



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Ђ. Гојић

**ДИСКУРСИ УЈЕДИЊЕЊА И РАСПАДА У
ДРАМАМА БОТА ШТРАУСА И ДУШАНА
КОВАЧЕВИЋА**

докторска дисертација

Крагујевац, 2025.



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Jelena Dj. Gojić

**DISCOURSES OF UNIFICATION AND
DISINTEGRATION IN THE DRAMAS OF
BOTHO STRAUß AND DUŠAN KOVAČEVIĆ**

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2025

Аутор
Име и презиме: Јелена Гојић
Датум и место рођења: 26.11.1991. године, Ћуприја
Садашње запослење: Асистент за ужу научну област Немачка књижевност и култура, Катедра за германистику, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Докторска дисертација
Наслов: Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића
Број страница: 374
Број слика: 20
Број библиографских података: 275
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Научна област (УДК): 821.112.2-2.09(043.3) Strauß B. 821.163.41-2.09(043.3) Kovačević D. Германистика и србистика
Ментор: проф. др Марина Петровић Јилих, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Број и датум одлуке Већа универзитета о прихватању теме докторске дисертације:
IV-02-561/16 од 14.07.2021.

Author
Name and surname: Jelena Gojić
Date and place of birth: 26.11.1991, Čuprija
Current employment: Assistant Lecturer in German Literature and Culture at the Department of German Studies, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Doctoral Dissertation
Title: Discourses of Unification and Disintegration in the Dramas of Botho Strauß and Dušan Kovačević
No. of pages: 374
No. of images: 20
No. of bibliographic data: 275
Institution and place of work: Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Scientific area (UDK): 821.112.2-2.09(043.3) Strauß B. 821.163.41-2.09(043.3) Kovačević D., German and Serbian Studies
Mentor: Prof. Dr. Marina Petrović Jülich, Associate Professor, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Decision number and date of acceptance of the doctoral dissertation topic: IV-02-561/16, 14.07.2021

Захвалница

Најпре желим да изразим дубоку захвалност својој менторки, проф. др Марини Петровић Јилих, на указаном поверењу и подршци, као и на вери не само у мене, већ и у значај и оригиналност научног доприноса овог рада у оквиру савремених истраживачких токова. Посебну захвалност упућујем и члановима комисије на охрабрењу, инспирацији и указаној части. Велико је задовољство бити окружен таквим узорним моделима.

Желела бих да се захвалим својим пријатељима који су ме подржали, разумели и помагали током израде дисертације. Професорки Јулијани Вулетић Ђурић посебно сам захвална на вишегодишњем подстреку, помоћи и саветима. Питање је да ли бих довде стигла да нисам пала онај колоквијум код Вас у другој години студија, а Ви ме тада научили како неприлику треба претворити у прилику за рад на себи и учење. Мојим драгим колегиницама и пријатељицама, Светлани Стевановић и Слађани Станојевић, захваљујем на свесрдној помоћи, подршци и речима утехе онда када су биле најпотребније.

Мојим драгим родитељима, Душици и Ђорђу, дугујем највећу захвалност. Без вас не бих била оно што јесам, нити стигла ту где сам сада, а ни тамо где ћу тек бити. Ваша безрезервна подршка, безусловна љубав и вера у мене током свих година школовања, афирмативно праћење свих мојих потеза и одлука, увек у првим редовима, као и топле речи, сви они оброци, ужине и пакети намирница донети макар и само до врата, сваки пут уз осмех и подстрек, давали су ми највећу снагу и то на најлепши могући начин. Све наше дискусије, консултације и савети, неизмерно су ми значили. Хвала вам на томе што сте најбољи родитељи које човек може да пожели. Због свега што јесте и што чините за мене и нашу породицу, докторску дисертацију посвећујем вама.

Трећину ауторског права на тему овог рада полаже моја сестра Тијана. Без њене помоћи током прве године докторских студија, проницљивог разумевања савремених културолошких теорија и истанчаног укуса за кинематографију, Душан Ковачевић вероватно не би постао део овог истраживања. Угледајући се на тебе и трудећи се да пратим твоје кораке као старије сестре, довела си ме довде. Хвала ти на свему што за мене јеси.

Мојој другој половини у сваком смислу те речи, Луки, желим да захвалим на одлуци да заједно са мном пролази кроз изазове, одрицања и сазревања, која, можда, себи првобитно није предодредио у животу. Неизрециво сам захвална што те имам уз себе. Поносна сам на све оно што је проистекло из овог, мало је рећи, напорног периода. Хвала ти на оваквој љубави, стрпљењу и подршци.

Последњу, али ништа мање велику захвалност, дугујем мојој сестричини Дуњи, теткиној малој уметници. Твоје постојање, ведри и креативни дух, а пре свега твоја аутентичност, пружали су ми снагу и инспирацију када ми је била најпотребнија. Хвала ти, Дудо, на изразитој зрелости за твој узраст, као и на разумевању теткиног одсуства. Now, let's play a game!

Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића

Апстракт

У докторској дисертацији „Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића”, анализира се књижевна обрада транзиционих историјских догађаја с краја осамдесетих и почетка деведесетих година 20. века, кроз драме које индиректно рефлектују уједињење Немачке и распад Југославије са фокусом на његовим исходима у Србији. Истраживање испитује на који начин доминантни друштвено-политички дискурси утичу на (ре/де)конструкцију идентитета драмских ликова у драмама немачког аутора Бота Штрауса и српског драмског писца Душана Ковачевића. Анализирани корпус обухвата шест драма: *Посетилац*, *Завршни хор* и *Равнотежа* Бота Штрауса, као и *Професионалац*, *Урнебесна трагедија* и *Лари Томпсон, трагедија једне младости* Душана Ковачевића, написаних у периоду од 1988. до 1996. године. Пратећи антрополошке фазе развоја идентитета, као и историјски контекст Немачке и Србије (бивше Југославије), драме су категорисане у три групе на предлиминалне, лиминалне и постлиминалне. Сходно томе, најпре се спроводи појединачна анализа драма, а затим и компаративна интерпретација унутар дефинисаних временских и контекстуалних оквира. Истраживање се заснива на појму дискурса и идеологије, и теоријски се ослања на постструктуралистичке, постмодернистичке и антиесенцијалистичке теорије, као и на перформативне и антрополошке студије. Оваква интердисциплинарна поставка омогућава продубљено сагледавање процесуалних механизма обликовања и репрезентације идентитета. Показује се да историјски токови не само што обликују драмске поетике оба аутора, већ и утичу на њихову ангажовану позицију. Оба писца развијају специфичан објективно-критички вид ангажмана, будући да у имплицитној форми рефлектују друштвено-политичке прекретне догађаје и притом не заузимају одређене партијски идеолошке позиције, већ своју критику заснивају на универзалним хуманистичким вредностима, стављајући човека у средиште етичког промишљања. Пратећи хронолошки развој драмских текстова, утврђује се да је почетна тачка кризе идентитета код Штраусовог драмског субјекта Макса из драме *Посетилац* упоредива са завршном тачком развоја Ковачевићевог лика Стефана Носа у драми *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. Овим се успоставља кључна контекстуална компаративна оса, при чему се показује да два наизглед супротстављена историјска процеса, уједињење и распад, производе истоветне кризе унутар драмске структуре.

Кључне речи: Бото Штраус, Душан Ковачевић, драма, уједињење Немачке, распад Југославије, дискурс, идеологија, идентитет, перформативност, ангажованост.

Discourses of Unification and Disintegration in the Dramas of Botho Strauß and Dušan Kovačević

Abstract

The doctoral dissertation „Discourses of integration and disintegration in the plays of Botho Strauß and Dušan Kovačević“ examines the literary representation of transitional historical events from the late 1980s and early 1990s through dramatic works that indirectly reflect the unification of Germany and the break up of Yugoslavia, with a particular focus on its outcomes in Serbia. The research investigates how dominant socio-political discourses influence the (re-/de-)construction of identity in the plays of the German author Botho Strauß und the Serbian playwright Dušan Kovačević. The analyzed corpus includes six plays: *Visitor (Besucher)*, *The Final Chorus (Schlußchor)* and the *The Balance (Gleichgewicht)* by Strauß, and *The Professional, Tragedy Burlesque* and *Larry Thomspen, Tragedy of a Youth* by Kovačević, written between 1988 and 1996. Following anthropological phases of identity development and considering the historical contexts of Germany and Serbia (former Yugoslavia), the plays are categorized into three groups: pre-liminal, liminal and post-liminal. Accordingly, the dissertation first conducts a close reading of each play, followed by a comparative interpretation within defined temporal and contextual frameworks. The study is grounded in the concepts of discourse and ideology, and theoretically informed by poststructuralist, postmodernist and antiessentialist theories, as well as by performative and anthropological studies. This interdisciplinary approach enables a nuanced understanding of the processual mechanisms underlying the formation and representation of identity. The analyses reveals that historical trajectories not only shape the poetics of both authors but also inform their engaged position. Both writers articulate a specific form of objective-critical engagements: they implicitly reflect pivotal socio-political developments without aligning themselves with particular party ideologies. Instead, their critique rests on universal humanistic values, placing the human being at the centre of ethical reflection. Tracing the chronological development of the plays, the study identifies a structural parallel between the identity crisis of Max, the protagonist in Strauß' *Visitor*, and the final stage of identity formation in Stefan Nos, the central character in Kovačević's *Larry Thomspen, Tragedy of a Youth*. This establishes a key contextual and comparative axis, demonstrating that two seemingly opposed historical processes, integration and disintegration, produce analogous crises within the dramatic structure.

Keywords: Botho Strauß, Dušan Kovačević, drama, German reunification, breakup of Yugoslavia, discourse, ideology, identity, performativity, engagement.

САДРЖАЈ

1. Увод	1
2. Теоријско-методолошки оквир	8
2.1. Дискурс у књижевности: теоријски основ и интердискурзивни приступ анализи драме	9
2.1.1 Појам дискурса и методолошке импликације	10
2.1.2. Интердискурс, моћ и знање: приступи анализи драмског текста	11
2.2. Идеологија и књижевност: теоријска разматрања и критичке перспективе	18
2.2.1. Идеолошка критика и интерпретација	19
2.2.2. Идеологија и репродукција: субјекат, култура и друштвена свест	21
2.3. Идеологија и дискурс: конструкција стварности и субјективности	26
2.4. Идентитет као динамичан концепт и улога књижевности у његовој конструкцији	28
2.4.1. Процеси уједињења и распада у креирању идентитета	29
2.4.1.1. Идентитет у периодима промена и кризе као развојна прекретница: Ерик Ериксон	30
2.4.1.2. Фрагментарни и конструисани идентитети у мрежи значења: Жак Лакан ...	32
2.4.1.3. Идентитет као тачка сусретања између дискурса и пракси: Стјуарт Хол	35
2.4.1.4. Идентитет као лична и друштвена конструкција: Теун ван Дијк	38
2.4.1.5. Идентитет као идеолошки интерпелиран, перформативно позициониран и конструисан у дискурсу	39
2.4.2. Идентитет у драмској и перформативној форми	40
2.4.2.1. Међупростор, предња и задња сцена идентитета	41
2.4.2.2. Телесно извођење идентитета као перформативни процес	45
2.5. Ангажман	48
2.5.1. Сартр и Адорно	49
2.5.2. Слободан Селенић	50
2.5.3. Терминолошка (дез)интеграција у одређењу ангажмана	51
2.5.4. Појмовна уравнотеженост ангажмана у драмској форми у годинама (дез)интеграције	55
2.6. Драма, позориште и перформативност – избор по сродности	58
2.6.1. Аналитичка теоријска конструкција: драма, позориште и перформанс	59
2.6.1.1. Књижевно-естетска одређеност: од Хегела до пост-периода	60
2.6.1.2. Одређеност драме кроз њену повезаност са позориштем	68
2.6.1.3. Одређеност драме као антрополошког модела	72
2.6.2. Перформативност као извођење	75
2.6.3. Трансформација идентитета у перформативном чину	79
3. Немачка и Србија у годинама транзиције	80
3.1. Уједињење Немачке и интеграциони процеси	81
3.2. Распад Југославије и дезинтеграциони процеси са фокусом на Србији	89
3.3. „Зидови”	94
4. Аутор – елемент у дискурсу	95
4.1. Бото Штраус – од проницљивог дијагностичара немачке стварности до контроверзног аутора	96
4.2. Душан Ковачевић – дијагностичар српског менталитета	101
4.3. Штраус и Ковачевић – драмом кроз дискурсе уједињења и распада	106

5. Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса	107
5.1. Жонглирање између позоришта као медијума и стварности као прикладно конструисане слагалице – драма <i>Посетилац</i>	107
5.1.1. Перформанс као доминантна друштвена парадигма у процесима уједињења и распада – метатеатрални аспекти.....	109
5.1.2. <i>ја, вечити НДР грађанин у егзилу</i> – Максова криза идентитета	112
5.1.3. Дискурси моћи и позиције.....	116
5.1.4. Испреплетани дискурси историје у Максу.....	119
5.1.5. Максова (ре/де)конструкција идентитета у огледалу.....	121
5.1.6. Макс је Максу зид – Закључак	125
5.2. <i>Ми смо мали излет Историјског семинара</i> – драма <i>Завршни хор</i>	127
5.2.1. Завршна слика Немачке у виду уједињеног хора?.....	130
5.2.1.1. Емергентност уједињења	133
5.2.1.2. Субјекти медијске репрезентације	134
5.2.1.3. Фотограф као (неуспели) диригент	138
5.2.1.4. Фотографија као (привидна) потврда уједињења	141
5.2.1.5. <i>Видети или бити виђен</i> у Платоновом пећини.....	146
5.2.1.6. Друштвено-политичка и естетска распоућеност уједињења оличена у хору	149
5.2.2. <i>Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist meist zerstört im ganzen Land?</i>	150
5.2.2.1. Емергентност уједињења	152
5.2.2.2. Библијско-митолошки оквир уједињења	155
5.2.2.2.1. Лоренц и Делија у улогама Адама и Еве у транзицији.....	155
5.2.2.2.2. Лоренц и Делија у улогама Актеона и Дијане у транзицији.....	159
5.2.2.3. Ауратичност превида.....	162
5.2.2.4. Лоренцова (ре/де)конструкција у огледалу	164
5.2.2.5. Архитекта уједињења	169
5.2.2.6. Немачко питање и кривица	172
5.2.3. <i>Од сад па надаље</i> : уједињење Немачке, духови прошлости и наговештаји будућности.....	174
5.2.3.1. Емергенција уједињења.....	176
5.2.3.2. Анитина потрага за (ре/де)конструкцијом.....	180
5.2.3.3. Анитин перформанс са орлом.....	185
5.2.3.4. Афтерпарти интеграције или драма унатрашке	192
5.2.3.5. <i>Завршни хор</i> као место укрштања дискурса уједињења.....	194
5.3. Кретање између два пола – драма <i>Равнотежа</i>	197
5.3.1. Место (поновног) успостављања равнотеже – Берлин	199
5.3.2. Ново тело уједињене Немачке.....	201
5.3.3. (пост)лиминални телесни идентитет Лили Грот	204
5.3.4. Дискурси моћи и позиције у постуједињеном контексту: Позиционирање Лили Грот: Између Истока, Запада и симболичке обнове	208
5.3.4.1. Лили и Кристоф.....	209
5.3.4.2. Лили и Жак	212
5.3.4.3. <i>Равнотежа</i> као Маркусова инсценација.....	215
5.3.5. Затворени круг отворене драме: <i>Равнотежа</i> у постуједињеној Немачкој – Закључак.....	221

5.4. (Дез)интегрисани драмски свет Бота Штрауса	224
6. Дискурси уједињења и распада у драмама Душана Ковачевића	228
6.1.1. Литерарни и позоришни досијеи – метатеатарски аспекти и хибридизација жанра	232
6.1.2. Између отпора и позиције: Идеолошки интерпелирани дискурзивни субјект Теја Крај	235
6.1.3. Професионалац: Лука Лабан	238
6.1.4. <i>код њих нема „али”. Има само или-или</i> – идеолошке импликације уједињеног распада	241
6.1.5. Перформативни дискурси моћи и позиције	244
6.1.6. <i>Видиш, био сам и остао професионалац</i> или Лука је Теји Крај – Закључак	251
6.2. <i>Била боља времена? Кад су била боља времена?</i> – драма <i>Урнебесна трагедија</i>	254
6.2.1. Емергентност распада	255
6.2.2. „Породица као основна ћелија малигног друштва”	258
6.2.2.1. Идеологије као наследне болести	260
6.2.2.2. Идеолошки породични скуп дезинтегрисаних индивидуа	264
6.2.3. (ре/де)конструкција идентитета у распаду	267
6.2.3.1. Василијев перформанс васкрснућа у распаду	268
6.2.3.2. Невенов идентитет у транзицији	272
6.2.4. Утеловљеност распада	278
6.2.5. Друштвено-политичка и естетска уједињеност распада оличена у породици ..	281
6.3. <i>Show must go on?</i> – драма <i>Лари Томпсон, трагедија једне младости</i>	284
6.3.1. (пост)Лиминални перформанси дезинтегрисаног друштва	286
6.3.2. Катарина и Оливер као идеолошки интерпелатори (привидно) живих људи уједињених у распаду	294
6.3.3. <i>Show must go on</i> , али куда и ко? – Уместо закључка	300
6.4. (дез)интегрисани драмски свет Душана Ковачевића	304
7. Компаративна анализа	310
7.1. <i>Посетилац и Професионалац</i>	310
7.1.1. Формално-значењске паралеле	311
7.1.1.1. Тематска полазишта, жанровске деконструкције и метатеатар као катализатор идентитетских процеса	311
7.1.1.2. Кружна драмска структура и перформативност завршетка	312
7.1.1.3. Споредне улоге: генерацијски расцепи и допуна кроз друге позиције	314
7.1.2. Идентитетски и перформативни дискурси	316
7.1.3. Класификација ангажмана у драмама <i>Посетилац и Професионалац</i>	319
7.2. <i>Завршни хор и Урнебесна трагедија</i>	323
7.2.1. Идеолошки дискурс	323
7.2.1.1. Идеологија као покретач драмске радње	323
7.2.1.2. Породица као идеолошки оквир и перформанси идеолошког наслеђа	324
7.2.1.3. Медији, фотографија и идеолошка слика стварности	325
7.2.2. Идентитетски и перформативни дискурси	326
7.2.2.1. Идентитет у кризи у условима историјског прелома	327
7.2.2.2. Лиминалност и перформативност као простор за (ре/де)конструкцију идентитета	328
7.2.3. Ангажованост аутора функције у драмској форми	329

7.2.3.1. Ангажованост као естетска стратегија и однос са историјским контекстом	330
7.2.3.2. Класификација ангажмана драма <i>Завршни хор</i> и <i>Урнебесна трагедија</i>	333
7.2.4. Закључак	334
7.3. <i>Равнотежа</i> и <i>Лари Томпсон, трагедија једне младости. Show must go on</i>	336
7.3.1. Формално-значењске паралеле и тематска полазишта	336
7.3.2. Аустралија као идеолошка пројекција у посттранзиционом драмском дискурсу	338
7.3.3. Класификација ангажмана драма <i>Равнотежа</i> и <i>Лари Томпсон, трагедија једне младости</i>	342
7.4. Штраусова почетна као Ковачевићева последња тачка: Да ли је Макс Стефан Нос из будућности?	348
8. Закључак	351
9. Литература и извори	359



Слика 1¹: *Завршни хор* (2014)

¹ Извори употребљених слика биће детаљно наведени у одељку „Извори слика” на крају рада, уз поштовање ауторских права и интегритета власничког садржаја. Навођење ће бити усклађено са релевантним правним нормама и етичким принципима научног рада и академске одговорности. Сlike настале у оквиру истраживања спроведеног у Берлину током 2024. и 2025. године биће посебно означене.

1. Увод

Једним од најзначајнијих догађаја савремене историје засигурно се може сматрати пад Берлинског зида. Овај догађај није важан само само као симболичко и (гео)политичко решење тзв. „немачког питања”, односно уједињења раздвојених немачких држава као почетак урушавања комунистичких режима у Европи, већ и као прекретница у успостављању нове идеолошке парадигме усмерене ка широј европској интеграцији. Пад зида означава крај једне, а почетак сасвим нове геополитичке епохе која је утабала пут савременој Европи заснованој на демократским вредностима и идеји заједништва као кључној политичкој и идеолошкој основи. Та тачка преокрета, крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, трајно је изменила слику Европе какву је познавао 20. век, при чему је тежња ка европској интеграцији постала снажнија него икада раније. У времену описаних промена које је донео пад Берлинског зида и његове симболичке маркације попут уједињења Немачке, простор Југославије улази у процес дезинтеграције. За разлику од осталих посткомунистичких земаља у којима су трансформације углавном протекле мирно, распад југословенске федерације праћен је ескалацијом унутрашњих тензија, дубоко укорењених диференцијација и националних анимозитета. Оружани сукоби који су уследили трајали су готово читаву деценију, одневши хиљаде недужних жртава, остављајући девастирајуће последице, како на егзистенцијалном плану услед инфлације, санкција и других социјално-економских ограничења, тако и на плану дугорочног развоја бивших југословенских република. Односи међу некадашњим федералним земљама трајно су нарушени, а лични и колективни интегритети дубоко дестабилизирани. У том контексту, положај појединца у времену корених друштвено-историјских промена и питање његовог личног и колективног идентитета и даље репрезентације постају суштинска тачка кризе.

Отуда, било да је реч о процесима интеграције, попут оних у Немачкој, или дезинтеграција, као у Југославији, уједињује их позиција појединца који се затиче у времену емергентних промена. Идеолошки дискурси тих промена доводе га до запитаности о сопственом идентитету, припадности и репрезентацији. Такав појединац доспева у стање лиминалности, у ком започиње процес (ре/де)конструкције идентитета. У том смислу, књижевна рефлексија транзиционог периода представља посебно важно поље, а драмска књижевност се издваја као уметнички простор у ком се кризе и промене на нивоу друштва репрезентују кроз кризу и трансформацију појединца. Управо на том основу почива и истраживање у оквиру ове дисертације под називом *Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића*. Предмет истраживања су дискурси уједињења и распада, као и њихов утицај на (ре/де)конструкцију идентитета драмских ликова Бота Штрауса и Душана Ковачевића у условима друштвено-политичких прекретница с краја осамдесетих и почетка деведесетих година 20. века. Истражују се драмски механизми репрезентације идеолошких и друштвених промена, као и начини на које се кроз драму тематизује однос између појединца и друштвених, културних и политичких дискурса. Досадашња научна истраживања углавном су се бавила засебним поетско-естетским анализама драмских корпуса поменутих аутора. Процеси интеграција и дезинтеграција, као и њихова репрезентација у драмским текстовима, анализирани су маргинално или спорадично, док су компаративна истраживања ових писаца и њихових опуса у потпуности изостала. Сходно томе, ова дисертација отвара до сада неистражено поље у компаративној науци о књижевности.

Циљ рада је да се истражи на који начин драма као књижевни род кроз примере дела Бота Штрауса и Душана Ковачевића, артикулише и рефлектује идеолошке и идентитетске трансформације током уједињења Немачке и распада Југославије са фокусом на његовим исходима у Србији. Рад има за циљ да покаже улогу књижевности у репрезентацији друштвено-историјских промена, као и да увид у уметничке стратегије које прате, критички коментаришу или преиспитују те процесе. Узимајући у обзир и дискурзивну интердисциплинарни сложеност друштвено-политичке стварности на коју обојица аутора реферишу, одабрано је шест драма које (ин)директно тематизују транзиционе догађаје у Немачкој и Србији крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века. Полазећи од хипотезе да културни и друштвено-политички контексти обликују поетику и естетику драмских оквира, те да драме представљају ауторску рефлексију на непосредно искуство транзиције, приступ овом истраживању ослања се на класификацију корпуса у три групе, према хронологији настанка и прелазним фазама идентитетске кризе код драмских ликова:

1. Прелиминална група драма: Драме настале пре уједињења Немачке и распада Југославије. Реч је о драмама *Посетилац* Бота Штрауса, објављене 1988. године, као и *Професионалац* Душана Ковачевића, објављен 1989. године.
2. Лиминална група драма: Овој групи припадају драме које настају у периоду интеграције Немачке, односно дезинтеграције Југославије. Овој групи припадају драме *Завршни хор* Бота Штрауса и *Урнебесна трагедија* Душана Ковачевића. Штраусова драма објављена је 1991. године и уједно представља прву драму која тематизује уједињење Немачке. Ковачевићева *Урнебесна трагедија* написана је 1990. године, у време почетка распада Југославије и предратне тензије.
3. Постлиминална група драма: Трећој групи драма припадају текстови настали у постфази, односно након (формалног) завршетка процеса интеграције и дезинтеграције. Сходно томе, у питању су *Равнотежа* Бота Штрауса, објављена 1993. године, као и драма Душана Ковачевића *Лари Томпсон, трагедија једне младости*², публикована 1996. године.

На основу одабраног корпуса, ово истраживање полази од настојања да се пружи одговор на главно истраживачко питање, а то је – на који начин драмски текстови Бота Штрауса и Душана Ковачевића тематизују и репрезентују (ре/де)конструкцију идентитета у контексту уједињења Немачка и распада Југославије са фокусом на његовим исходима у Србији, и које дискурзивне и перформативне стратегије користе да би приказали те преломне друштвено-историјске процесе. Сходно томе, истраживање настоји да прикаже на који начин различити национални и историјски контексти производе сличне драмске механизме у условима кризе. Фокус се усмерава на драмског субјекта који, суочен са урушавањем или насилним редефинисањем симболичког поретка, пролази кроз фазе *прелиминалности*, *лиминалности* и/или *постлиминалности*. Позориште се, у том смислу, јавља као простор у ком се одвија борба за аутентично сопство. Кроз анализу кључних драмских ликова прати се кретање субјекта између адаптације и отпора, потискивања и преображаја, у контекстима различитих, али паралелно кризних друштвено-историјских прекретница. Посматране појаве разумеју се у ширем идеолошком и културном контексту, који укључује интерпелацију актуелних и наслеђених идеолошких парадигми,

² У наставку рада драма ће се наводити и у скраћеном облику као *Лари Томпсон*.

трансформацију симболичких поредака, као и утицај постдрамске и постмодернистичке естетике, утемељене у перформативном заокрету деведесетих година 20. века.

Дисертација је организована у осам целина, од којих се у ширем смислу издвајају три: теоријско-методолошки сегмент, историјски и аналитички део. Након уводних разматрања, следи теоријско-методолошки оквир који поставља теоријске основе за појединачну, а затим и компаративну анализу драма. У овом сегменту дефинисаћемо кључне теоријске појмове, истраживачке приступе и методе, који ће послужити као инструменти за тумачење и разумевање драмских текстова.

Први теоријски ослонац јесте појам дискурса и интердискурзивног приступа у књижевној анализи, при чему најпре полазимо од Фукоовог одређења дискурса као скупа исказа који представљају део једне дискурзивне творевине унутар које се успостављају релација међу истоветним елементима. Будући да дисертација истражује дискурсе уједињења и распада, интердисциплинарност се намеће као нужан методолошки приступ, с обзиром на то да омогућава разумевање ових феномена кроз повезивање знања, пракси и метода различитих дисциплина. У том контексту, посебно је значајан допринос Јиргена Линка, који се надовезује на Фукоа, проширујући разумевање дискурса као историјски условљених исказа. Овакво поимање уско је повезано са референтним тачкама од којих писци полазе у својим текстовима. Сходно томе, кључну улогу имају и интердискурси, који делују као посредници у размени знања, идеја и норми између различитих друштвених сфера. Ова перспектива проширује се кроз приступ Рајнера Келера, чији модел дискурзивне анализе омогућава да се драмска дела Бота Штрауса и Душана Ковачевића сагледају не само као књижевни, већ и као дискурзивни облици конструисања друштвеног знања.

С обзиром на то да је централни фокус овог истраживања усмерен на анализу процеса (ре/де)конструкције идентитета и његових репрезентативних облика, рад полази од становишта да идеологије, како владајуће, тако и наслеђене, суштински утичу на формирање идентитета драмских субјекта. У том смислу, значајну улогу има теорија Терија Иглтона, који наглашава да је дискурзивни контекст кључан у идентификацији идеолошког карактера исказа, али и у литерарности одређеног текста. С обзиром на то да је један од кључних фокуса овог истраживања проучавање идеолошких механизма, у дисертацији ћемо се највише ослањати на теоријску поставку Луја Алтисера о државним репресивним и идеолошким апаратима. Поред тога, у анализу ћемо увести и Алтисеров појам идеолошке интерпелације, који ћемо користити као аналитички алат за разоткривање специфичних облика идеолошких импликација, појавности и механизма манипулација. У циљу проучавања (ре/де)конструкције идентитета драмских ликова, истраживање се ослања на антиесенцијалистичке теорије, које идентитет схватају као нестабилну, фрагментарну и процесуалну категорију, која не поседује урођену суштаственост, већ бива конструисана кроз дискурсе и понављајуће праксе. У таквом контексту, основ у проучавању идентитетских импликација пронаћи ћемо најпре у теорији Ерика Ериксона, чије учење представља прелазну тачку између есенцијалистичког и антиестичког становишта. Настојећи да дефинишемо појмове реконструкције и деконструкције идентитета, ослањамо се на Ериксонов теоријски оквир који појам кризе повезује са преломним периодима у развоју одрасле личности, условљеним специфичним друштвеним и историјским променама. Полазећи од тога, процесе (ре/де)конструкције идентитета тумачимо као унутрашњи развој драмских субјеката у временима кризе, која их доводе до преиспитивања нормативних и вредносних основа. У том смислу, уколико појединац тежи репродукцији и стабилизацији унутар већ постојећих идентитетских структура, говоримо о реконструкцији

идентитета. Међутим, уколико напусти усвојене идентитетске моделе у корист конфигурације нових облика субјективитета, реч је о деконструкција идентитета.

Полазећи од Лакановог појма симболичког поретка, испитаћемо како се криза идентитета код драмских субјеката јавља у контексту друштвено-политичких турбуленција проузрокованих процесима (дез)интеграције. У намери да се расветле механизми идеолошке интерпелације и њихов утицај на субјекте, као што је формулисао Луј Алтисер, укључићемо и ставове Стјуарта Хола и Теуна ван Дијка. Оба теоретичара посматрају субјекта као дискурзивну творевину у континуираним релацијама са идеолошким механизмима, одређену и позиционирану кроз њих. Хол у том контексту субјекта одређује као тачку „прошивеног бода”, односно фигуру чији се идентитет обликује и перформативно исказује унутар дискурса. Из тога произилази и једна од кључних теоријских перспектива рада, перформативност идентитета. Идентитет се не посматра само као структура, већ као чин, као нешто што се исказује, утеловљује и одражава кроз деловање. Драмски ликови у Штраусовим и Ковачевићевим драмама испољавају своје идентитете у складу са прелазном фазом идентитетске трансформације, било да је реч о прелиминалној, лиминалној или постлиминалној фази идентитетске промене. Полазећи од те претпоставке, истраживање се ослања на антрополошке концепте Виктора Тарнера, Арнолда ван Генепа и Ерике Фишер Лихте, који ове фазе повезују са ритуалима прелаза и кризним праговима унутар културних и индивидуалних искустава. Поред тога, посебан фокус усмерићемо на зоне изражавања идентитета унутар драмског текста. Полазећи од теорије Ервинга Гофмана, истражићемо како се идентитет као динамична, интерактивна и контекстуално условљена категорија манифестује у различитим зонама: предњој, задњој и резидуалној. У овим зонама, драмски ликови испољавају своје ставове, положаје и улоге на различите начине, у зависности од тога пред ким, у ком друштвеном и идеолошком контексту и са каквом интенцијом делују.

У циљу разумевања дискурса уједињења и распада у драмским текстовима Бота Штрауса и Душана Ковачевића, који жанровски одступају од канона у тематизацији историјских догађаја, посебан значај има перформативност. Перформативност се, као што је већ наглашено, анализира у двоструком кључу: као дискурзивно испољавање идентитета и као сценска, телесна реализација драмских текстова. Сходно томе, биће испитано како драмске и постдрамске поетике омогућавају тематизацију индивидуалне и колективне уздрманости. У том смислу, у раду се ослањамо на постмодернистичке и постдрамске теоријске увиде Ханса-Тиса Лемана, Ерике Фишер-Лихте и Линде Хачион, као и Манфреда Пфистера, Ипак, неминовно је осврнути се и на традиционалне поетике попут Аристотела, Хегела, Ничеа и Петера Сондија, на чијим теоријским основама почива каснија позоришна деконструкција, која доживљава врхунац у перформативном заокрету деведесетих година. Корпусне драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића испољавају својеврсне сродности и у погледу односа драмског према перформативности, будући да не напуштају драмски текст, али све више наглашавају телесност и емотивну артикулацију својих ликова, приближавајући се тако перформативном моделу. Ова поетичка хибридна природа омогућава дубље сагледавање криза идентитета и прелазних стања у друштвеним променама.

Како су оба писца у својим драмама критички рефлексивни према историјским догађајима, интеграцији Немачке и дезинтеграцији Југославије са фокусом на његовим исходима у Србији, поставља се питање њихове драмске ангажованости. Отуда, у теоријском делу рада, настојаћемо да разјаснимо различите моделе ангажованости, како бисмо у аналитичком сегменту могли утврдити и конкретан тип. У складу са наведеним, представићемо нашу класификацију коју смо извели на основу теоријских увида Жан Пол

Сартра, Теодора Адорна и Слободана Селенића, од којих и полазимо у истраживању. Ови теоретичари сагледавају однос између уметности и ангажмана у различитим епистемолошким оквирима. Сагледаћемо аспекте ангажованости драмског дела који се не завршавају искључиво у књижевном остварењу, већ и у специфичним екстерним медијалним реализацијама, попут позоришта, филма и медијске репрезентације. Овај аспект нам омогућава да сагледамо како драмско дело улази у шири јавни простор, постајући део друштвеног дијалога, али и да утврдимо како интермедијални облици појачавају ангажованост текста кроз визуелне у аудитивне кодове.

У даљем току рада, представимо поетике оба аутора. Посебан акценат стављамо на контроверзне есеје Бота Штрауса из почетка деведесетих година, у којима се огледа важан допринос не само његовој драмској поетици, већ и његовој интелектуалној позицији у немачком друштву. Душана Ковачевића сагледавамо као дијагностичара српског менталитета, који се у својим ранијим радовима индиректно бавио темом наговештаја распада Југославије и друштвеним девијацијама. С обзиром на то да су обојица аутора препозната као критичари идеолошких система и визионари друштвених процеса, у раду ћемо им приступити кроз призму Фукоовог концепта ауторске функције. Сходно томе, у аналитичком делу рада показаћемо да ни Штраус ни Ковачевић не теже пукој репродукцији стварности, већ граде сложене дискурзивне структуре које производе нова значења. Њихове драме функционишу као мреже сложених и густих симболичких слика, алузија, интертекстуалних импликација, библијско-митолошких образаца, које не само што одражавају стварност, већ је преобликују у циљу покретања критичке комуникације са публиком.

Након теоријско-методолошког оквира, уследиће историјски преглед кључних тренутака процеса интеграције Немачке и распада Југославије са посебним освртом на његове исходе у Србији. Према томе, као полазну историјску тачку одредићемо пад Берлинског зида, при чему ћемо указати на релевантне историјске чињенице које су довеле до уједињења Немачке. По завршетку увида у историјске токове који су пратили немачко уједињење, пажњу ћемо преусмерити на распад Југославије и његове последице у Србији. Хронолошки ће бити представљен процес отцепљења савезних република, након чега следи приказ почетка оружаних сукоба који су пратили дезинтеграцију Југославије. Ово поглавље садржи и фотографије које визуелно кореспондирају са текстом дисертације. Део материјала настао је током истраживања које смо спровели у Берлину, граду који не представља само историјску тачку пресека, већ и изузетно важно место у одабраном драмском корпусу Бота Штрауса.

У аналитичком делу рада применићемо интердисциплинарне теоријско-методолошке поставке изложене у претходном делу рада. Следећи хронологију историјских догађаја на које се реферише у драмама, анализа ће најпре обухватити драмски корпус Бота Штрауса. Његове драме *Посетилац*, *Завршни хор* и *Равнотежа* не надовезују се само хронолошки (1988, 1991, 1993), већ су и садржајно међусобно испреплетене тематизацијом процеса уједињења Немачке, као и тренутака који му претходе и следе. Ове драме повезује још и стање лиминалности у које ликови западају већ пре самог емергентног догађаја, као и континуирано потезање питања кривице за нацистичку прошлост и њене одјеке у садашњости. Анализом ћемо показати да овај драмски корпус активно комуницира са преиспитивањем не само прошлости, већ и актуелних тренутака и као и будућности, кроз амбивалентна, често противречна осећања ликова који се крећу између дистанце и блискости према историјском догађају. У том смислу, *Посетилац* осветљава однос дистанце

и перформативног сагледавања прошлости кроз Максов однос према колегама глумцима и девојком Леном, *Завршни хор* преко Лоренцових тренутака превида, док у драми *Равнотежа*, Лирино постојање и поступци испуњени непремостивим дихотомијама и телесним сигнаlima кризе, наговештава субјективни крах у условима историјске прекретнице. Ове три драме, стога, чине логички повезану целину у којој свака нова драмска ситуација надограђује и проблематизује претходну.

Након анализе Штраусових драма, у фокусу дисертације биће драмски опус Душана Ковачевића. Његове драме *Професионалац*, *Урнебесна трагедија* и *Лари Томпсон*, трагедија једне младости такође су повезане хронолошки и тематски, и у истој мери одражавају културно-историјске преломе, али у специфичном српском (југословенском) контексту. У *Професионалцу* је у првом плану транзиција идеолошке моћи, у којој лик Луке као реликт старог система одражава напетост између личног и политичког. Представљена преко идеолошке интерпелације и (ре/де)конструисаних идентитета у новим друштвено-политичким околностима, ова тема се кроз идеолошку интерпелацију продубљује у *Урнебесној трагедији*, при чему се осветљавају последице новог друштвено-политичког оквира и терет идеолошког наслеђа који ликови не могу да превазиђу. Напослетку, у драми *Лари Томпсон* долази до коначне сублимације идентитетске дезинтеграције, где ликови прибегавају телевизијском медијском оквиру као компензацији за сопствени губитак смисла. Телевизијски формат показује се као манипулативни механизам који постаје простор утехе и привидне стабилности, омогућавајући бег од реалности са којом ликови, упркос трауми, одбијају да се суоче. Избор теме заснива се на потреби да се преиспита начин на који оба драмска корпуса драматуршки обликују и истовремено доводе у питање идеолошке и идентитетске дискурсе посредством телесних и перформативних структура. Стога ћемо у компаративном делу рада указати на поетичке и естетске сродности, као и тематску основу драма, у чијем фокусу се налази дезоријентисани појединац, чији је вредносни оквир урушен. Потрага за смислом у времену које не пружа стабилан ослонац изискује комплексне процесе (ре/де)конструкције идентитета, што обе драмске поетике тематизују на различите, али истовремено сродне начине.

Временски оквир истраживања обухвата период од осам година, при чему смо као почетну тачку истраживања одредили драму *Посетилац* (1988) Бота Штрауса, а као завршну драму *Лари Томпсон*, трагедија једне младости (1996) Душана Ковачевића. Ове драме повезује специфична интертекстуална веза, која ће бити предмет детаљне анализе. У том контексту, један од кључних сегмената истраживања представља поређење лика Макса из драме *Посетилац* и Стефана Носа из драме *Лари Томпсон*. Отуда, централно истраживачко питање у компаративном делу рада гласи: Да ли је Макс Стефан Нос из будућности.

На компаративни сегмент дисертације надовезује се закључни део рада. С обзиром на то да ће аналитички део рада доносити појединачне увиде и закључке, како у појединачним анализама драма, тако и у компаративном оквиру, завршно поглавље дисертације има за циљ да синтетизује добијене резултате и понуди могуће правце даљих истраживања. Имајући у виду да ћемо током целог рада износити конкретне предлоге за могућности проширења анализе, закључни део биће место за њихово сажето представљање. У том контексту, драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића, настале као драмски одговори на историјске прекретнице унутар сопствених националних оквира, не представљају само књижевно суочавање са транзиционим процесима, већ и критичке интерлокуторе савремености. На тој тези, као и анализи која је спроведена у оквиру ове дисертације, ово истраживање настоји да допринесе широј култури критичког мишљења. Узимајући у обзир

да обојица аутора већ крајем 20. века предвиђају развој (проблематичних, па чак и кризних) феномена 21. века, као и изазове са којима се суочава не само европски континент, већ и читав глобални поредак, интердисциплинарно проучавање дискурса уједињења и распада из перспективе драмске и перформативне форме може имати значајан допринос у савременој хуманистици.

2. Теоријско-методолошки оквир

Теоријско-методолошки оквир овог истраживања ослања се на испреплетану интердисциплинарни повезаност различитих дискурса који тематизују однос између идеологије, моћи, идентитета и његових репрезентација. Ови дискурси, рефлектујући транзиционе године последње деценије 20. века, обликују специфичне драмске светове и драмске субјекте. Полазећи од постмодернистичке претпоставке да историји треба приступити са критичког становишта у циљу њене деконструкције и преиспитивања, као и од ставова о потреби премештања фокуса са центра ка маргини, ово истраживање се свесно удаљава од канонских прозних наратива који у књижевном дискурсу доминирају при тематизацији процеса уједињења Немачке и распада Југославије (в. поглавље 3.1. и 3.2). Уместо тога, усмерава се ка драмској форми, у којој се преклапају естетски и политички гласови. Анализа наведених дискурса отвара питање појма ангажованости у писању, стога се посебна посвећује ангажованости у драмској форми, која је, у корпусу анализираних текстова неодвојива од њене перформативне димензије. Имајући у виду да је предмет дисертације усмерен на књижевнотеоријске дискурсе који граде сложену драмску мрежу око историјских догађаја блиске прошлости, чије се последице и даље осећају, у дисертацији настојимо да укажемо на узрочно-последичне везе између историјских, идеолошких и драмско-перформативних дискурса.

С обзиром на интердисциплинарни карактер овог истраживања, у њега се интегришу сазнања из различитих друштвених и хуманистичких наука попут социологије, филозофије, психологије, студије културе и перформативности, са циљем испитивања (ре/де)конструкције драмских ликова унутар поетичко и естетског оквира анализираних драма. Критеријуми анализе који обликују методолошки приступ нису замишљени као нормативни или универзални, већ као један од могућих аналитичких приступа. У том контексту, ослањамо се на став који Манфред Пфистер (2001: 383) износи у завршници своје књиге *Драма. Теорија и анализа (Das Drama. Theorie und Analyse)*:

Стога се наши аналитички модели и оквири од самог почетка схватају као привремени и могу бити превазиђени управо кроз своју примену у конкретним појединачним анализама³.

Овакав приступ омогућава флексибилност у праћењу методолошког оквира, без круте везаности за један унапред задати методолошки модел, што је од посебног значаја у анализи драмског текста. Уколико се током истраживања укаже потреба за проширивањем или прилагођавањем теоријског апарата, Пфистер подстиче његову допуну у складу са захтевима самог текста. На тај начин, у фокусу није примена априорно задатог метода, већ драмски текст као полазиште, односно конкретна анализа. Анализа одабраних драма ослањаће се превасходно на теоријски оквир изложеном у наставку, уз отворену могућност допуне у складу са захтевима појединачних текстова.

³ Нем. Von daher verstehen sich unsere Analysemodelle und -raster von vornherein als vorläufig und gerade durch ihre Applikation in konkreten Einzelanalysen überholbar.

Сви преводи у раду, осим ако није другачије назначено, дело су ауторке.

2.1. Дискурс у књижевности: теоријски основ и интердискурзивни приступ анализи драме

Не смемо замишљати да нам свет окреће читљиво лице које морамо само да дешифрујемо. Свет није саучесник нашег сазнања; не постоји никакво пред-дискурзивно провиђење које нам свет даје на располагање у нашу корист. Морамо поимати дискурс као насиље које чинимо над стварима; у сваком случају као праксу коју им намећемо. У овој пракси догађаји дискурса налазе принцип њихове регуларности.
Поредак дискурса, Мишел Фуко (2007:40)

Дискурс, као појам који је поникао у оквирима постструктурализма, те затим надограђен у постмодернизму и постпостмодернизму, својствено свом пореклу измиче једноставном и коначном дефинисању. Иако се обједињавањем различитих сродних или опречних приступа при одређењу дискурсу тежи целовитој и коначној дефиницији, дискурс остаје динамичан појам који одолева свакој одређености, те самим тим и очигледности. Свака коначна и трајна дефиниција сврстала би га у поље дисциплина којима су коначност и одређеност својствене (попут структурализма или позитивизма), док ера постдисциплина то управо жели да избегне. Флуидност и хетерогеност појма дискурс чине га изузетно актуелним у савременим научним расправама, где се користи као алат за анализу сложених структура значења, идеологија и моћи у друштвеним и културним контекстима. Од шездесетих година 20. века, дискурс постаје кључни термин у хуманистичким наукама, отварајући нове интердисциплинарне перспективе. Његова примењивост и разноврсност чине га суштинским концептом за анализу утицаја моћи и идеологије у различитим облицима комуникације, укључујући и драму као специфичан жанр. У контексту драме, дискурс постаје средство за анализу начина на који се идеолошки обрасци и обрасци моћи артикулишу кроз дијалошке и наративне структуре. Управо та комплексност представља теоријски и методолошки изазов који ова дисертација настоји да истражи.

Појам дискурс потиче од латинске речи *discursus*, која значи „трчати тамо-амо” или „опширно се бавити нечим (речима или мислима)” (Бурдоф и др. 2007: 160). У традиционалном смислу, овај термин се односи на говор, разговор или дискусију (Зобеница 2018: 18). У лингвистици, дискурс се проучава као употреба језика која превазилази границе појединачне реченице, при чему се посебна пажња указује текстуалној организацији, комуникативној функцији језика и анализи текста у контексту (Вуковић Стаматовић 2020: 23). Критичка анализа дискурса (КАД) приступа дискурсу као динамичном процесу у ком се значења конституишу кроз интеракцију између говорника, његових намера и слушалаца, формирајући тако тријаду субјекат – исказ – објекат. Овај приступ подразумева не само истраживање контекста који обухвата друштвене, културне и историјске околности, већ и коришћење интердисциплинарних приступа (Ферклаф 2013: 4). Интердисциплинарност је кључна за анализу дискурса, јер омогућава да се разоткрију слојеви значења, механизми производње дискурса, као и идеолошке позиције из којих дискурси настају и шире се. Дискурс, у овом смислу, није неутралан, већ је суштински повезан са питањима моћи и идеологије, обликујући и истовремено одражавајући друштвене структуре и односе.

У књижевној анализи појам дискурса задржава своју теоријску сложеност, али се његова примена разликује од оне у лингвистичкој анализи. Овај приступ се ослања на постструктуралистичке теорије, нарочито на Фукоов концепт дискурса као институционализованог поретка знања, мишљења и говора. Иако Фукоова анализа дискурса

првобитно није била усмерена ка теорији књижевности, његова сазнања су омогућила формирање нових теоријских приступа који постепено напуштају традиционалне методе филозофске херменеутике у корист савремених интерпретативних парадигми (Гајзенханслике 1997: 13).

2.1.1 Појам дискурса и методолошке импликације

Фуко (1998: 127) разуме дискурс као скуп исказа који припадају истоветној дискурзивној творевини унутар које се успостављају односи између разнородних елемената. Исказ представља основну јединицу дискурса, чији значај произилази из функције коју остварује, а која се може открити тек анализом (Фуко 1998: 93). Као такав, исказ не тежи тоталитету значења, већ на другачији начин приступа тзв. „густом ткиву вербалних перформанси” (Фуко 1998: 117), са циљем да идентификује, разложи и анализира термине који се преплићу, као и правилности којима су подложни. Фуко такође указује на постојање диференцијације међу дискурсима, при чему их класификује на више нивоа. Један ниво чине дискурси који се јављају у свакодневном говору који се не задржавају, већ нестају у тренутку изговарања. Други ниво, који је у фокусу нашег истраживања, обухвата дискурсе који стоје на почетку говорних чинова, преузимају их, преобликују и настављају да говоре о њима. Будући да су „речени, остају (из)речени и треба их даље казивати” (Фуко 2007: 18). У том смислу, искази, а тиме и дискурс, указују на историјску компоненту која је неминовно уткана у њихову структуру. Дискурс располаже потенцијалом да говори о свим темама и да обухвати различите друштвене и културне појаве, при чему се у њему формирају скупови исказа који припадају истој дискурзивној творевини и покрећу низ односа који указују на функцију исказа у друштвено-политичком контексту. Из тога произилази да је дискурс историјски детерминисан. Међутим, како дискурс тежи плуралитету система знања и указује на мноштво позиција моћи и утицаја, он негира постојање једне историје, већ инсистира на постојању више њих (Дамјановић 2016: 535). Говорећи о себи, дискурс истовремено проговара о историји, јединству и дисконтинуитету, као и о релацији између идеологије и моћи, те о институционализованом учешћу у сопственом конституисању. Управо плуралност наведених система отвара простор за појаву појединачних исказа, а не нужно и извесне стабилне структуре (Делез 1989: 88). Анализа исказа открива правила која су била заступљена у тренутку настанка дискурса, чиме дискурс постаје специфичан облик сведочанства одређене епохе:

[...] јер он [дискурс] је скроз-наскроз историчан – одломак историје, јединство и дисконтинуитет у самој историји, који пре поставља проблем властитих граница, својих прелома, преображаја, специфичних начина своје временитости него што поставља проблем свог наглог избијања сред саучесништва времена. (Фуко 1998: 127).

Истраживање дискурса подразумева интердисциплинарни приступ, који омогућава сагледавање одређених феномена из више теоријских и аналитичких перспектива, уз повезивање знања и метода из различитих дисциплина. Циљ оваквог приступа није у формулисању целовитог и затвореног оквира који би понудио коначну и дефинитивну истину о предмету истраживања. Напротив, дискурс указује на процесуални карактер спознаје, при чему се предмети анализе раслојавају и реконфигуришу унутар различитих контекста. У тој интерпретативној равни, дискурс „повезује мишљење, говор, језик и друштвене праксе у смислен контекст” (Станковић Пејновић 2019: 83). Дретар (2019: 387)

указује на динамичну природу дискурса који, у комплексним условима које сам ствара, формира субјекте, а затим их кроз своје активне механизме поставља у међусобне односе, користећи при томе карактеристичне дискурзивне и институционалне праксе. Дискурс се, у том смислу, јавља као резултат специфичних релација унутар којих се, у процесу његовог обликовања истовремено конституишу субјекти и објекти. Објекти дискурса произилазе из комплексних односа, утемељених у друштвеним, економским, техничким и политичким конструктима (Дретар 2019: 387). Управо због овако сложене и вишеслојне структуре, тешко је формулисати универзални модел с јасно утврђеним правилима који би се могао доследно примењивати у проучавању дискурзивних пракси. С обзиром на то да се књижевни дискурс обликује кроз односе међу разнородним елементима исказа и укључује разне области и дисциплине, његова анализа обухвата шире друштвене и културне аспекте.

Фуко (1998: 51) наглашава да дискурзивни односи не постоје унутар самог дискурса, нити служе успостављању директних веза између појмова, већ се налазе на његовој ивици, на самом рубу. Они одређују читав спектар односа које дискурс треба да успостави како би омогућио услове за анализу и преиспитивање одређеног објекта. У том смислу, дискурс се разуме као пракса која темељно производи објекте који су предмет његовог говора (Фуко 1998: 54). Полазећи од оваквог разумевања дискурса као продуктивне праксе, уочава се могућност да се књижевност сагледа не само као простор одраза стварности, већ као поље у ком се производе друштвене и културне парадигме. Надовезујући се на став Фукоа (2007: 18) да једно књижевно дело може покренути читав низ разноликих типова дискурса, као и његову тврдњу да дискурс треба разумети „као насиље које чинимо над стварима; у сваком случају као праксу коју им намећемо” (Фуко 2007: 40), у овом истраживању полазимо од претпоставке да ствари и догађаји нису разумљиви сами по себи, као ни сами дискурси. Њихова интерпретација не произилази из једноставне игре већ постојећих значења, већ из процеса анализе који подразумева друштвени, историјски и културни контекст. Стога, интердисциплинарним приступом који укључује теорије идеологије и идентитета, као и разматрања о ангажованој драмској књижевности и теоријама перформативности, истражујемо дискурсе уједињења и распада у транзиционим периодима Немачке и Србије током последње деценије 20. века. У анализи драма Бота Штрауса и Душана Ковачевића, користимо Фукоов концепт дискурса као друштвене праксе који обликује објекте свог израза (Дретар 2019: 387). Дискурсима, стога, приступамо као скуповима дискурзивних догађаја (Фуко 2007: 43), који се одликују сложеношћу у свом појавном облику (Фуко 1998: 53).

2.1.2. Интердискурс, моћ и знање: приступи анализи драмског текста

У својој студији *Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas Schloß)* (2008), Јирген Линк (Jürgen Link) настоји да прикаже сажети приказ развоја теорија дискурса и интердискурса, које су током седамдесетих година прошлог века развијене у оквиру књижевнонаучних и културолошких истраживања, са циљем да их повеже са лингвистичким приступима анализи дискурса.

Линк (2008: 117) се надовезује на Фукоово поимање исказа као основног елемента дискурзивне формације и истиче да је сваки исказ одређен конкретном историјском ситуацијом. Исказ не само да се односи на одређене објекте, већ их уједно и конституише. Употребом специфичних појмова, селективним приступом знању у складу са одређеним дискурзивним стратегијама и истовременим искључивањем других форми знања, исказ

додатно обликује појмовни оквир. Поред тога, одређен је и позицијом говорника, што у великој мери утиче на његову ефективност и дискурзивну валидност. Линк (2008: 117) наглашава да је за Фукоа од суштинског значаја историјска специфичност, како самог исказа, тако и сваког појединачног система знања. У том контексту, упућује на Фукоово одређење дискурса из *Археологије знања*, према ком се дискурс разуме као скуп исказа који припадају истом систему формације (Фуко 1998: 156).

Линк (2008: 118) дефинише дискурс као институционализоване, регулисане начине говора који формирају просторе могућих исказа, повезаних одређеним облицима друштвеног деловања. Као и код Фукоа, историјски аспект се испоставља изузетно важним у Линковом разумевању дискурса. Истиче да управо наведено деловање утиче на успостављање одређених историјских објективности и субјективности. Објективности се при томе односе на друштвене предмете и теме, појмовне класификације и типове аргумената, док субјективности обухватају легитимне говорне позиције, улоге говорника и рецепијената поруке, укључујући чак и специфичне телесне облике који су са тим улогама повезани (Линк 2008: 118). Поред тога, Линк дискурсе посматра као историјско-културно варијабилне. Они не само да конституишу одређене просторе изрецивости и знања, већ истовремено и њихове границе. Аутор указује на ефекат моћи дискурса који се остварује управо кроз одређивање тих граница. Посебно наглашава ефекат моћи који се остварује из ограничења изрецивости и сазнања, затим преко субјективних позиција говорника и њихове повезаности са друштвеним деловањем. У том смислу, моћ дискурса се огледа у динамичном односу онога што се може рећи, онога што је неизрециво и знања која проистичу из онога што је изречено. Кључну улогу у овом процесу има говорник, чија субјективност није унапред дата већ се конституише унутар дискурса и подстиче на деловање. Управо та субјективна позиција повезује дискурс са другим елементима, било да је реч о другим аспектима друштвене праксе или другим дискурсима.

Линк (2008: 122–123) уводи појам *интердискурса*, који терминолошки разликује од Фукоових схватања дискурса, називајући их специјализованим дискурсима. Интердискурси, како и сам термин наговештава, представљају ниво дискурса који се налази између специјализованих и општих друштвених дискурса. У том смислу, њихова улога је интегративна, односно посредничка јер омогућавају трансфер идеја, норми и знања из једне дискурзивне сфере у другу, на пример из научног у свакодневни језик или из политичког у књижевни. Интердискурси повезују различите области и субјекте кроз селективну симболичку функцију, насупрот специјализованим дискурсима који теже систематизацији. Линк (2008: 122–123) посебно истиче да у оквиру интердискурса не постоји захтев за потпуном логичком кохеренцијом или епистемолошком прецизношћу, већ доминирају делимични и симболички повезујући механизми, као што је књижевна интерпретација неког друштвеног феномена. Међутим, иако нису строго научни⁴, интердискурси такође производе знање и то управо путем комбиновања, повезивањем и интеграцијом различитих специјализованих дискурса. Линк (2008: 124) ове процесе обједињује са појмом *колективне симболике*, која се конституише унутар дискурзивног поља и функционише као репертоар културно препознатљивих симболичких структура и образаца мишљења. Како аутор наводи:

⁴ Линк (2008: 120) додатно поткрепљује своју тврдњу освртом на фотографије, којима приписује значајну улогу у анализи дискурса, доследно им додељујући статус релевантних исказа. Овакво поимање фотографије као значајном дискурзивном исказу испоставља се нарочито релевантном у контексту нашег истраживања, имајући у виду да први чин Штраусове драме *Завршни хор* почиње управо сценом усредсређеном на фотографију.

Један од кључних типова таквих повезница састоји се у стварању аналогија: Елемент дискурса специјализованог А користи се као модел за специјализовани дискурс Б. На пример, то је „аутопут података”: при томе се саобраћајна мрежа користи као аналогни модел за интернет, при чему се истовремено интегришу знања о модерном саобраћају и информатици.⁵

Под колективном симболиком, Линк подразумева скуп најраспрострањенијих културних симбола који функционишу као проширени метафорички комплекси, који могу функционисати као алегорије и емблеми, поређења и метафоре, илустративни модели и аналогије. Ове симболичке структуре широко су заступљене у свакодневној употреби, и то у циљу поједностављеног објашњавања сложених појава и феномена у култури. С обзиром на елементе од којих је сачињен, културни симбол дефинише се као елементарно-литерарни облик, који Линк (2008: 125) сврстава у групу основних наративних и језичких образаца заступљених у култури. Сходно томе, колективни симбол је неодвојив од полисемије, провокативних речи, карактера ликова, упечатљивих субјекат-ситуација⁶, као и од специфичних наратива и митских структура⁷. Његова функција се заснива на повезивању знања из различитих области, чиме се субјектима омогућава боље разумевање комплексних појмова.

Линково тумачење књижевног дискурса као облика интердискурса посебно је значајно за наше истраживање. Књижевност се не посматра као затворен систем специјализованог или стручног знања, већ као поље које интерагује са различитим доменима друштвеног живота, попут научних, етичких, естетичких, политичких или културних, и интегрише елементе различитих специјализованих дискурса унутар сопствене структуре (Линк 2008: 125). У том смислу, функција књижевности је субјективна, јер апстрактна знања преводи у индивидуалне, емоционалне и естетски обликоване изразе. Овом трансформацијом, књижевност чини сложене феномене приступачнијим, разумљивијим и препознатљивијим за своју публику⁸.

Анализом књижевног текста са аспекта интердискурса, тежиште није искључиво на идентификовању врсте дискурса присутних у тексту, већ превасходно на њиховој дубинској анализи, у складу са следећим критеријумима које дефинише Линк (2008: 129):

⁵ Нем. Ein wesentlicher Typ solcher Kopplung besteht in der Herstellung von Analogien: Ein Diskurselement des Spezialdiskurses A wird als Modell für den Spezialdiskurs B verwendet. Ein Beispiel ist die Datenautobahn: Dabei wird das Verkehrsnetz in analoger Weise als Modellsymbol für das Internet genutzt, wobei gleichzeitig Wissen über modernen Verkehr und Informatik integriert werden.

⁶ Појам се односи на препознатљиве обрасце у међуљудским односима попут сукоба шефа и запосленог итд.

⁷ Линк (2008: 125) наглашава да колективни симболи укључују митове као посреднике, оне који се јављају код Леви-Строса, митове заступљене у свакодневном животу које тематизује Роланд Барт, али и митове у модерним варијантама попут оних који се јављају код Пара (Rolph Parr (1992), "Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!" Strukturen und Funktionen der Mythisierung Bismarcks (1860–1918)).

⁸ Подударност ове тврдње биће јаснија у поглављима анализе корпуса. У драмама Бота Штрауса уочљиви су интердискурзивни елементи из историје, митологије и културно-политичке прошлости Немачке, који нису представљени кроз специјализоване дискурсе, већ посредством колективних симбола и субјективних обрасца аутор приближава проблематику уједињења Немачке публици која нужно не поседује стручна знања. Реплике из драма Душана Ковачевића, од којих је велики број преточен и у филмска остварења, саставни су део мејнстрим културе у Србији. Ковачевић претаче историјске и политичке дискурсе у сатиричне и гротескне облике, чинећи их на тај начин ближим наративима свакодневице.

- **Селекција:** Неопходно је утврдити који елементи специјализованих дискурса (научних, политичких, културолошких, психолошких итд.) су заступљени у тексту.
- **Конфигурација:** Анализа односа који се успостављају између различитих дискурса унутар текста, као и начина на који се међусобно повезани.
- **Субјективизација:** Потребно је испитати начин на који су ти дискурзивни елементи прилагођени перспективи ликова, обликовању драмске ситуације и развоју драмског наратива.
- **Естетизација:** Идентификација књижевних поступака кроз које је дискурзивно знање уметнички трансформисано и естетски уобличено.

Говорећи о начинима књижевне обраде интердискурса, Линк (2008: 129) истиче постојање два модела, *екстензивног* и *интензивног*. Екстензивни модел повезује се пре свега са романима, у којима се дискурзивни елементи поступно развијају кроз наративне структуре. Насупрот томе, за потребе овог истраживања значајнији је интензивни модел, будући да је карактеристичан за драму, као и за краће прозне форме и поезију. У том контексту, у анализи драмских текстова посебан сегмент чине симболи, метафоре и архетипске слике, јер се управо у овим књижевним елементима концентришу слојевита дискурзивна значења. Анализом драма Бота Штрауса настојаћемо да испитамо на који начин се одређени дискурси субјективизују кроз унутрашње дилеме драмских ликова које доводе до кризе идентитета, као и кроз представу драмског света који се дезоријентише у новонасталој стварности уједињене Немачке. У анализи драма Душана Ковачевића истраживање ће се усмерити на одређене дискурсе које, посредством хумора, гротеске и препознатљивих наратива о српском менталитету и идеолошким механизмима, обликују (не)свест драмских ликова и њихових дезинтегрисаних светова у условима измењене стварности.

Након разматрања интердискурса у оквиру Линкове теорије и његове примене у анализи драмских текстова, потребно је допунити аналитички оквир освртом на социолошки приступ дискурсу какав развија Рајнер Келер (Reiner Keller). Келер приступа дефинисању дискурса са социолошког становишта, ослањајући се на Фукоове основне претпоставке о дискурсу као скупу исказа који, посредством институционалних структура, производи одређене ефекте моћи. Међутим, Келер истовремено критикује Фукоа и француску поструктуралистичку дискурзивну анализу, указујући на то да у њима изостаје одговарајућа пажња усмерена ка друштвеним актерима и контекстима који учествују у производњи дискурса (Келер 2008: 212, 289). Сходно томе, Келер предлаже модел дискурзивне анализе који има за циљ да утврди на који начин одређени облици знања постају доминантни у одређеним друштвеним и историјским контекстима. Келер на тај начин проширује могућности истраживања дискурса, залажући се за комбиновање социолошког и дискурзивног приступа. Полазећи од те претпоставке, у средиште друштвених теорија дискурса поставља анализу социјално-културних структура и институционалних регулација пракси изношења исказа, наглашавајући и анализу њихових перформативних моћи, односно начина на који искази учествују обликовању друштвене стварности (Келер 2007б: 200). У оквиру овог истраживања, од посебног је значаја Келерово инсистирање на испитивању односа између дискурса, праксе и социјалне реалности, јер омогућава да се драмски текстови Бота Штрауса и Душана Ковачевића сагледају не само као књижевни, већ и као дискурзивни облици конструкције друштвеног знања. Ово посебно долази до изражаја у контексту процеса уједињења Немачке и распада Југославије, са акцентом на његов исход у

Србији. Сходно томе, компаративна анализа изабраног корпуса драма пружиће интердисциплинарни увид у начине на које књижевност, кроз драму, рефлектује, медијализује и обрађује друштвене процесе. Анализи ћемо приступити из перспективе херменеутичке интерпретације, ослањајући се на Келеров став да се значењске структуре унутар дискурса најпотпуније могу разумети управо путем интерпретације (Келер 2007а: 9).

У оквиру ове дисертације, дискурс се посматра као кључни аналитички инструмент за испитивање драмских текстова који рефлектују идеолошке, друштвене и културне динамике карактеристичне за период транзиције у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића. Табеле у наставку представљају аналитички инструментаријум који је развијен на основну интердискурзивне методолошке перспективе, с циљем примене на анализу драмског корпуса Бота Штрауса и Душана Ковачевића. Критеријуми су конципирани тако да омогуће идентификацију и интерпретацију дискурзивних структура, идеолошких механизма и репрезентација идентитета унутар драмских текстова. На основу одабраног теоријског оквира, у наставку ће бити приказани критеријуми за анализу корпусних драма. У даљем теоријском оквиру, пажња бити усмерена на појам идеологије, који се у истраживању разматра у уској вези са дискурзивном продукцијом знања, идентитета и субјективности.

Категорија	Драме Бота Штрауса	Драме Душана Ковачевића
Селекција	Историјски догађај и друштвено-политичке промене: Уједињење Немачке (коначно) решење Немачког питања	Историјски догађај и друштвено-политичке промене: Распад Југославије (дез)оријентација Србије
Конфигурација	Узрочно последична зависна веза између: – <i>Дискурзивних творевина</i> : књижевни дискурс са освртом на друштвено-политички; – <i>Идеологије</i> : критика доминантних идеолошких наратива – пребрзи процеси интеграције социјалистичког друштва у демократско-капиталистичке оквире; – <i>Идентитета</i> : процеси (ре/де)конструисања колективних и индивидуалних идентитета у новонасталним друштвено-политичким околностима; – <i>Ангажоване књижевности</i> : одабране драме директно реферишу на проучавани историјски догађај у тренутку уједињења Немачке. Са књижевног аспекта посредством	Узрочно последична зависна веза између: – <i>Дискурзивних творевина</i> : књижевни дискурс са освртом на друштвено-политички; – <i>Идеологије</i> : критика доминантних идеолошких наратива – прелазак са једнопартијског социјалистичког система на националистички ауторитарни режим; као и последице оличене у ратним исходима, доминацији српског националистичког наратива, санкције, хиперинфлације и економска дестабилност; – <i>Идентитета</i> : процеси (ре/де)конструисања колективних и индивидуалних идентитета у

	позоришне игре, преноси се на подручје интермедијалности и допире до већег броја рецепијената; У временском оквиру који је предмет проучавања, аутор пише и објављује есеје у којима критикује доминантну идеологију, што ће бити окарактерисано као лична транзиција писца ка десници, након чега долази до измене у његовом друштвеном и књижевном положају; – <i>Перформативност</i>: • Позориште као место акције, промене и представљање критике доминантне идеологије кроз проблематизовање колективних и индивидуалних идентитета код драмских ликова; • Телесност као дискурзивна категорија;	новонасталим друштвено-политичким околностима; – <i>Ангажоване књижевности</i>: • одабране драме директно реферишу на проучавани историјски догађај у тренутку распада Југославије и националистичке Србије. Са књижевног аспекта посредством позоришне игре, преноси се на подручје интермедијалности и допире до већег броја рецепијената; • У временском оквиру који је предмет проучавања, аутор драмске предлошке преноси и у медиј филма, те на тај начин допире до још већег броја рецепијената и постаје део мејнстрим културе у Србији. Међутим, његова критика владајуће идеологије остаје у сенци; – <i>Перформативност</i>: • Позориште као место акције, промене и представљање критике доминантне идеологије кроз проблематизовање колективних и индивидуалних идентитета код драмских ликова; • Телесност као дискурзивна категорија;
Субјективизација	Поступци обликовања идентитета код драмских ликова и односа међу њима: – <i>Хибридноост жанрова</i>: елементи трагичног и комичног, хибридноост и флуидност жанрова као последица друштвено-политичких промена: – <i>Фрагментарност</i>:	Поступци обликовања идентитета код драмских ликова и односа међу њима: – <i>Хибридноост жанрова</i>: елементи трагичног и комичног, хибридноост и флуидност жанрова као последица друштвено-политичких промена:

	- у драмским ситуацијама: одсуство класичне драмске композиције; чиновни као засебне драме, нелинеарност у драмском сижеу, поигравање са временом и простором; - у драмским ликовима: дисконтинуитет и кризе идентитета и покушаји (ре-)интеграције у друштву	– <i>Доследност у драмској композицији:</i> - у драмским ситуацијама: најчешће заступљена класична драмска композиција; црни хумор, иронија, гротеска као поступци обликовања драмских ситуација; - у драмским ликовима: дисконтинуитет и кризе идентитета и покушаји (ре-)интеграције у друштву
Естетизација	Употреба различитих књижевних и позоришних техника у обликовању естетске и критичке функције: – <i>Драма у драми:</i> мимикрија друштвено-политичке ситуације; – <i>Митолошки обрасци:</i> антички и национални митови у функцији критике владајуће идеологије; – <i>Симболи и мотиви:</i> у функцији критике владајуће идеологије; – <i>Интертекстуалност:</i> позивање на остале драмске и књижевне творевине, филозофске текстове, али и на географске и историјске изворе. – <i>Интермедијалност:</i> - преобликовање драмских сижеа у перформативни облик; - уметање елемента фотографије у обликовање драмске ситуације и односа међу драмским ликовима;	Употреба различитих књижевних и позоришних техника у обликовању естетске и критичке функције: – <i>Драма у драми:</i> мимикрија друштвено-политичке ситуације; – <i>Црни хумор, гротеска, сатира и апсурд</i> у функцији критике владајуће идеологије и упита – <i>Симболи и мотиви:</i> у функцији критике владајуће идеологије; – <i>Интертекстуалност:</i> позивање на остале драмске и књижевне творевине, филозофске текстове, али и на географске и историјске изворе. – <i>Интермедијалност:</i> - преобликовање драмских сижеа у перформативни облик; - преношење драмског и позоришног на подручје филма;

Табела 1⁹: Критеријуми анализе интердискурса према Линку

⁹

Све табеле у овом раду резултат су самосталног истраживања које је спровела ауторка.

2.2. Идеологија и књижевност: теоријска разматрања и критичке перспективе

Узимајући у обзир да дискурс функционише као механизам производње знања и обликовања субјективности, у овом поглављу усмеравамо пажњу на појам идеологије, који представља један од централних концепата у разумевању друштвених и културолошких структура моћи. Идеологија потиче од споја грчких речи *идеа* и *логос*, што у основи означава науку о идејама и о појмовима (Клајн, Шипка 2006: 484). Примењена у друштвеној стварности, идеологија означава систем идеја у друштву, карактеристичан за одређену епоху или друштвену групу (Клајн, Шипка 2006: 484). Њен развој почиње са преласком 18. на 19. век када долази до експанзије политичких струјања оличених у конзерватизму, либерализму, национализму и социјализму, као реакција на рационализам просветитељства (Пери 2000: 276). Ове идеолошке формације одликују се одговарајућим механизмима и хомогеним системима уверења, посредством којих се појединци могу ујединити (или разјединити) и подстаћи на одређено политичко деловање (Пери 2000: 276). Сходно томе, идеологија се може схватити као систем идеја који одређене друштвене групе користе у циљу артикулације, заговарања или оповргавања ставова и феномене у политичком, друштвеном и културолошком смислу.

Идеологија и књижевност су неодвојиво повезане у процесу интерпретације историјских и друштвених контекста. Путем фикционализације и различитих литерарних поступака, аутори обликују прозне, драмске или лирске светове из перспективе сопствених ставова и идеолошких убеђења. На тај начин настају ликови, радње и симболичке слике које, у току читалачког процеса, могу деловати на рецепцију публике. Читаоци могу бити подстакнути да размишљају о одређеним темама, да (не)свесно преиспитују, усвајају или одбацују идеолошке ставове представљене у тексту, чиме се могу подстаћи на одређену друштвену или индивидуалну акцију. Та интеракција између аутора, књижевног дела, читаоца и (ре)акција коју дело може изазвати чини основу онога што се може назвати књижевни ланац утицаја. Полазећи од овакве поставке, у докторској дисертацији заступамо став да је свако књижевно дело у извесној мери ангажовано. Да бисмо појаснили основу те тврдње, потребно је истражити идеолошку позицију аутора и начин на који се она транспонује у књижевни текст. У том смислу, књижевност, као и њена заступљеност или маргинализованост у медијима и образовном систему, може у извесној мери утицати на формирање или трансформацију идеолошких ставова у друштву. Поред тога, проучавање идеологије унутар књижевности омогућава дубљи увид у сложене друштвено-политичке и културне процесе. На трагу ове претпоставке, проучавање књижевног дела кроз призму идеолошке критике указује на повезаност књижевности са стварношћу, јер књижевна дела нису сачињена искључиво од појединачних идеја аутора, већ често делују као дискурзивни облик колективног искуства уоквиреног доминантним друштвеним структурама и вредносним системима. Сходно томе, идеолошка перспектива у књижевности може бити приказана експлицитно, кроз директну тематизацију одређених феномена и питања, или имплицитно, посредством форме, структуре и књижевних поступака. Док експлицитни слојеви указују на предмет и садржај дела, имплицитни аспекти откривају начине на које је дело конструисано, што изискује суптилнију, критичку интерпретацију.

2.2.1. Идеолошка критика и интерпретација

Појам идеологије један је од кључних концепата у савременим друштвеним и хуманистичким наукама, нарочито у анализи односа између културних форми, моћи и производње знања. Историјски посматрано, термин идеологија појављује се крајем 18. века у Француској, у оквиру филозофске мисли Антоана де Тресија, који га дефинише као науку о идејама (Иглтон 1991б: 65–66). Првобитно означен као неутралан, временом појам добија снажну друштвено-критичку конотацију у делима Карла Маркса и Фридриха Енгелса (Фогт 2002: 155), који га употребљавају у контексту материјалистичке друштвене анализе. У оквиру марксистичке теорије, идеологија се посматра двоструко. У ширем смислу, обухвата целокупну сферу духовне производње, као облик надградње свих области духовне делатности попут религије, науке, моралности и сл. (Равлић 2001: 149). У ужем и критичком значењу, идеологија представља средство доминације, односно инструмент којим владајуће класе креирају друштвене представе и вредности како би очувале сопствене позиције моћи и постојећи поредак. У овом смислу, идеологија производи лажну свест, односно искривљено разумевање стварности које појединца лишава критичке самосвести и тиме паралише његову политичку моћ (Гојић 2021: 94, Фогт 2002: 155). Суштина критике идеологије у марксистичком кључу огледа се у разобличавању ових механизма моћи и заузимању критичког става према друштвеним структурама, које узрокују социјалну неравноправност.

Идеологија се у савременим хуманистичким и друштвеним наукама најчешће проучава кроз два комплементарна приступа, а то су критичка анализа дискурса и критика идеологије. Њихова повезаност заснива се на чињеници да оба приступа истичу друштвени контекст као кључни оквир за разумевање знања, моћи и језичке праксе. Критичка анализа дискурса полази од језика као нераздвојивог дела ширих друштвених процеса и структура. Однос између дискурса и друштвеног контекста посматра се као дијалектички. Дискурси су, с једне стране, обликовани друштвеним околностима, док са друге стране, и сами активно учествују у њиховом обликовању. Водак и Буш (2004: 108) указују на дубину њихове друштвене условљености, али и на њихову друштвену ефикасност.

Идеолошка критика представља методолошки оквир унутар науке о књижевности и естетици, који функционише као принцип интерпретације удаљен од свакодневне, пежоративне употребе појма идеологије. Овај критички приступ полази од претпоставке да је књижевност неодвојива од идеологије, јер се заснива на премиси да свако књижевно дело настаје као резултат конкретног историјског и друштвеног контекста. Сходно овом приступу, ни одабир књижевног рода, врсте или теме није произвољан нити искључиво естетски условљен, већ указује на одређене друштвене импликације које су произашле из идеолошких утицаја. Такав приступ не своди се на анализу спољашњих друштвених услова, већ захтева дубљу анализу социјалних и симболичких структура, као и значења која делују унутар текста, али су истовремено релевантна за историјски тренутак у ком се текст тумачи. У том контексту, Теодор Адорно (1997: 132–133) уводи појам *садржај истине* (нем. *Wahrheitsgehalt*), наглашавајући да књижевно дело садржи одређени унутрашњи критички потенцијал који се не исцрпљује у његовој идеолошкој функцији. Према Адорну (1997: 1–2, 6–7,), књижевни текст није пуки идеолошки конструкт, већ сложени естетски облик који, тежећи уметничкој целовитости, уједно (пре)испитује друштвену стварност на коју реферише. Адорнов став инсинуира да књижевно дело садржи сакривену истину коју је неопходно докучити критичком анализом, али указује и на чињеницу да та истина није или

не мора нужно бити видљива у тренутку настанка дела, већ кроз извесно време и тзв. каснија историјска читања, када одређене друштвене и културне околности омогуће његово декодирање (Адорно 1997: 133–134, 262–263). Разлози за овакво скривање истине могу бити различити, почевши од књижевно-формалистичких поступака до историјског контекста у ком је дело настало. Књижевност се, према томе, не треба посматрати искључиво као естетски артефакт намењен искључиво изражавању уметничке идеје аутора, већ и као дискурзивни простор друштвене борбе, у ком се репрезентују, преиспитују и трансформишу идеолошке позиције и односи моћи. У том смислу, књижевни текст се може посматрати као полазна тачка за критичко испитивање друштвених, политичких и економских услова који одређују не само његов настанак, већ и његову рецепцију и интерпретацију.

Један од значајнијих теоретичара идеологије који доприноси развоју социологије сазнања (нем. Wissenssoziologie) јесте Карл Манхајм (Karl Mannheim). Према Манхајму (1978: 260), задатак критике идеологије састоји се у разоткривању (не)свесних манипулација које одређене друштвене групе, понајвише политичке партије, спроводе ради прикривања сопствених интереса. Сходно томе, ставови појединаца формирају се неодвојиво од њиховог економског, класног и политичког положаја, те стога не постоји „чисто” или „апсолутно” знање, јер је условљено одређеним социјалном контекстом. Манахајм (1978: 77–78) појам идеологије схвата као тоталан и свеprisутан. Она делује како на микро, тако и на макро нивоу, карактеришући људска размишљања као идеолошка, без обзира на епоху. Овакво схватање отвара питање граница појма, те Звијер (2015: 15) упозорава да би оваква свеобухватност могла довести до његове релативизације, јер уколико се све окарактерише као идеолошко, долази се до релативизације појма. У том случају, појам постаје празан, губи аналитичку оштрину и постаје флоскула (Иглтон 1991а: 7). У том контексту, Тери Иглтон (Terry Eagleton) сугерише да појам идеологије треба посматрати као текст појмовних нити, прожет дивергентним традиционалним обележјима који се не може свести на једнообразну дефиницију (Иглтон 1991а: 7). Указује и на то да дефиниције која су сувише свеобухватне губе на аналитичкој прецизности, док оне које су превише уске искључују важне аспекте (Иглтон 1991а: 15). Стога, уместо дефинисања, предлаже функционално разграничење између онога што је идеолошко и онога што није, јер појам може имати смисла једино уколико можемо повући такву разлику. Могућност разликовања имплицира да је идеологија контекстуално условљена и управо у тој условљености настаје тачка њеног преламања са дискурзивним праксама. Према Иглтону, идеологију не треба посматрати као резултат језичке праксе коју карактеришу одређене лингвистичке особине и сам исказ, већ као питање субјекта, намере говорног чина и рецепције од стране примаоца. Поједностављено речено, у проучавању идеологије неопходно је бавити се питањем ко, због чега, шта, коме каже (Иглтон 1991а: 16). Тако посматрано, идеологија постаје облик дискурзивне праксе, јер је реч о специфичној употреби језика, при чему појединац намерава да постигне одређене ефекте, увек у оквиру конкретних друштвених и културних околности. Иглтон (1991а: 15) закључује да без дискурзивног контекста није могуће идентификовати идеолошки карактер исказа, као што није могуће говорити ни о литерарности неког текста уколико се не познаје његова контекстуална позадина. Овакво разумевање идеологије као дискурзивне праксе представља основ за теоријски концепт у коме се идеологија разуме као механизам унутар ког се субјекти обликују и репродукују унутар постојећег поретка.

2.2.2. Идеологија и репродукција: субјекат, култура и друштвена свест

Појам идеологије представља окосницу теоријског оквира марксистичке традиције. Међутим, опадање политичког утицаја комунизма у европским земљама седамдесетих година 20. века и надирањем постмодернистичког осећања, идеологија као термин улази у теоријску кризу. У постмодернистичким круговима долази до проглашења смрти идеологије¹⁰, што се парадоксално, може тумачити као облик својеврсне идеолошке позиције – идеологија о крају идеологије. Управо у том контексту, Луј Алтисер (Louis Althusser) заснива сопствену концепцију идеологије, ослањајући се на марксистичку традицију, али је истовремено и редефинише у складу са структуралистичким и постструктуралистичким теоријским оквирима. Његов концепт интерпелације субјеката и идеолошких субјеката представља важан теоријски помак, који омогућава откривање начина на који се идеологија репродукује унутар културних и институционалних пракси. Алтисерово поимање идеологије најчешће је заступљено у оквиру постструктуралистичког кључа, али постоје и студије које је постављају у постмодернистички контекст (Дедић 2011: 167), што указује на комплексност и теоријску разноврсну примењивост његовог приступа.

Алтисер критикује традиционално марксистичко схватање идеологије као лажне свести, као и економизам који је у основи традиционалне марксистичке теорије друштвеног поретка. Према Алтисеру, друштво не почива искључиво на економској основи, већ на међусобно испреплетаним структурама којима припадају и идеолошке формације. У том контексту, Алтисер уводи појам дискурзивности у марксистичку теорију, чиме отвара простор за прожимање структуралистичких и постструктуралистичких парадигми (Дедић 2011: 163,164). Један од најзначајнијих доприноса Алтисерове теорије јесте разлика између државних репресивних апарата (ДА) и државних идеолошких апарата (ДИА) (Алтисер 2009: 30). Државни репресивни апарати функционишу посредством насиља и репресије, са циљем очувања постојећег друштвеног поретка. Поред тога, централизовани су и јавног карактера и могу користити идеолошке механизме за спровођење сопствених циљева. Сачињени су од институција попут: војске, полиције, затвора, судове, обавештајне службе и администрација у служби државе (Алтисер 2009: 27). Са друге стране, државни идеолошки апарати делују путем идеолошких механизма у оквиру специјализованих институција. У њих, поред религијских, образовних, правних, породичних, политичких, информационих и синдикалних, Алтисер (2009: 28–29) убраја и културне државне идеолошке апарате у које спада и књижевност. И поред ове појмовне и функционалне дистинкције, Алтисер (2009: 30) наглашава да ниједан идеолошки апарат није „чист” у свом деловању, већ да се механизми и методе могу комбиновати у зависности од сврхе. То имплицира да државни репресивни апарати могу прибећи употреби идеолошких механизма, као што и државни идеолошки апарати понекад прибегавају репресивним средствима. Место преклапања посебно је уочљиво код културних идеолошких апарата, где се појаве попут цензуре јављају као пример симбиозе између репресивних и идеолошких механизма. Цензура на тај начин постаје илустрација моћи идеологије, чији је основни циљ не само обликовање свести, већ

¹⁰ Проглашење смрти идеологије није случајно или произвољно, већ се јавља услед опадања политичког значаја комунизма у европским земљама. Са слабењем марксистичког утицаја, ослабљена је и теоријска заступљеност концепта идеологије, који се у највећој мери везивао за марксистичку мисао. Истовремено, као предмет интересовања у оквиру критичког дискурса долазе нови, алтернативни субјекти (из студентских, феминистичких и еколошких протеста и покрета) који су марксистичка питања полако почели да постављају на маргину. На тај начин, фокус са класних померио се ка другим формама друштвених неједнакости, чиме је дотадашњи појам марксистичког разумевања идеологије захтевао одређени процес релативизације.

и њено контролисање кроз кажњавање, искључивање и усмеравање значења. Из тога произилази да они културни садржаји који бивају цензурисани представљају претњу по стабилност владајућег поретка¹¹. Алтисер (2009: 31) упозорава да овакво преклапања начина функционисања доводи до „прећутне комбинације између игре државног (репресивног) апарата и државног идеолошког апарата”, што даље имплицира да су државни идеолошки апарати у служби државних репресивних апарата и обрнуто. Постојање једних условљено је постојањем других. Деловање једних ојачава делотворност других, а њихови утицаји се узајамно преплићу, потврђују, појачавају или слабе моћ којом располажу ови државни апарати. Услед тога, потребно је наврнути се на почетак Алтисеровог проучавања структуре друштва у целини.

Користећи се метафором грађевине, Алтисер (2009: 17–18) објашњава односе између базе и надградње унутар друштвене структуре. У таквој концепцији, економска база представља темељ на ком почива целокупна идеолошка и институционална надградња. Иако надградња зависи од базе, њено деловање није пасивно, штавише активно учествује у репродукцији постојећег поретка. Сходно томе, иако се горњи спратови налазе на вишој хијерархијској лествици, условљени су постојањем најнижег спрата. Разлика између њих је у томе што су горњи спратови свесни своје угрожености, те из те позиције прибегавају мерама контроле, угњетавања и експлоатисања. База на којој грађевина, тј. друштво почива, изманипулисано је разноликим идеолошким апаратима, на основу чега се обликује идеја да се њихов задатак састоји у томе да служе држави и да без ње не могу опстати. Заправо, међуспратни однос је далеко сложенији од тога и имплицира на комплексну условљеност државе и појединца. Међутим, Алтисер (2009: 33) наводи да, за разлику од репресивних, државни идеолошки апарати ипак не подлежу потпуној контроли владајућег поретка. Управо у том простору може се пронаћи прилика за идеолошку субверзију, односно за појаву отпора унутар самих институција. У том смислу, Алтисер (2009: 33) истиче да такав импулс експлоатисаних може „пронаћи средства и прилике да се ту изрази, било употребом њихових контрадикција или освајајући борбене положаје у њима”. У оквиру таквог разматрања, културни апарати, попут књижевности и позоришта, могу деловати као простори у којима се доминантни идеолошки механизми доводе у питање. Посредством уметничке форме, не само да омогућавају критичку рефлексiju, већ истовремено пружају прилику за креирање нових, потенцијално еманципаторских дискурса, који се супротстављају државним репресивним апаратима.

Полазећи од намере да појам идеологије теоријски артикулише, Алтисер (2009: 42) идеологију означава као неисторијску категорију, дистанцирајући се од традиционалног марксистичког поимања које је повезује са лажном свешћу. Идеологија као уопштени појам не познаје категорију историје, већ поседује омниисторијску реалност. Као таква, присутна је у свим друштвима и њено деловање није ограничено на конкретне историјске околности, за разлику од појединачних идеологија које су временски и друштвено детерминисане (Алтисер 2009: 42, 65). Идеологију стога треба разумети као имагинарну представу коју појединци граде на основу стварних услова егзистенције (Алтисер 2009: 53). Важно је указати на однос који појединци имају према реалности услова егзистенције, а не према самој реалности, јер „управо тај однос садржи „узрок” који објашњава имагинарну деформацију идеолошке представе реалног света” (Алтисер 2009: 56). Другим речима,

¹¹ У оквиру поглавља које се бави ауторском функцијом, указује се на облике цензура којима су били изложени Бото Штраус и Душан Ковачевић, што доприноси расветљавању односа између државних идеолошких и репресивних апарата и положаја самих аутора унутар тих структура.

идеологија не пружа тачну слику структура моћи, нити верно приказује односе који обликују животе људи, већ своје механизме заснива на људској имагинарној представи тих односа. Та представа није нужно лажна, али је конструисана тако да подржава и одржава владајући поредак. Друга теза коју Алтисер заступа у одређењу појма идеологије јесте њена материјалност. Идеологију се не своди на скуп одређених идеја из ког проистичу облици понашања појединца, већ пре као материјалну праксу која се остварује посредством институција, ритуала и понављајуће друштвене форме понашања. Тако посматрано, појединац прераста у одређење субјекта, који је за Алтисера (2009: 64) кључна категорија без које идеологија не може да постоји. Идеологија егзистира само кроз субјекте и за субјекте, а њена функција се реализује кроз институције и свакодневне праксе. У складу са тим, субјекат није само обликован идеологијом, или постављен у одређену друштвену позицију, већ је интерпелиран¹² унутар идеолошке структуре. Ставови субјекта одређују његово понашање у одређеним друштвеним праксама, при чему те праксе истовремено представљају део идеолошког апарата који репродукује услове у којима се идеје и уверења субјекта потврђују, санкционишу или искључују (Алтисер 2009: 60). Идеологија, сходно томе, прожима и микро и макро нивое друштвених структура, остварујући свој ефекат на основу свакодневног препознавања и прихватања субјективних позиција.

На Алтисерово одређење идеологије и њену повезаност са књижевношћу надовезује се и амерички марксистички теоретичар, Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson), који кроз концепт когнитивног мапирања настоји да укаже на нераскидиву повезаност постмодернистичких текстова са историјом. За Џејмсона, историјска перспектива представља кључну категорију за разумевање садашњости и њен однос према савременом тренутку (Пантић 2012: 59). Уколико ова перспектива изостане, постмодернистички текст ризикује да постане фрагментаран и неповезан, те је стога неопходно тумачити га у оквиру специфичног историјског контекста у ком настаје. Разматрајући значај историје, која нам је доступна искључиво у форми текста (Џејмсон 1984: 96), Џејмсон (1984: 16) се ослања на Крочеову тезу да је свака историја у суштини савремена историја, али додаје да историја којом се бавимо не мора нужно бити и наша историја, што отвара простор за откривање потиснутих или маргинализованих историјских елемената. Анализа ових елемената омогућава, не само дубље разумевање прошлости, већ и бољи увид у савремену реалност. Управо у тим пукотинама постаје видљиво оно што Џејмсон (1984: 18) назива *политичко несвесним* (Џејмсон 1984: 18), под којим подразумева такав концепт да је свако културно дело или чин испуњено траговима идеолошких и историјских конфликта који нису директно испољени. Како би се политичко несвесно могло идентификовати, неопходно је приступити херменеутичкој анализи која културне елементе посматра као друштвено-симболичке чинове (Џејмсон 1984: 20). У Џејмсоновом теоријском кључу, књижевни текстови стоје у знаку симболичних чинова, будући да су инхерентни историјским и друштвеним ситуацијама. Међутим, стварност се у књижевности не представља у форми

¹² Термин интерпелација потиче од латинске речи *interpellatio* која се у изворном значењу односи најпре на питање упућено говорнику, нарочито у институционалним контекстима. У том смислу, најчешће подразумева комуникативну ситуацију у парламенту када посланик прекида високе функционере власти и захтева одговор на питање. У ширем смислу, реч може означавати упадицу или прекид (уп. Клајн, Шипка 2006: 527), али увек имплицира чин призивања, односно позив субјекту да се укључи у одређени комуникативни или друштвени поредак. У алтисеровском теоријском оквиру, интерпелација означава начин на који идеологија адресира сопствене механизме. Појединац постаје субјекат у конкретној ситуацији када препознаје себе у одређеном друштвеном позиву. На тој основи, субјекат није унапред креиран или предодређен, већ постаје производ идеолошког процеса који га позива, а затим поставља и напослетку репродукује.

дословних и транспарентних значења, већ кроз сакривене текстуалне елементе који у основи функционирају као подсвесни. У супротном, не би било идеологије, као ни ефеката које производи, а то је жеља за влашћу (Џејмсон 1984: 69–70, 89). Ово становиште потврђује нераскидиву везу између друштвено-историјске перспективе и књижевног текста, истовремено указујући на сложене политичке и идеолошке контексте у којима текст настаје. Сходно томе, књижевни текст није неутралан, већ функционира као својеврсно сведочанство свог времена, одражавајући идеолошке токове у друштву.

Полазећи од становишта да у књижевним текстовима делују латентне идеолошке структуре које постају видљиве тек кроз интерпретацију, Џејмсон (1984: 88–90) предлага трофазни модел интерпретације књижевног текста:

1. *Текстуални (микро) ниво*: Књижевни текст је неопходно сместити у конкретни историјско-политички контекст. Будући да је естетски чин увек у дијалектичком односу са идеологијом, његова улога је да посредује друштвене противречности, нудећи њихова решења (92–93).
2. *Друштвени (средњи) ниво*: Књижевно дело доживљава дијалектички преображај тако што се са индивидуалног аспекта премешта на колективни. Текст се поставља међу друга колективна дела своје епохе, при чему је истовремено потребно испитати начин на који кореспондира са другим идеолошким и дискурзивним структурама (89).
3. *Историјски (макро) ниво*: Књижевни текст се посматра у односу на дубљу и ширу перспективу целокупног историјског контекста, а не искључиво у односу на идеолошке структуре и садржаје на које реферише. Стога, тумачење не подразумева само анализу идеолошког садржаја текста, већ и његове форме као простора у којем се идеологија исписује (89).

Оваквим приступом, Џејмсон не само да проширује домен идеолошке критике, већ указује на то да је сваки књижевни текст истовремено производ и симптом специфичних фактора који га обликују. Идеолошка анализа представља процес у коме Џејмсон (уп. 2008: 148) књижевни текст разуме као својеврсно преписивање или реструктурирање већ постојећег историјског или идеолошког подтекста (енг. *subtext*), под којим се подразумева контекст. Како би се анализа могла спровести, тај контекст се мора поново изнова конструисати. Сходно томе, тзв. књижевни или естетски гест увек у динамичном односу реферише на стварност тако што је укључује у своје естетске процесе.

Као што је већ истакнуто, конструкција књижевног дела условљена је дијалектичким односом садржаја и форме. Та веза успоставља значајну спону са аспектом књижевног жанра. Џејмсон (1984: 116–117) наводи да је књижевни текст као творевина политички несвесног у значајној мери обликован одабиром специфичног књижевног жанра, будући да жанрови функционишу као носиоци одређених идеолошких претпоставки. Они не представљају само естетску категорију, већ делују и као књижевне институције, али и као врста друштвене конвенције између аутора и читалаца (Џејмсон 2002: 92). Савремени приступи захтевају преиспитивање традиционалне концепције жанра, у којој он функционира искључиво као конститутивни елемент естетског процеса у изградњи књижевног дела. Улога жанра, у савременом капиталистичком контексту, подлеже модификацијама у складу са тржишним механизмима продукције и потрошње, што доводи до његове функционалне трансформације унутар регулаторних оквира финансијске економије. Ово, пак, имплицира

нови дијалектички однос према традиционалном жанровским моделима (Џејмсон 2002: 93). Уместо стабилних и унапред чврсто задатих жанровских оквира, долази до стварања жанровских интерсекција, у којима жанр постаје аналитички инструмент, односно средство којим се утврђују поетичке и идеолошке карактеристике текста. У том смислу, књижевни текстови функционишу као хибридни жанровски артефакти, не само да преузимају и модификују постојеће културне и социјалне кодове, већ учествују у њиховом обликовању, чиме постижу стварање нових поетичких модела (Џејмсон 2002: 127). Хибридност жанра, према томе, није само естетска појава, већ и одраз друштвено-политичких процеса, будући да измењена стварност не може бити сагледана кроз традиционалне жанровске категорије. Управо зато, флуидност књижевног жанра може се разумети као још једна идеолошка конструкција коју је потребно критички испитати.

С обзиром на то да драме које су предмет нашег истраживања у хибридној жанровској форми тематизују историјске тренутке у којима се дешавају сложени процеси друштвено-политичке транзиције, анализи драмских текстова приступићемо на основу категорија које се заснивају на поимању идеологије као дискурзивне, материјалне и интерпелативне структуре, чијим посредством се обликују субјекти, друштвене праксе и културне делатности. Полазећи од тог становишта, идеологија се испоставља као динамични систем који производи знање, конструише идентитет и одређује позиције моћи унутар друштвених релација. Сходно томе, у анализи се усмерава пажња на колективну симболику, али и на друге естетске категорије, попут: драмске форме, карактеризације ликова, тематских и мотивских слојева, митолошких образаца, као и дијалогске и монолошке организације текста.

1. Текстуални (микро ниво)	Смештање драмског текста у одговарајући историјско-политички контекст	– Историјско-политичка дешавања и друштвене последице уједињења Немачке и распада Југославије (са аспекта Републике Србије) – Књижевна епоха: постмодернизам, подстдрамско позориште, перформанс – Структура, стил и употреба језика
2. Друштвени (средишњи) ниво	– Позиционирање драмских текстова у односу на остала књижевна дела епохе – Анализа драмских предлога у односу на друге идеолошке дискурзивне творевине	– Књижевност преокрета (нем <i>Wendeliteratur</i>) – Одступање од канона – Процеси (ре/де)конструкције идентитета – Ангажована драмска књижевност

		– Специфичност драме као књижевног рода – <i>перформативност</i>
3. Историјски (макро) ниво	Одређивање значаја драмских текстова у целокупном историјском контексту	– Рецепција кроз интермедијалност • домети драмских текстова на друштво • домети драмских текстова на поетику аутора
4. Жанрвске импликације	Анализа жанровских специфичности у корпусним драма	– Анализа жанровске хибридности као одраз идеолошких и друштвених структура у току периода уједињења и распада

Табела 2: Идеолошки нивоу у драмским текстовима

2.3. Идеологија и дискурс: конструкција стварности и субјективности

Међусобно прожимање, преплитање и обликовање различитих дискурзивних творевина нераскидиво повезује идеологију и дискурс, формирајући комплексну динамичку релацију. Као што показују теорије дискурса и разноврсни приступи критичке анализе дискурса (Фуко, Линк, Келер), дискурс није неутралан, већ га карактеришу специфична вредносна, културна и идеолошка својства. Полазећи од тога, можемо закључити да неутралан дискурс не постоји јер свака интерпретација стварности подразумева систематичан приступ откривању значења унутар одређеног идеолошког оквира. Разумевање одређене појаве, предмета или догађаја конструисано је унутар друштвено условљених парадигми и пре него што буде преточено у језичку форму. У том смислу, идеологија не само да претходи дискурсу, већ узима и активно учешће у његовом обликовању, истовремено бивајући конструисана и реконструисана кроз дискурзивне праксе. Међутим, поимање дискурса као пуке рефлексije идеологије, била би недовољно прецизна, јер дискурс сам по себи располаже извесним механизмима који производе значења и моћ. Откривање скривених значења у дискурзивним структурама не само да омогућава боље разумевање стварности, већ и осветљава историјске процесе кроз које се друштвени односи конституишу, одржавају и трансформишу.

Како истиче Фогт (2002: 156), не постоји текст који је идеолошки хомоген. Сходно томе, будући да се дискурс састоји од низа текстуалних творевина, ни он не може бити идеолошки хомоген. Напротив, он функционише као интертекстуална и интердискурзивна мрежа, у којој различити дискурзивни елементи међусобним деловањем производе разнолике форме значења и положаја (Фуко 1998:60). Полазећи од тог становишта, дискурс не само да артикулише идеолошке позиције, него и учествује у конституисању субјективности, односа моћи и социјалних структура (других) како у политичком, тако и у друштвеном контексту (ван Дијк 2001: 361). Анализа дискурса стога не односи се само на садржај текста, већ узима у разматрање и његову форму, структуру, као и позиције субјеката и објеката унутар дискурзивног простора. Отуда, истраживање дискурса представља

методолошки оквир који омогућава да се текстови посматрају не само као производи комуникације, већ и као носиоци специфичних режима знања, моћи и репрезентације. С тим у вези, наставак методолошко-теоријског оквира усмерава се ка појму идентитета, који се у контексту овог истраживања разматра као конструкција узајамно прожетих идеолошких, дискурзивних и перформативних пракси.

2.4. Идентитет као динамичан концепт и улога књижевности у његовој конструкцији

Идентитет представља комплексан појам који се не може свести на једнозначне и фиксне дефиниције. Савремени приступи проучавања идентитета указују на његову динамичну, интердисциплинарну природу – идеолошке, социолошке, културне и економске прилике утичу како на индивидуални, тако и на колективни идентитет. Процеси миграције, који се показују као константна форма човекових тежњи током историје, као и савремени феномени глобализације и интернационализације, додатно усложњавају питање идентитета, захтевајући његову анализу у ширем друштвено-политичком контексту. Историја показује да друштвено-политичке промене често условљавају преиспитивање идентитета, при чему се идентитетско диференцирање може испољити као кључно у исходима тих промена. Посебно је значајан 18. век када просветитељска мисао поставља основе модерног поимања нације (Планерт 2002: 33–37). Конструкција нације од тог тренутка почиње да се афирмише као централни и кохерентни образац у формирању колективног идентитета (Пушнер 2008: 35). Истовремено, основни захтев епохе постаје ослобађање од наметнутих доминантних ауторитета, уместо којих треба да наступи аутономност (раз)ума¹³. Ослободивши се дворских и клерикалних максима као врховних водила, са преласком у епоху просветитељства појединци имају прилику да о себи промишљају као о индивидуи која свој идентитет може да обликује спрема себе, а не у строгој повезаности са спољашњим ауторитетима и инстанцама (Бојтин 2013: 177). Сходно томе, долази до развоја свести о индивидуалном и колективном идентитету, као и о њиховим међусобним преплитањима¹⁴. У том процесу, књижевност се испоставља као битан предуслов јер омогућава стварање заједничког језичког и културног оквира неопходног за конструисање националног идентитета¹⁵.

¹³ Многи теоретичари друге половине 20. века, понајвише постмодернисти, дискутовали су о контрадикторним аспектима просветитељства, о којима нећемо полемисати, будући да та тема излази из оквира истраживања ове докторске дисертације. На овом месту, указујемо превасходно на важне филозофске концепте Имануела Канта и његов есеј из 1784. године „Шта је просветитељство?“ (нем. „Was ist Aufklärung“), у ком формулише крилатицу просветитељства настављајући се на римског песника Хорација и латинску изреку „Усуди се да знаш“ (лат. Sapere aude). Кант (2004) ће је искористити како би подстакао људе свог времена да стечено знање, сопствено расуђивање и рачио примене како у приватним, тако и у јавним сферама живота.

¹⁴ Филозофске импликације о идентитету почињу са епистемолошком теоријом Џона Лока. Лок човека разуме као рационално биће, по рођењу слободно, разумно и једнако са осталим људима, при чему концепт идентитета везује за концепт самосвести (Пери 2000: 158, 199). Његове постулате додатно ће радикализовати Дејвид Хјум у другој половини 18. века. Хјум у свом учењу заговара антиесенцијалитичку перспективу која ће нарочито бити заступљена у другој половини 20. века. Хјум идентитет појединца посматра као пуку илузију која произилази из наше потребе да различитим перцепцијама припојимо јединствени супстрат или инстанцу као њиховог рецепијента, при чему наглашава да није могуће искусити ни егзистенцију ни идентитет тог Ја (Коларић 2006: 174–176).

¹⁵ У Немачкој се развој књижевности националног карактера везује за крај 18. века, када се развија и сам појам националне књижевности. Немачки писац Фридрих Шилер, на прелазу 18. у 19. век одступа од дотадашњих тема грађанске борбе за слободу и у драми *Виљем Тел* усмерава се на национална питања (Бојтин 2013: 200). Национална немачка књижевност доживљава свој врхунац у епохи немачког романтизма, понајвише у стваралаштву Јохана Готфрида Хердера (Johann Gottfried Herder), који афирмише идеју језика као носиоца националног духа. Такав модел националне књижевности представља у позитивном светлу етничке, политичке и психолошке претпоставке колективног идентитета, често исказане кроз велике националне митове, изражене у матерњем језику као заједничке окоснице за становнике истоветног говорног подручја. У том процесу преплићу се идеолошке и језичке перспективе обједињене у књижевности које утичу на изградњу

Успостављање стандардизованог језика који би представљао нормативну основу за све припаднике одређене нације, био је један од кључних услова у креирању националних идентитета. Један од најснажнијих механизма његове дисеминације била је управо књижевност. Од 18. века, поред уметничке, књижевност поприма и значајну економску улогу, јер постаје облик робе која је доступна ширем кругу читалаца и тиме улази у домен тржишта (уп. Бурдије 2001: 249, 270). Са развојем штампе и појавом издавачких кућа¹⁶, питање књижевне продукције све више зависи од културних политика и економских фактора, а развој књижара и (приватних и јавних) библиотека додатно олакшава приступ књигама (Бојтин 2013: 152–158). Такав процес неминовно утиче и на измену положаја и улоге аутора у оквиру његове матичне заједнице јер се професија писца више не може свести искључиво на ствараоца уметничког дела. Писац постаје субјект који поред одговорности према сопственом бићу и сфери интересовања, треба да развије свест о својој друштвеној заједници и њеним потребама, те сходно томе треба да промишља и разуме идеолошке оквири, тржишне захтеве и потребе културних институција¹⁷. Писац стога постаје активни учесник у (пре)обликовању друштвених вредности и норми, чиме се потврђује да књижевност може имати значајну улогу у конструкцији и реконфигурацији појединача и колектива, односно идентитета.

2.4.1. Процеси уједињења и распада у креирању идентитета

Иако су глобализација и транснационалност довели до преиспитивања традиционалних схватања идентитета, савремене студије често указују да је сам појам идентитета нестабилан или чак превазиђен (Мутавцић 2017: 143, Апијај 2018: 219). Ипак, идентитет и даље заузима значајно место у научним расправама. Од шездесетих година 20. века, проучавање идентитета претрпело је значајне теоријске промене, напуштајући првенствено психолошке и социолошке оквири у корист интердисциплинарних приступа. Геополитичке промене деведесетих година 20. века додатно су утицале на дискусије о идентитету, што је довело до његове плуралности и померања тежишта ка друштвеној и историјској условљености. У складу са друштвено-политичким трансформацијама које су захватиле европско подручје, проучавање идентитета проширено је и на друга научна поља. У том контексту, Цирфас (уп. 2001: 49) указује на растуће интересовање различитих дисциплина за ову тему, посебно у оквиру студија културе, родних студија, медијских истраживања, биографије као и теорије естетског образовања. Аутор истиче да је у новијим истраживањима акценат најпре на историјским условљеностима категорије идентитета, при чему важно место заузима повезаност појма са одређеним пољима праксе. Истовремено, истиче и проблематичност појма идентитета, чије могућности, границе и референтни контексти могу бити изнова реконструисани (Цирфас 2001: 49). Један од значајних аспеката савремених теоријских померања у проучавању идентитета јесте утицај технолошког напретка и развоја масовних медија који су преобликовали не само личне и колективне

личног и колективног идентитета. Међутим, почетком 21. века, услед развоја хибридних, фрагментарних и плуралних идентитетских процеса, национална књижевност почиње да губи на актуелности.

¹⁶ Уз појам издавачке куће везује се и појава ауторских права, која постају регулаторни оквир у односу између књижевног дела и писца, али и између издавача и читалаца. Писац тако више не задржава хегемонијску позицију према сопственом тексту који ствара, већ се ауторско право, у складу са капиталистичком парадигмом, дели на продавца, купца и посредника који обезбеђује производњу робе.

¹⁷ Од 18. века долази до све веће плуралности културних институција, те оне прерастају у пресудног катализатора између аутора и читалаца.

идентитете, већ и идентитете институција и друштвених структура. Управо се овакве теме, дакле, однос између друштвено-политичких промена и трансформација идентитета, налазе у средишту драмских дела Бота Штрауса и Душана Ковачевића.

С обзиром на то да у дисертацији проучавамо дискурсе уједињења и распада током периода транзиционих деведесетих година, у одабраним драмским делима Бота Штрауса и Душана Ковачевића, истраживање је засновано на интердисциплинарном приступу. У том смислу, фокус усмеравамо на односе између дискурса, утемељених у позицијама моћи који неизоставно упућују на идеологију, а која затим узрочно последично учествује у конструисању идентитета. Такав приступ подразумева слојевиту анализу идентитета кроз дијалоге, монологе, сценске ситуације и односе међу ликовима. У циљу бољег разумевања међузависности моћи, идеологије и идентитета, неопходно је најпре осврнути се на кључне теоријске приступе који идентитет разумеју као динамичну, флуидну и нестабилну категорију, обликовану кроз перформативне процесе и репрезентацију. У том контексту, идентитети се испољавају као исход друштвено-политичких околности и различитих развојних фаза кроз које субјекти пролазе током живота,

2.4.1.1. Идентитет у периодима промена и кризе као развојна прекретница: Ерик Ериксон

Основне поставке теорије идентитета Ерика Ериксона (Erik Erikson) огледају се у наглашавању значаја свести, разума и ега као изузетно важних чинилаца за развој личности. Појединца одређује превасходно као социјално биће које свој идентитет не гради искључиво кроз интеракције унутар породичног оквира, већ сматра да је развој личности одређен и на основу друштвених, историјских и културних околности (уп. Ериксон 2008: 38–63). За разлику од Фројда, који сматра да је период раног детињства круцијалан у формирању личности, Ериксон изводи другачију тезу, имплицирајући да је идентитет динамична, флуентна категорија. Посебно истиче значај одраслог доба у формирању идентитета, наводећи да не постоји фаза живота у којој се завршава процес формирања човекове личности, већ се човек развија током читавог живота (Ериксон 2008: 111–116). У складу са овим приступом, Ериксон полази од уверења да је човекова природа заснована на доброти.

Требјешанин (2008: 9) наводи да „у психологији личности идентитет (н. лат. *Identitas* = истоветност) означава доживљај суштинске истоветности и континуитета ја током дужег времена, без обзира на његове мене у различитим периодима и околностима”. Овакав став надовезује се на Ериксона који наглашава да осећај идентитета није заступљен у нашој активној свести, већ само делимично и у изнимним приликама (Ериксон 2008: 95). Свесна заокупираност сопственим идентитетом наступа у периодима промена и кризе, када субјекат осећа угроженост од нарушавања континуитета сопственог Ја. У Ериксоновој теорији, кризе идентитета не доживљавају се као негативни или патолошки догађаји, већ као регуларне појаве у процесима одрастања. Кризни период се, према овом становишту, може разумети као развојна прекретница, односно као прилика за „преокрет у развоју, шанса за успешно одрастање” (Требјешанин 2008: 10). Међутим, процес изградње идентитета захтеван је и сложен процес који захтева активног и свесног појединца, спремног на преиспитивање сопствених уверења, као и суочавање са неизбежним ситуацијама. У том контексту, Требјешанин (2008: 10) наглашава да је „трагање за личним идентитетом неизвестан и тежак пут испуњен сумњама, лутањем, кризама и експериментисањем са различитим улогама”.

Период кризе не мора означавати „претњу или катастрофу, него прекретну тачку и, отуд, онтогенетски извор снаге и неприлагођености” (Ериксон према Требјешанин 2008: 10). Та прекретна тачка, како је назива Ериксон, представља извориште *(ре/де)конструкције идентитета*, коју у контексту ово истраживања разумемо као саставни део процеса сазревања и личног раста. Процеси *(ре/де)конструкције идентитета* означавају преломне тренутке у којима појединац има прилику за преиспитивање успостављених вредносних система, норми и друштвених улога. Сходно томе, уколико појединац у том процесу тежи поновном успостављању и афирмацији постојећих идентитетских категорија, говоримо о реконструкцији идентитета. Насупрот томе, ако долази до темељног преиспитивања и напуштања дотадашњих идентитетских ослонаца, односно до успостављања нових, говоримо о деконструкцији идентитета. У том смислу криза се, може схватити као развојна прекретница, односно прилика за реструктурирање, поновно позиционирање и интеграцију личног идентитета у односу на променљиве друштвене и историјске околности. Управо такви механизми се уочавају код драмских ликова у делима која су предмет анализе у наставку. Услед друштвено-политичких и геополитичких преокрета који захватају њихове светове, ликови се у одраслом добу суочавају са интензивним кризама идентитета. Прекретнице на друштвено-политичком плану директно се одражавају на њихову неснађеност у новонасталим околностима. Унутрашња преиспитивања о себи, сопственом смислу, позиције у друштву и свету, однос према другима и других према њима, окупиралу читава њихова бића. Са друге стране, појављују се и ликови који, уместо да се суоче са променама, прихватају доминантне токове или им се пасивно прилагођавају, повлачећи се у културну инерцију и постајући конзументи масовних медија.

Уколико се криза у обликовању идентитета заврши позитивним исходом, резултат тог развојног процеса је „самостална, самосвесна, јединствена личност, са стабилним личним идентитетом” (Требјешанин 2008: 10). Такав исход доводи до креирања осећања снажног личног идентитета, који поседује „дживљај континуитета између онога што је био некада, што је данас, као и онога што замишља да ће бити” (Требјешанин 2008: 10). Под претпоставком да овакав процес наступи у раном детињству, испуњава се предуслов за успешно формирање *его идентитета* (Ериксон 2008: 34). Из тога проистиче да се осећање личног идентитета заснива на два важна критеријума, а то је најпре запажање индивидуе о сопственом егзистирању у одређеном времену и простору, а затим на признању и одобрењу те чињенице од стране других (Ериксон 2008: 128). Ова тврдња доводи нас до закључка да идентитет није унапред предодређена, дефинитивна и коначна категорија, већ представља конструкцију која се обликује кроз вишеструке односе и процесе. Са једне стране, развија се унутрашњи аспект идентитета (нем. *Innenwelt*) као слика коју субјекат ствара о себи самом, што одговара концепту личног идентитета. Са друге стране, субјекат је као такав увек део извесне заједнице, окарактерисаној као спољни свет (нем. *Umwelt*). У оквиру спољног света, субјект започиње процес изградње идентитета тако што се испољава, приказује и (требало би) остварује кроз интеракције са Другима, док они формирају одређене представе о субјекту. Тај други аспект, у ком појединац остварује своје место унутар шире друштвене структуре, може се означити као колективни идентитет, односно као идентитет с оне стране личности.

Ериксново тумачење идентитета обједињује есенцијалистичке и антиесенцијалистичке елементе у сагледавању појма идентитета јер повезује развојну стабилност са друштвеном условљеношћу. Индивидуу посматра кроз призму развојних психолошких фаза које могу допринети формирању стабилног идентитетског оквира током

живота. Говори о кохерентности јаства и осећају идентитета, што имплицира да индивидуа током живота може достићи стабилан идентитетски оквир, али кроз динамичан процес суочавања са кризама и развојним променама. Ови есенцијалистички елементи у Ериксеновој теорији идентитета допуњени су тврдњама да идентитет није фиксно детерминисан, већ да је његов развој условљен друштвеним и историјским контекстима. С тим у вези, идентитет није урођена, изолована категорија која се гради на основу себе саме, већ увек у процесу интеракције са другима у оквиру одређених друштвених структура. Управо га то приближава антиесенцијалистичком разумевању идентитета, које полази од схватања да је идентитет производ дискурса, да је флуидан и условљен контекстом, те да га као таквог карактерише одсуство универзалности и било какав покушај коначног и фиксног дефинисања. Као што ће бити приказано у наставку, антиесенцијалистички приступи, попут Лакановог и постструктуралистичких теорија, полазе од претпоставке да је идентитет производ дискурзивних пракси. За њих, идентитет представља конструкцију утемељену у репрезентацији, језику и односу са другима, при чему се наглашава да је идентитет често производ друштвено-историјских околности.

2.4.1.2. Фрагментарни и конструисани идентитети у мрежи значења: Жак Лакан

Жак Лакан (Jacques Lacan) се у својој теорији идентитета ослања се на Фројдова психоаналитичка достигнућа, називајући их чак и „прометејским открићем” (Лакан 1983: 21). Посебан значај придаје Фројдовој позној фази стваралаштва, у којој долази до удаљавања ранијег разумевања као једне једине могуће и јединствене, у корист приступу који истину ипак схвата као комплекснију и слојевитија, те је као такву треба истражити. Фројдови увиди у дефинисању свесног и несвесног, односа личног и колективног идентитета, као и у појмове жеље, трауме, механизме потискивања и интерпретације симбола у сновима, оставили су видљив траг на обликовање Лаканове мисли. Ипак, Лакан не остаје само у оквирима Фројдове теорије, већ је критички преиспитује и проширује, нарочито интеграцијом структуралистичких теоријских аспеката Фердинанда де Сосира (Цихи 2006: 28–29). У контексту нашег истраживања и везе између Сосирових и Лаканових теорија, важно је истаћи појмове означеног и означитеља¹⁸, будући да је Лаканова теорија несвесног, из које ће произаћи и његово разумевање идентитета, у основи лингвистичке природе. Из такве поставке о несвесном које садржи структуру идентичну језику, произилази Лаканово схватање субјекта¹⁹.

За разлику од де Сосира, који везу између означитеља и означеног сматра углавном стабилном, Лакан уводи важну разлику. Наиме, Лакан се слаже са тим да је однос између означитеља и означеног круцијалан у конституисању субјекта, али истовремено инсистира на томе да њихов међусобни однос не може бити фиксиран јер га означитељи мењају. Лакан прави искорак од де Сосира, дајући предност означитељима над означеним, сматрајући да су у сталним динамичним процесима померања у односу на означено, тј. у односу на значење. Будући да се означитељи посредују путем језика, језик постаје основна структура

¹⁸ Према де Сосиру, језички знак се састоји од означитеља (Signifikant, Bezeichnender) и означеног (Signifikat, Bezeichnendes). Означитељ се односи на форму, материјализацију знака, док се под означеним подразумева значење и смисао тог знака. Однос међу овим елементима је арбитран и одређује се према разликама у односу на друге означитеље и ознаке.

¹⁹ На овај начин, остварује се значајан допринос и у књижевној анализи, јер се, поред појединаца у истраживање укључују и наративи као конститутивни елементи лингвистичког поретка (Милутиновић 2012: 200).

кроз коју се конституише субјекат. На тај начин, ствара се мрежа значења која се не може сматрати стабилном. Из тога произилази чињеница да значење не може бити дефинитивно и коначно, већ је напротив увек одложено, управо из разлога указивања означитеља један на другог (уп. Цихи 2006: 30–32). Лаканов доживљај субјекта је стога конструисан посредством језика, што би значило да је уједно и завистан од њега. Узевши у обзир описан однос између означитеља и означеног, изводи се закључак да субјект не може бити јасно дефинисан и кохерентан, већ је насупрот томе фрагментаран и конструисан и то преко мреже значења која му је наметнута посредством језика (Жижек 2002: 206). Преко ових поставки, намеће се теза о детерминисаности субјекта спољашњим структурама попут језика, дискурса, културе. Како би се субјекат остварио, мора постати језичан (Цихи 2006: 60). Субјекат, дакле, не може успоставити контролу над сопственим идентитетом јер не поседује контролу над језиком. Насупрот томе, идентитет постаје језичка конструкција. Важан аспект за наше истраживање који се ослања на Лаканову теорију, доноси Славој Жижек (Slavoj Žižek). Надовезујући се на лакановски нестабилни и фрагментарни субјекат аутор додатно наглашава улогу идеологије у процесу конституисања субјекта (Жижек 2002: 206). У том смислу, субјекат постоји искључиво у односу са другима, а то су друштво, означитељи (дискурс, језик, култура), али и идеологија. Жижек одлази корак даље од Лакана, јер као и Лакан, сматра да означитељи креирају идентитет, али прецизира ту тврдњу тако што истче да су идентитети конструисани преко механизма моћи и идеологије. Сходно томе, у истраживању испитујемо на који начин су драмски ликови растрзани између старих и нових идеолошких парадигми, услед чега долази до кризе идентитета као последице друштвено-политичке транзиције.

Лаканова психоаналитичка теорија може бити примењена на проучавање идентитета драмских ликова у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића, будући да пружа основ за сагледавање субјекта као динамичне, нестабилне и дискурзивно конструисане категорије. У оквиру нашег истраживања, посебну важност посвећујемо концепту симболичког поретка, који представља једно од кључних упоришта у Лакановој теорији. Анализом симболичког поретка могуће је сагледати начине де-конституције субјекта (Бужињска, Марковски 2009: 70), а самим тим и процесе (ре/де)конструкције идентитета. Тај концепт пружа теоријски оквир за разумевање криза идентитета и дисконтинуитета који се јављају у условима друштвених и политичких промена. Према Лакану (1993: 167), неопходно је посветити пажњу несвесном, јер је његова структура попут говора, што води закључку да је у основи све лингвистичко. Узевши у обзир претходна сазнања о Лакановом схватању субјекта, ова тврдња омогућава разумевање несвесног као симболичног поретка. Лаканов симболични поредак тако представља фундаментални егзистенцијални оквир појединца, који се заснива на дијалектичком односу присутног и одсутног (Митић 213: 254). Тиме се наговештава први аспект у Лакановом симболичком поретку²⁰, а то је Имагинарно, на које надовезује још Симболички и Реални аспект. Сваки од ова три сегмента учествује у процесу конструисања субјекта:

- а) *Имагинарно* (стадијум огледала): У оквиру овог аспекта, указује се на рану развојну фазу субјекта, у којој успоставља процесе идентификације са сопственом сликом. Као одојче које још увек није развило способност вербалне комуникације, дете открива свој телесни одраз у огледалу и препознаје га као себе. Идентификацијом са

²⁰ За потребе овог истраживања, у дефинисању симболичког поретка користимо обједињене теоријске увиде Жака Лакана из његовог трећег, шестог и једанаестог семинара. Целокупни материјал доступан је на: https://nosubject.com/index.php?title=Jacques_Lacan:Seminars (Лакан, н.д.).

сопственим одразом у огледалу, дете формира своје Ја кроз слику, односно конструисано је имагинативно. У том тренутку, долази до расцепа између слике у огледалу и унутрашњег доживљаја детета јер спољашња слика увек остаје недостижна и субјекат је не може поседовати. Фаза огледала је стога „далеко више од обичног феномена који се појављује у развоју детета јер она илуструје конфликтну природу дуалних односа сопства” (Милутиновић 2012: 200).

- b) *Симболично* (друштвене структуре и језик): Наредна фаза у коју субјекат ступа окарактерисана је усвајањем језика преко ког се суочава са мрежом значења која долази споља. Сходно томе, идентитет субјекта одређују друштвене парадигме попут идеологије, језика и закона. У овој фази, субјекат се изнова суочава са ограничењима у достизању целовитог идентитета, јер спознаје ограничења преко система означитеља. На тај начин, субјекат не може достићи сопствену аутентичност и аутономност, већ се може кретати искључиво у оним доменама који су одређени језиком и друштвеним улогама. Другим речима, аспект симболичног упућује на постајање недостајања и неиспуњење жеље субјекта. Оно што се може закључити из оваквог одређења субјекта јесте да се идентитети не могу формирати искључиво посредством означитеља, већ да деловање означитеља може довести до његове дестабилизације.
- c) *Реално* (немогуће): За разлику од претходне две фазе, Реално представља сегмент у оквиру симболичног поретка који је присутан током читавог живота субјекта, али остаје ван његовог домашаја. Будући да је тако, Реално измиче симболизацији и језичкој артикулацији. Оно није доступно искуству у облику значења, те као такво не може бити део субјектове когнитивне структуре. На тај начин, остаје ван досега означитељског поретка. Како друштвене структуре и језик одређују субјекта, у њему се може јавити жеља за нечим што је недостижно. Немогућност задовољења тог недостатка, Лакан сврстава у Реално. У вези са тим, Реално се може повезати и са траумом када субјекат не успева да докучи извесне ствари, те оне остају ван домена језика и измичу симболизацији (уп. Бужињска, Марковски 2009: 70, 71).

У настојању да се утврде разлози услед којих долази до кризе идентитета код ликова који се баве уметничким професијама, поредак Реалног пружа значајну интерпретативну основу. Уметност се испоставља као простор супротан Реалном. Као област у којој симболично можда највише долази до изражаја,

[...] уметност се може с много разлога посматрати као подручје у којем је Реално брижљиво потискивано (конвенционална уметност) или подручје у којем повратак Реалног постаје неиздржљив (и такође подлеже потискивању или цензури). У оба ова случаја – иако личи на парадокс, мада није – уметност (свесно или несвесно) потцењује Реално, јер је оно за њу неиздржљиво и то због његовог радикалног асимболичног карактера. (Бужињска, Марковски 2009: 71)

Полазећи од ових поставки, драмским ликовима додељена је професија глумаца, при чему је евидентно да испољавају одређене потешкоће у обављању свог посла. Као такви, делују као субјекти који, смештени у симболички поредак уметничке праксе, бивају суочени са упливом Реалног. Реално остаје ван домета симболичног, насупрот ком уметност, нарочито конвенционална, може бити схваћена као простор у ком се Реално потискује. На основу предоченог, можемо претпоставити да се драмски ликови, представљени као глумци,

суочавају са спознајом које доноси Реално, те стога не могу више изаћи на крај са својом професијом која их поставља у оквире симболичког и језичког. Питање на које ћемо настојати дати одговор у анализи јесте: Да ли неки ликови успевају да се приближе Реалном толико да оно постаје могуће достижно? И, да ли би то онда значило да би достизање Реалног, ког Лакан означава као немогуће (Лакан, семинар VI), подразумевало деструкцију субјекта, који би се распрсао као одраз Доријана Греја у огледалу, с обзиром на то поједини ликови прибегавају самоубиству, а други се повлаче у психолошке механизме одбране попут потискивања, те то постаје механизам преживљавања.

Главне тезе Лаканове теорије које ћемо користити у анализи идентитета драмских ликова у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића, утемељене су у сазнањима да субјекат у извесној мери конструише сопствени идентитет на основу идентификације са спољашњом сликом себе у огледалу. Будући да ту слику не може поседовати, субјекат постаје расцепкан и увек у процесу (ре/де)конструкције преко језика и означитељске мреже. Поред тога, стадијум огледала пружа важан основ у разумевању како се ликови идентификују са одређеним сликама о себи, те како ће се затим њихова слика о сопственом Ја мењати кроз друштвено-политичке промене које доносе процеси уједињења и распада²¹. Поред тога, испитаћемо како се ликови суочавају са расцепом између онога што би желели да буду и онога што им је наметнуто. У овој тачки, надовезујемо се на симболични поредак. Користећи се Лакановим теоријским поставкама, симболично ће указати на то како се идентитети конструишу посредством друштвених структура, али истовремено и како могу бити дестабилизовани, услед чега ће бити приморани да своје идентитете (ре/де)конструишу. Још један значајан аспект који нам доноси Реално, поред оног који смо већ навели, огледа се у истраживању празнина у значењу, недостижних и немогуће остваривих жеља код ликова. Полазимо од претпоставке да процеси интеграције и дезинтеграције представљају трауматичне тренутке код појединих ликова, те се то преноси и на драмску композицију. Сходно томе, откриваћемо места ћутања, прекида, потешкоћа у објашњавању одређених ствари и појава, које директно упућују на присуство Реалног, односно немогућност.

2.4.1.3. Идентитет као тачка сусретања између дискурса и пракси: Стјуарт Хол

У другој половини 20. века, појам индентитета постаје предмет интензивне интердисциплинарне расправе, у оквиру које се преиспитују његових домети и границе, али се покушава утврдити и који су то предуслови који утичу на његово креирање и последичне ефекте. Колудровић (2011: 56) указује да се у савременим студијама о идентитету увелико напушта идеја о његовој стабилности, те се фокус пребацује на његову условљеност дискурзивним и друштвеним процесима. У оквиру таквог разматрања, аутор се надовезује на познати есеј *Ко ме треба идентитет* Стјуарта Хола (Stuart Hall, *Who Needs Identity?*), инсистирајући на истом питању (Колудровић 2011: 56).

Хол кроз свој теоријски рад покреће преиспитивање традиционалног схватања субјекта и његове личне и колективне позиције, како би га редеофинисао као комплексну индивидуу, која зависи од друштва, његових механизма, али и културних парадигми. С

²¹ Стадијуму огледала посветићемо највећу пажњу у Штраусовој драми *Завршни хор*, јер окосница другог чина постаје управо огледало које постоји у материјализованој форми као главни декор на сцени. Огледало представља рефлексију онога што ликови у својој бити јесу и што посредством друштвених поредака представљају да јесу.

обзиром на то да ствара од шездесетих година 20. века, сматрао је неминовним покренути нови приступ у разумевању субјекта. У та разматрања уврстио је и актуелне феномене из друштвено-политичке стварности²². Узевши у обзир контекст стварности који је прожет различитим дискурсима, Хол истиче идеологију као изузетно важну у креирању идентитета, за коју сматра да представља спојницу између проблематике разлике и субјекта (Урошевић 2019: 428). Надовезујући се на Фукоово становиште о дискурсима, истиче важност међузависних односа дискурса, језика и позиција моћи које су условљене идеолошким механизмима. Идентитет стога види као тачку сусретања²³ између дискурса и пракси, као и процеса субјективације (Хол 2001: 220). Насупрот традиционалном поимању идентитета које је засновано на идеји заједничког порекла, особина или припадности преко којих се субјекат идентификује са другима и тако стиче осећај стабилности, Хол (2001: 216–218) користи појам идентификације како би нагласио да она не може бити унапред одређена нити инхерентно дата. Идентификација је дискурзивна конструкција која је у сталном процесу промена и, како Хол (2001: 217) истиче „никад завршен посао – увијек у процесу”. Овај процес назива артикулацијом, чиме додатно наглашава немогућност остваривања коначне и фиксираних идентификације. Уместо тога, идентитет се конструише повезивањем различитих елемената у оквиру дискурзивних пракси (Хол 2001: 217). Да би се оснажио овај процес, идентификацији су неопходне разлике²⁴. То су они елементи који су искључени, одбачени, или означени као опозиције и границе (Хол 2001: 219). Ослањајући се на Деридин појам *différance*, Хол (2001: 216) констатује да се значења и идентитет не формира унутар затворених, стабилних структура, већ кроз сталну игру разлике и одлагања значења.

Ослањајући се на постструктуралистичке и постмодернистичке теорије идентитета (Дерида, Лакло и Батлер), Хол (2001: 219) надограђује своју антиесенцијалистичку тезу о конструкцији идентитета, истичући да се идентитет обликује у односу на Другог. Субјект конституише свој идентитет кроз опозицију, тачније у односу на оно што сматра да није, што га негира или му недостаје. Његово постојање је нужно одређено спољним елементима које с једне стране искључује, али без којих не може да постоји. Ипак, субјект настоји да делује јединствено и стабилно, те да би у том успео, прибегава потискивању оних елемената које сматра неадекватним. Хол (2001: 219) истиче да ова зависност субјекта од Другог доводи до теорије Лаклоа који сматра да је формирање идентитета увек у спречи са моћи. Лакло идентитет посматра као продукт хегемонијских процеса, увек завистан од позиција моћи у којима се налазе други субјекти, а који могу одлучивати о томе шта ће бити препознато као идентитет, шта ће бити маргинализовати, а шта потиснуто (Хол 2001: 219).

²² С обзиром на развој феминистичких студија, антиимперијализма, разних покрета борбе за црначка права, права жена итд., као и Холово јамајчанско порекло, услед чега се лично унутар своје породице суочавао са дискриминацијама мањине и проблемом постколонијалистичког идентитета (Урошевић 2019: 427), аутор закључује да је неопходно спровести преиспитивање идентитета са савременог аспекта. Узимајући у обзир друштвено-политичке промене, као и сазнања која му је донело лично искуство, преиспитује положај савременог субјекта, укључујући друштвене, историјске, културне и економске услове који директно утичу на креирање идентитета.

²³ У преводу на немачки, овај појам се појављује као *Treffpunkt* или *Nachtstelle*, те нам чини да би боље решење у српском језику могле бити синтагме место сусрета или спојна тачка, будући да је реч о месту повезивања конструисаних идентитета који су подложни промени.

²⁴ Позивајући се на Холову студију *Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post – Structuralist Debates*, Урошевић (2019: 427) појашњава значење појма разлике код Хола тако што истиче да аутор подразумева „различитост елемената друштвеног и културног света који упркос овој различитости формирају јединство”.

У контексту претходно предочене теорије о идентитету, Холове анализе о субјектима могу допринети дубљем разматрању питања (ре/де)конструкције идентитета, са којом ћемо се суочити приликом анализе корпусних драма. У књизи у којој расправља о старим и новим идентитетима (*Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten*), Хол (1994: 72, 2001: 216) истиче да управо у тренуцима када свест о идентитету почиње да јењава, испоставља се да је ипак неопходно промишљати о начинима и условима под којим субјекат обликује идентитете. У овом контексту, аутор разликује три концепције идентитета у западној цивилизацији. Хронолошки почиње од просветитељског субјекта²⁵, затим прелази на социолошки²⁶, како би напослетку дошао до постмодерног субјекта, који представља динамично померање од просветитељских и социјалних концепција у виду непрекидног развоја и промене, одсуства кохерентности и присуства контрадикторности (Хол 1992: 275–277). За разлику од Ериксона који сматра да сваки појединац може достићи суштаственост као стабилну категорију на којој ће заснивати свој лични идентитет, Хол (1992: 277) сматра да постмодерни субјект у себи садржи мноштво различитих идентитета и да они не могу бити уједињени око „кохерентног ја”, али да га свакако карактерише континуитет. Умножени идентитети у субјекту нису истодобни у сваком периоду живота, већ могу бити потпуно контрадикторни у зависности од времена у ком се испољавају. Другим речима, идентитети су условљени друштвеним импликацијама и као такви:

„су [...] конструисани унутар, а не изван дискурза, требамо их разумијети као производе специфичних стратегија исказивања у специфичним хисторијским и институционалним мјестима у којима се користе специфичне дискурзивне формације и праксе” (Хол 2001: 219).

То значи да се идентитет не може посматрати одвојено од друштвено-историјских процеса, већ представља друштвену конструкцију која се конституише кроз дискурс, а самим тим условљава и одређене облике репрезентације²⁷. Као такав, идентитет одликује одсуство било какве есенције, већ представља директни производ дискурса, те се сходно томе приказује кроз језик. Ове тврдње воде ка разумевању идентитета као контекстуално одређеног процеса, а не као апстрактног, од друштвено-историјског контекста изолованог концепта. Идентитет стога није пасиван, нити се може поимати као пука репродукција стварности, већ као процес постајања, сталне трансформације и самопоништавања унутар дискурса који га обликује. Оваква концепција постмодерног субјекта, чији је идентитет нестабилан и несводив на јединствену, стабилну и кохерентну есенцију, ослања се на континуиране процесе (ре/де)конструкције идентитета и непосредно кореспондира са идентитетима драмских ликова које истражујемо у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића.

²⁵ У оквиру просветитељске традиције, идентитет се посматра као универзална и кохерентна целина, утемељена у разуму, при чему се нарочито истиче аутономност субјекта. Овакво схватање идентитета блиско је есенцијалистичком приступу идентитета (Хол 1992: 275).

²⁶ Социолошка концепција прави помак од просветитељске у томе што заступа став да суштина субјекта не може бити аутономна и самодоволна у формирању идентитета, већ су неопходни социолошки аспекти и релације са другима. На тај начин се упознаје спољни свет, формирају и процењују вредности, значења и симболи, као и културни аспект света (Хол 1992: 275).

²⁷ Као један од облика репрезентације издваја се позориште, будући да се одликује својеврсном динамиком и умрежавањем идеја, при чему у свом деловању обједињује естетске, педагошке и етичке оквире. Као форма репрезентације, специфично је јер га карактерише збир разноликих културних знакова који се испољавају кроз различите језике (Хол 2007: 19).

2.4.1.4. Идентитет као лична и друштвена конструкција: Теун ван Дијк

Да су идеологија, дискурс и идентитет обједињени у механизмима моћи и друштвено условљени, те као такви приступају репрезентацијама, показао је холандски научник Теун ван Дијк (Teun van Dijk). У делу *Идеологија – мултидисциплинарни приступ* (1998)²⁸ (*Ideology. A multidisciplinary Approach*), ван Дијк приступа мултидисциплинарном проучавању идеологије, доводећи је у везу са анализом дискурса, како би стечена сазнања повезао и са феноменима савременог доба. Иако је аутор превасходно усмерен на проучавање текстова и говор, што његову теорију чини пријемчивом пре свега у области лингвистике, осврнућемо се на став да идеологије не функционишу само когнитивно, већ сежу у области друштва, културе, политике и историје. У том смислу, теорија ван Дијка је у спрези са нашим истраживањем. Поред тога, поменута студија настаје у постблоковском контексту, у периоду турбуленција и транзиција почетком деведесетих година. Како примећује Кевежди (2013: 264), криза се у том раздобљу може посматрати двојачко: са једне стране као афирмација новог поретка током транзиције, а са друге стране као криза која наступа у државама са отвореном мигрантском политиком, услед чега се јавља погодно тло за јачање расизма. У том оквиру, ван Дијк указује и на период велике кризе која погађа територију дезинтегрисане Југославије, у којој је националистичка идеологија послужила као увод у оружане сукобе. Указујући на то да су друштвено-политичке кризе и промене прожете идеологијом, а самим тим и дискурсом, Теун ван Дијк долази до питања шта је идентитет и како се он формира у таквом контексту (ван Дијк 1998: 118).

Ван Дијк посматра идентитет као резултат међудејства когнитивних и дискурзивних процеса. Сагласно том становишту, идентитет се схвата као флуидна и динамична конструкција, која произилази из начина на који субјекти обликују своја уверења о себи и другима, у складу са сопственим менталним моделима. Идентитет се изграђује посредством језика, идеологије и друштвених интеракција. Сходно томе, у процесу изградње идентитета није довољно поставити питања попут: „Ко смо ми?”, „Одакле долазимо?”, „Ко припада нама?”, „Шта (обично) радимо и зашто?”, „Који су наши циљеви и вредности?”²⁹ (ван Дијк 1998: 121). Неопходно је, поред тога, размотрити и начин на који друштвене структуре и идеолошки механизми обликују појединца, односно открити како Други виде, дефинишу и третирају субјекта. Истраживање менталних модела који су креирани кроз дискурс и колективне идеологије, омогућава боље разумевање начина на који драмски ликови доживљавају себе у односу на друге, као и (одсуство) потребе да припадају одређеним групацијама. Ван Дијк (1998: 118) указује на то да је идентитет истовремено лична и друштвена конструкција. Путем сопствене репрезентације, појединци себе сврставају у одређене категорије и групе, а та репрезентација сопства уграђена је у лично памћење и ван Дијк (1998: 118) је карактерише као апстракцију која је постепено изграђена на основу сопствених искустава. Процеси идентификације, као основа за формирање идентитета, заснивају се на поређењу личног и друштвеног сопства (ван Дијк 1998: 119), а у зависности од степена њихове усклађености долази до јаче или слабије идентификације. Како истиче ван Дијк (2012: 17), идентитет у великој мери зависи од друштвеног контекста и начина на који се о њему проговара, чиме се отвара простор за настајање вишеструких и нестабилних идентитетских позиција. С тим у вези, доминантни друштвени дискурси, који обликују

²⁸ У раду смо се користили књигом на енглеском, коју ћемо у наставку и наводити као референцу.

²⁹ енгл. „Who are we?”, „Where do we come from?”, „Who belongs to us?”, „What do we (usually) do, and why?”, „What are our goals and values?”.

критеријуме припадности и разликовања могу остварити велики утицај на процесе идентификације. Будући да су идеологије у основи колективно обликовани системи, ван Дијк (уп. 2012: 24, 27) наглашава да, традиционално посматрано, доминантни идеолошки дискурси играју кључну улогу у селекцији припадности, тачније у одређивању ко припада којој групи и на основу чега је та припадност релевантна. На ову теоријску поставку посебно ћемо се осврнути у анализи трећег чина Штраусове драме *Завршни хор*, где долази до сусрета источних и западних Немаца непосредно након пада Берлинског зида, као и у Ковачевићевој драми *Професионалац* у оквиру које се тематизује транзиција идеолошких наратива.

2.4.1.5. Идентитет као идеолошки интерпелиран, перформативно позициониран и конструисан у дискурсу

Узевши у обзир да се на основу приказаних теорија идентитет испољава као конструкција настала у сплету дискурзивних и идеолошких односа унутар друштвених интеракција, наставак теоријског оквира усмерава се ка концепцијама приказивања и извођења идентитета. Ослањајући се на терминологију Стјуарта Хола, у овом поглављу указујемо на кључне спојне тачке између идентитетских позиција драмских ликова у анализираним драмама и Холове теорије која повезује идеологију са процесима конструкције идентитета. У настојању да објасни начин на који се успоставља интеракциона релација између идентитета и идеологије, Хол (2001) се ослања на синтезу теоријских мисли Фукоа, Алтисера и Лакана, које затим надограђује увидима Џудит Батлер. Полазећи од ових теоријских основа, спроводи деконструкцију дотадашње, на есенцијалистичким аспектима засноване, концепције идентитета.

Посредством идеологије и њених механизма развија се субјекат, његови погледи на свет, као и (про)активни облици друштвеног деловања. Идентитет се, у Холовом теоријском оквиру, може окарактерисати као тачка „прошивеног бода”, односно као нестабилно место које се налази између субјекта и идеологије. Управо зато, Хол (2001: 220) наглашава:

Идентитети су, стога, позиције које је субјекат приморан заузети док цијело време „зна” (језик свијести нас сад изневјерава) да су репрезентације и да се репрезентација увијек конструише преко „недостатака”, преко подјеле, с мјеста оног Другог, и стога никад не може бити адекватна – идентична – субјектним процесима који су у њу заоденути.

Ова тврдња указује на дискурзивну и идеолошку условљеност идентитета, који је у непрестаном процесу поновне конструкције, што га чини нарочито подложним за анализу друштвено-политичких преокрета, као што су процеси интеграције и дезинтеграције почетком деведесетих година. Повезивањем наведених теоријских приступа, долази се до закључка да је идентитет конструисан у дискурсу посредством идеолошке интерпелације, да је увек нестабилан и у процесу постајања, али да се као такав уједно и перформативно позиционира унутар дискурса.

У том контексту, Хол се надовезује на теоријску спону између Фукоа и Алтисера, која је утемељена у чињеници да идеологија и моћ поседују одређене засебне механизме којима могу утицати на субјекта, те као такви претходе субјекту. Стога, субјекти произилазе као ефекти идеолошких механизма, што значи да не поседују никакву моћ над њиховим деловањем (Урошевић 2019: 436). Хол (уп. 2001: 220–221, 225–229) се надовезује на теоријске поставке двојице теоретичара и наводи да се индивидуе обликују у субјекте

унутар идеологије. Као што смо видели у поглављу посвећеном Фукоу и његовом односу дискурса према изградњи субјекта које морају бити уређене одређеним правилностима, као и одређеним начинима исказивања, Хол (2001: 225) се наставља на Фукоове тврдње и такође заступа став да идентитет не може бити схваћен као унапред задата категорија која се одликује унутрашњом суштаственошћу, већ га види као производ дискурса и његових пракси. Сходно томе, идентитет је конструисан на основу механизма знања и моћи. Ова теза поткрепљена је Алтисеровим појмом интерпелације, процесом којим се индивидуа чином призивања позиционира као субјекат у оквиру задатих идентитетских матрица. У тренутку одговора на тај позив, долази до конструисања субјекта посредством језика путем репрезентације и то од стране државних идеолошких апарата. Хол (2001: 222) стога тврди да је интерпелација „позивање на мјесто”, што би значило да субјекти заузимају позиције унутар одређених структура моћи. Алтисеров појам интерпелације доводи у везу са Лакановом структуром огледала (Хол (Хол 2001: 222) која заправо увек означава прекид, губитак или недостатак, услед ког се јавља жеља за нечим недостижним. Другим речима, може се рећи да је субјект увек окарактерисан извесним недостатком и неумитном потребом за присуством Другог, како би одредио сопствени идентитет. Бављење субјектима одувек подразумева укључивање приказа како су идентитети конструисани (Хол 2001: 229). Тиме се успоставља веза између конструкције идентитета и његове перформативне артикулације, што отвара простор за укључивање концепта перформативности. У контексту анализе (ре/де)конструкције идентитета у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића, значајно је указати на теоријске увиде који полазе од тезе да су идентитети продукти дискурса, али да се истовремено увек приказују, односно *изводе* кроз понављање друштвених пракси. Сходно томе, субјект се може изнова (ре/де)деконструисати, у зависности од конкретног друштвено-историјског контекста.

2.4.2. Идентитет у драмској и перформативној форми

Било да се ради о есенцијалистичком или антиесенцијалистичком приступу у одређивању идентитета, са становишта психологије, социологије или студија култура, постоји усаглашеност око поделе идентитета на личне и колективне³⁰. Идентитет се заснива на симултаном процесу идентификације сличности и разлика који се остварује између субјекта и Другог. Сходно томе, а имајући у виду и приказане теоријске оквире, може се закључити да су идентитети укоренењени у друштвеним структурама и заједничким симболичним системима. Уколико пођемо од претпоставке да се друштво заснива на организованим структурама које директно или индиректно утичу на креирање живота појединца, обликовање свести појединца о сопству и њему припадајућег места у друштву, последично се темељи на мрежном ефекту друштвених, културних, историјских, политичких и економских структура. У таквом оквиру, идеолошке импликације се испостављају као доминантне у процесу (ре/де)конструкције идентитета. Процес конструкције идентитета субјекта, може се замислити као информатички процес који се дефинише „као скуп међусобно повезаних или међусобно делујућих активности који претвара улазне елементе у излазне елементе” (Харингтон према Бојанић 2021: 20). Појмове улазних и излазних елемената познајемо из енглеског језика као *input* и *output*, при чему се

³⁰ За сада и даље постоји таква подела, иако научни радови из области интердисциплинарних студија указују на тенденције у измени поимања и испољавања идентитета услед утицаја дигиталне парадигме која измешта позиције реалног и нереалног (Николић Вановић 2014: 59).

output односи на резултат процеса. Резултат, дакле, настаје тако што *input* треба да се претвори, односно формира, реформише, деформише или трансформише у *output*, при чему *output* постаје видљив и доступан корисницима. У контексту проучавања идентитета драмских ликова, *output* се може упоредити са репрезентацијом идентитета, која је, како смо уочили код Лакана неизбежна и „увек врши изобличавање субјекта” (Бужињска, Марковски 2009: 70). Изобличавање субјекта се може изједначити са процесима формирања, реформисања, деформисања и трансформисања, који ће условити и облик симболичке репрезентације. У зависности од тога како је прерадио *input*, тј. симболичне елементе који долазе из спољашње средине, субјекат одлучује коју друштвену улогу или, пак, више њих, преузима. У оном тренутку када субјекат приступи реализацији говорног чина, прецизније речно, када изговори или изрекне нешто некое, у том тренутку указује на своје постојање. Дакле, можемо закључити да тек репрезентацијом субјекат почиње да постоји. Од начина како говори и које улоге бира за себе, зависи затим и његова позиција у друштву. *Output* или репрезентацију идентитета заправо можемо разумети као извесни перформативни чин.

Приступ испољавању идентитета са становишта перформативности, може указати на значајне драматуршке позиције које нису део искључиво перформативне парадигме, већ и свакодневне. Субјекат тако можемо посматрати као глумца на сцени. Као и глумац, субјекат такође симултано заузима одређене улоге и усаглашава их са спољашњом појавношћу у зависности од усвојене друштвене парадигме. Као део друштвеног колектива, субјекту није довољно само да конструише сопствено Ја, већ и да дела у складу са личним и друштвеним потребама. Такав чин, захтева од субјекта да одлучи који део јаства ће испољити, како би могао да пређе на наредни корак, а то је начин представљање себе. Тренутак када субјекат започне са репрезентовањем себе, означавамо почетком перформанса, а субјекта приближавамо професији глумца. За потребе наступа, неопходно је одабрати одговарајуће технике које су пропраћене одговарајућим сценским декором, не би ли се постигли одређени драмски и идеолошки циљеви, понекад у ширем, а понекад и ужем смислу. По природи ствари, перформанс је сачињен од глум(а)ца и публике. Глумац понекада својевољно одабира улоге које жели да изводи, док неретко прихвата и оне које му се доделе. Принцип по коме поступа субјекат, врло је сличан. Антиесенцијалисти су показали да идентитети могу бити мултипликовани, што сугерише да се субјекат може наћи не само у једној друштвеној улози, већ у многоструким (Батлер 1990а, Хол 2001). Субјекат се не своди искључиво на поседовање одређених улога, нити се његово деловање исцрпљује у чину одабира и селекције улоге, па ни на језичком плану у виду говорног чина. За остварење субјекта, неопходно је да те улоге и изведе, односно прикаже. У оквиру процеса репрезентације, субјекат се користи различитим методама и техникама како би се представио у што бољем светлу. На тај начин настоји да створи слику о себи, али о оном сегменту који допушта да буде видљив. Овако поставља темеље за то како ће се други опходити према њему. Другим речима, начин на који субјект себе репрезентује директно утиче на то како ће се други опходити према њему.

2.4.2.1. Међупростор, предња и задња сцена идентитета

Као и у позоришту, где до рецепције и интеракције може доћи искључиво уколико је публика пасивно или активно укључена у перформативни догађај, па макар то била и само једна особа, тако и у свакодневном животу субјекат изводи своје улоге у односу на друге. Будући да је човек друштвено биће, те као такав уједно и завистан од других субјеката и

позиција које они заузимају према њему, али и он према њима, приказивању сопства представља неизбежну форму друштвене интеракције. То имплицира чињеницу да се субјекат перформативно испољава. На тај начин, преузима драматуршке и позоришне парадигме, па се идентитет може схватити као перформативни јер се у његовом проучавању заузима „перспектива позоришне представе, а принципи који се изводе јесу драматуршки принципи” (Гофман 2000: 9).

У књизи *Како се представљамо у свакодневном животу*, Ервинг Гофман (Erving Goffman) проучава идентитет појединца у узрочно-последичној вези са начинима на које се приказује себи и другима у свакодневним ситуацијама. Повезујући испољавање идентитета са позоришном представом, разматра значај перцепције и рецепције других на појединца, те сходно томе како ти процеси утичу на формирање слике појединца о самом себи. Важан аспект представљају поступци индивидуе које предузима у току своје изведбе пред другима. Примену модела позоришне представе на проучавање појединца, Гофман (2000: 9–10) објашњава на следећи начин:

Позорница представља ствари које су провидне, док би живот, бар по претпоставци, требало да представља ствари које су реалне и понекад не баш најбоље увежбане. И што је можда још важније, на позорници један глумац представља себе прерушеног у лик ликовима у које су прерушени други глумци, док публика сачињава трећег учесника интеракције – оног који је од суштинског значаја, а кога ипак, кад би позоришна представа била реалност, не би било. У стварном животу ове три улоге своде се на две – улога коју појединац игра скројена је према улогама које играју остали присутни, али су ти остали истовремено и публика.

Гофманов допринос у теорији идентитета огледа се у практичној употреби, односно у посматрању испољавања идентитета у конкретизованој друштвеној ситуацији. Индивидуа постаје глумац у одређеној улози чији се текст заснива на културном сећању који треба да изнесе на одговарајући начин у складу са ситуацијом, саговорником и сопственим замислима. Будући да је условљен наведеним категоријама, појединац неретко прибегава прилагођавању сопственог сценарија у циљу постизања одређених намера. Комуникација тако поприма театролошке обресе и контекстуално је условљена. Без обзира на број учесника у комуникацији, сви који су укључени у њу, део су позоришне представе. Пошто се комуникација са саговорником дешава лице у лице³¹, појединац свој текст евоцира и прилагођава га друштвено условљеним обрасцима. Стога се ставови, мишљења и осећања појединца, које Гофман (2000: 16) назива „истинским” или „правим”, могу дознати искључиво кроз понашање које испољава несвесно, дакле индиректним путем. У том контексту се наставља на учење Џорџа Херберта Мида (George Herbert Mead) који је утврдио дистинкцију између „ја” и „мене” (Мид 2003: 135). Услед тога је потребно испитати драматуршки однос међу актерима, при чему се кроз идентитете открива смисао поступака које појединац предузима, док улоге упућују на одређене функције.

У одређењу личног идентитета, Гофман се надовезује на Ериксона, те сматра да је Ја-идентитет доживљени идентитет. Темелји се на субјективном осећају појединца о себи и свом положају у колективу и уједно је пропраћен континуитетом у развоју, који би искуствено требало да допринесе обликовању одређене јединствености (Абелс 2022: 231).

³¹ Гофман живи и ствара у времену пре појаве дигиталне ере која омогућава виртуелну комуникацију посредством камере. С обзиром на то да се чак и у таквој ситуацији комуникација одвија, у извесној мери, лице у лице, могуће је применити Гофманову теорију чак и у таквој комуникационој парадигми. Неопходно би било да се комуникација одвија у идентичној временској равни, односно уживо.

Гофман се изнова приближава перформативној перспективи, јер сматра да су лични и социјални идентитет условљени тиме како их други перципирају и категоришу („дефинишу и идентификују”), док је Ја-идентитет првенствено резултат саморефлексивног доживљаја појединца (Абелс 2022: 231).

На основу перформативне аналогije у приказивању идентитета, Гофман (2000) пружа основ за разумевање идентитета као динамичног процеса извођења. Идентитет разуме као интеракциону и контекстуално условљену категорију која се налази у континуираним процесима (ре/де)конструкције. Сматра да појединац треба активно да дела како би изразио себе, док ће други о њему формирати одређене утиске (Гофман 2000: 16). У таквим друштвеним интеракцијама, индивидуа се представља као *Ја* (енг. *self*), док са друге стране поседује и одређену слику о себи (енг. *image of self*) (Абелс 2022: 229). Овиме нас Гофман изнова уводи у позоришну метафору, користећи се појмовима *предње* и *задње зоне* сцене, односно просценијумом и кулисом. Схваћен као глумац, перформер или извођач, појединац испољава своје понашање у зависности од тога да ли се налази на сцени пред публиком и наступа или је пак иза сцене, у закулиси, у приватности (Гофман 2000: 115, 120). Предња зона наступа, заснована је на слици коју је појединац формирао о себи и за коју сматра да је изражава пред другима својим понашањем и поступцима. Карактерише је напор извођача да остави адекватан утисак о себи. Ова зона надограђена је још и сликом коју публика формира о извођачу (Абелс 2022: 229). Тако долази до формирања утисака како код извођача, тако и код публике, који ће условити даљи наставак интеракције. Залеђе, или популарнији назив на енглеском *backstage*, Гофман (2000: 120) одређује:

као место за које је уобичајено да се на њему утисак који наступ негује свесно негира. [...] Моћ наступа да искаже и нешто више од онога што стварно може, напорно се креира управо овде; на овом месту отворено се фабрикују и илузије и утисци.

За разлику од предње сцене, где појединац сву пажњу усмерава на приказивање себе како би га публика адекватно перципирала, користећи различите технике, сценске декоре, али истовремено и потискује одређене делове себе како би позитивно одговорио на захтев друштва о прикладном обрасцу понашања (Гофман 2000: 91), залеђе можемо разумети као простор интима. У њему, извођач може да отпусти сва потискивања и дисоцијације којима прибегава у просценијуму. То је простор у коме појединац може приказати своје право Ја, ослобођен друштвених очекивања, услед чега испољава оне стране своје личности које иначе не би приказао. Иза сцене, извођач доживљава тренутке супротстављене онима на просценијуму. Бекстејџ представља интимну зону извођача, која му ван колектива пружа осећај сигурности. На овом месту, у одсуству репрезентације³², субјекат испољава „своје право Ја”, оно што суштаствено јесте. На предњу и задњу, Гофман надовезује и *резидуалну* или *спољну зону*. Овај простор обухвата све оно што није сврстано у предњу и задњу зону, већ се односи на међупростор у односу на предњу и задњу зону. Гофман (2000: 140) је стога повезује са тзв. „здраворазумским поимањем друштвених установа” и указује да кохерентност ове зоне може бити нарушена присуством „аутсајдера”. Они нису део сцене, али је посматрају и утичу на њу (Гофман 2000: 140–141). Поред извођача, публике и аутсајдера, Гофман (уп. 2000: 145–157) уводи и појам не-особа. То су субјекти који

³² Значење ове речи може се довести у везу са њеном употребом у разговорном језику, где се придев *нерепрезентативан*, обично користи да означи особу која није у довољно прихватљивом, односно прикладном издању за одређену друштвену ситуацију.

испуњавају простор интеракције, али не учествују у њој као равноправни учесници. У ову категорију, Гофман (2000: 156) убраја: изузетно младе и старе људе, као и болесне, затим техничко особље попут техничара емитовања, фотографа, тајних полицијских агената и др. Субјекти не морају бити директни учесници у комуникацији, али уколико имају утицаја на њу, сврставају се у резидуалну зону. Гофман (2000: 156) истиче да ове улоге нису део сценарија, мислећи на свакодневицу. Међутим, у драмама које проучавамо, ови ликови се изнова појављују и утичу на развој драмске радње³³. У контексту нашег истраживања, проучавање предњих и задњих зона може бити значајно у откривању начина на који се драмски субјекти суочавају са променама које условљавају процеси интеграције и дезинтеграције. Настојаћемо да утврдимо којим стратегијама прибегавају како би одговорили на транзициона дешавања, те у вези са тим, да ли су оне оријентисане ка преживљавању, прикривању, прилагођавању или отпору. Испитаћемо како се на ликове одражава пропадање улоге услед измењене друштвено-политичке ситуације. У овом сегменту, важно је утврдити шта се дешава са ликовима уколико дође разоткривања идентитета, губитка кредибилитета или својеврсне стигматизације.

Под стигматизованим особама, Гофман подразумева оне који поседују одређено физичко или социјално обележје које их из перспективе „нормалних” дискредитује (Абелс 2022: 231)³⁴. Доследно драматуршкој функцији, неопходно је постојање улога које су у потпуној супротности са поменутим дискредитованим. Главни критеријум на основу ког се утврђује дистинкција међу њима јесу позиције моћи. С тим у вези, Абелс (2022: 230) сматра да друштвени идентитет појединца у великој мери зависи од атрибута које му приписују други. У погледу драмске интеракције, ово се огледа у различитом степену доминантности међу ликовима. Улоге се често групишу у тимове који наступају у заједничком интересу³⁵. Упркос заједничком циљу, који се заснива на међусобној сарадњи не би ли сачували сопствене улоге, чланови тима се међусобно разликују према степену значаја у оквиру тима. Дистинкција доминантности огледа се стога у разликама у моћи. Оваква концепција неминовно доводи до истицања једног од чланова тима као вође или звезде у центру пажње (уп. Гофман 2000: 108–109). У анализи драма, посветићемо пажњу управо овим структурама моћи: ко се позиционира као извођач у средишту пажње, ко је искључен, стигматизован или пак невидљив. Стога, испитаћемо какви се тимови формирају међу драмским субјектима, под каквим околностима и на који начин утичу на (ре/де)конструкцију идентитета оних субјеката који нису њихови чланови. На њих ћемо надовезати и питања оспоравања или потврђивања идентитета међу ликовима, као и њихово (ре/де)конструисање унутар савеза или супарништва. Уопште узевши, Гофманова теорија пружа значајне увиде за тумачење ових односа, посебно у контексту указивања на сличности између принципа позоришне представе и конструкције идентитета. Ипак, његова дела *Азили* (1961) и *Стигма* (1963) указују на стигматизоване идентитете и идентитете пацијената у установама за ментално

³³ Веома младе, старе и болесне особе у драмама *Урнебесна трагедија* и *Професионалац*, техничко особље у драмама *Урнебесна трагедија*, *Лари Томпсон* и *Посетилац*, фотограф у *Завршном хору*, тајни полицијски агент у *Професионалцу*. Овај низ, допунићемо још неким ликовима који ће се појавити у драмама.

³⁴ У вези са тим, улога Невена из драме *Урнебесна трагедија* и Стефана Носа из *Лари Томпсона*, истичу се као најрепрезентативнији примери. У њима су лични и колективни идентитет укорени у социјалној (Невен) и физичкој (Стефан) маркираности коју доживљавају као стигматизацију. Последица оваквог осећања резултоваће погубном кризом идентитета.

³⁵ Гофман (2000: 100) упоређује овакве улоге са друштвеним установама. У анализи ћемо на њих надовезати Алтисерове државне апарате, како бисмо испитали утицај идеологије на степен драмске доминантности.

оболеле пацијенте, те ћемо на њих указати у оквиру анализе драма где се појављују ови феномени.

2.4.2.2. Телесно извођење идентитета као перформативни процес

Узевши у обзир да смо у претходном поглављу теоријску анализу идентитета засновали на перспективи позоришне представе, може се поставити питање зашто се паралеле успостављају са позоришном, а не са филмском парадигмом, с обзиром на то да обе почивају на глумцима и улогама које играју. Одговор на ово питање може се сагледати кроз теоријску мисао Валтера Бенјамина (Walter Benjamin). Бенјамин се односом позоришта и филма позабавио још пре скоро једног века у есеју *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* (1936), у ком истиче посредну улогу техничке апаратуре у филму, која утиче на процес продукције, али и на рецепцију уметничког дела.

[...] дело глумца (се) подвргава низу оптичких тестова. То је прва последица околности да се дело филмскога глумца приказује помоћу апаратуре. Друга последица се заснива на томе што филмски глумац, пошто сам не приказује своју творевине публици, губи могућност коју има позоришни глумац – да своју творевину за време приказивања прилагођава публици. Она тиме долази у положај оцењивача на кога не утиче никакав лични контакт са глумцем. Публика се уживљава у глумца само на тај начин што се уживљава у апарат. Преузима, дакле, однос апарата: она врши тестове. (Бенјамин 1974: 129).

У филму, техничка апаратура одваја гледаоца од глумца, онемогућивши им да се истовремено заједно сједине у уметничком процесу који почиње у телу глумца, а завршава се у перцепцији гледача. Техничка опрема утиче и на стваралачку редукцију код глумаца. Како је Гофман показао, за репрезентацију субјекта неопходна је непосредна социјална интеракција, односно сусрет „лицем у лице” као предуслов деловања унутар друштвеног оквира (Кноблаух 2022:167). У сродном теоријском оквиру, Бенјамин указује на специфичну категорију коју не садржи ни најуспелија техничка репродукција, а то је „временска и просторна координата уметничког дела” (Бенјамин 1974: 117). Усмереност на *овде* и *сада*, као једна од главних карактеристика позоришног искуства подразумева непоновљивост, просторну и историјску условљеност изведбе. Иако се представа може изводити више пута, свака инсценација биће другачија, не само у смислу завршне инсценације и евентуалним глумачким изменама, већ и у односу на измењене друштвено-историјске околности. У том смислу, историјски и друштвени контекст представљају важне аспекте у реализацији позоришних процеса. Филм, насупротив томе, једном обликован, репродукује увек истоветну једину верзију, лишен историјске условљености и могућности промене, чиме се испољава његова специфична природа техничке фиксираности и могућности репродукције. Кључна разлика између позоришне представе и филма, дакле, огледа се управо у збиру ових теза које се могу објединити Бенјаминовим појмом *ауре*, која подразумева непоновљивост, усмереност на садашњост и телесну коприсутност. Насупрот филму, позоришну представу одликује присуство ауре, сусрет лицем у лице (Гофман) и телом у тело. Другим речима, позоришна представа захтева стварање специфичног простора у ком се идентитет субјекта изводи и обликује у стварном времену и то посредством перформативних процеса. Гофманов модел друштвене интеракције као перформативног процеса, стога, потврђује ову разлику, јер субјекат може у потпуности извести свој идентитет само у сусрету тела, у заједничком простору између извођача и гледаоца. Позориште претпоставља телесност у

директном облику, без техничких интервенција попут фотошопа, монтаже или крупних кадрова који потпомажу стварање илузорне слике телесности. Перформанс стога огољава не само субјекта и његов идентитет, већ и његову телесност.

Поред уметничке димензије, позоришна представа садржи и институционалну. Као део јавне сфере, позориште је институционализовано, идеолошко и дискурзивно, те у том контексту и репрезентативно. У истим оквирима се обликује и испољава идентитет. За егзистенцију субјекта није довољно конструисати само лични идентитет, већ је неопходно извести га и то унутар колектива. На тај начин, појединац постаје део колектива и свој лични идентитет узноси на поље колективног, при чему се успоставља реципрочан однос, па и колективни идентитет утиче на субјектов лични. Степен узајамног утицаја између личног и колективног идентитета зависи од институционалног контекста у ком се извођење одвија, дискурзивних оквира који одређују његову рецепцију и форме телесне присутности у самом чину извођења.

Аура ствара нераскидиву повезаност између уметничког дела које се изводи на сцени, публике која му присуствује и простора који омогућава тај сусрет. Под ауром, Бенјамин (1974: 121–123) подразумева јединственост и непоновљивост уметничког дела које се остварује кроз непосредну просторну и временску блискост. Та блискост између глумаца и публике постиже се непосредном *телесношћу*. Позоришни глумац обликује перформанс прилагођавањем сопственог тела за гледаоце који директно реципирају приказано, стварајући тако прилику да сваким поновним чином наступа (на-/до-)гради свој идентитет увек изнова. У овом контексту, релевантна је теорија перформативних чинова Џудит Батлер (Judith Butler) која разматра конструкцију родних идентитета код појединаца континуираном репродукцијом одређених друштвених пракси. Перформативни чинови не подразумевају испољавање некакве унутрашње истине субјекта, већ је производе у самом чину извођења. Концепт перформативности који утемељује Џудит Батлер, покреће питање разлике између онога што појединац јесте и онога што чини (Батлер 1998: 147). Иако се њен теоријски оквир усмерава на родне идентитете, ауторка указује на епистемолошку перспективу у одређењу идентитета, која је у сагласности са полазиштем нашег истраживања. Имајући у виду претпоставку да се идентитет појединца конструише на основу поступака које изводи унутар одређене културне заједнице (Гојић, Нешић Павковић 2024: 154), извођење идентитета прераста у перформативни процес који претпоставља и могућност за преиспитивање доминантних друштвених норми. У том процесу, моћ језика такође игра важну улогу. Сходно томе, у књизи *Невоља с родом* (1990) (*Gender Trouble*), Џудит Батлер (уп. 1990а: 79–149) анализира концепт „drag”, као перформативни облик који пародира родне норме, настојећи да укаже на начине којима се одређени конструкти перформативно могу оспоравати и изнова успостављати. Тиме чин извођења постаје простор у ком се истовремено рефлектују друштвено-историјске ситуације у којима се идентитети обликују, али уједно представља и могућност за њихово преиспитивање и поновно успостављање.

Иако у дисертацији не испитујемо родне идентитете, допринос Џудит Батлер у домену перформативности идентитета доноси значајну перспективу у повезаности између телесног и конструкције идентитета. Батлер (1990б: 270) не дефинише идентитет као урођену и унапред одређену, већ као променљиву и нестабилну категорију која се изнова конструише тако што се (прои)изводи кроз понављане праксе, норме и дискурсе. Идентитет се не посматра као стабилна интересубјективна суштаственост појединца, већ се формира кроз својеврсне наступе у виду изведбених чинова који се понављају (Батлер 1990б: 270). Такво разумевање идентитета у сагласју је са полазиштем нашег истраживања, у ком се

идентитети појединаца анализирају као производи друштвених очекивања и пракси у специфичном историјском и политичком контексту. С обзиром на то да смо у досадашњем теоријско-методолошком оквиру усагласили теоријске поставке које представљају полазну тачку у истраживању узрочно-последичних веза које условљавају (ре/де)конструкцију идентитета код драмских ликова у одабраном корпусу, у анализи извођења идентитета ослањамо се најпре на Гофманова становишта како бисмо открили начине на које се идентитети драмских субјеката испољавају. Стога, надовезујући се на Гофманово (2000: 29) одређење наступа који се испоставља као „свеукупна активност датог учесника у датој прилици, која на било који начин служи да би се утицало на било ког другог учесника”, извођење идентитета као перформативног чина који се остварује у телесном, друштвеном и дискурзивном простору, можемо разумети као одређену врсту ангажмана. У том контексту, ангажман се појављује као својеврсни чин интервенције у постојеће структуре моћи, чему је посвећено наредно поглавље.

2.5. Ангажман

Име које уноси ангажман у књижевнотеоријску полемику несумњиво је Жан Пол Сартр (Jean-Paul Sartre). Књига *Шта је књижевност* (1947) започиње есејем *Ангажована књижевност* у ком се Сартр (1981: 3–14) навраћа на историјски значајне тренутке у књижевности, на епохе, конкретна књижевна дела и ауторе кроз које покушава да досегне до одговора на постављено питање у самом наслову. Као егзистенцијалиста, концепт ангажоване књижевности везује за филозофију егзистенцијализма, који почива на основној идеји да је човек слободно биће и као такво, резултат сопствених поступака (Коларић 2006: 331). У складу са тим, писање представља чин слободе који се темељи на одговорности према себи, али и према другима, јер уметност може постојати искључиво уколико је намењена другоме (Сартр 1981: 39). Слобода се може достићи читањем, односно књижевним делом које је само по себи циљ ка освајању слободе, а не некакво средство за постизање циљева (Сартр 1981: 42). У поменутим списима, Сартр заступа становиште да је ангажована књижевност неопходна како би се остварила слобода, и то двојако. Са једне стране, аутор конкретним чином писања указује на друштвене проблеме, док се са друге стране налази читалац, који као реципијент написано треба самостално да интерпретира и да га разуме као одређену врсту апела, у чему се, најзад и огледа његова вредност (Сартр 1981: 41, 42).

Ангажованост у сартровском смислу подразумева указивање на неправде, друштвене проблеме, као и подстицање на промену. На основу оваког становишта проистиче схватање да друштвено ангажована књижевност располаже елементима којима открива неугодне истине, при чему на тај начин може пренети одговорност за променом на читаоца. Како би тај процес би остварен, неопходно је заједничко деловање писца и читаоца. Својим књижевним делом, писац позива читаоца да учествује у стварању написаног дела. У Сартровом поимању ангажмана, писац је полазна тачка ангажованости коју затим уобличава у књижевно дело, које постаје место сусрета са читаоцем, који постаје проактивни сарадник, јер како Сартр (1981: 39) истиче, „он је свестан да у исти мах и открива и ствара, да открива стварајући, да ствара путем откривања”. Ангажована књижевност, стога, тежи да подстакне читаоце на критичко промишљање и преузимање одговорности, како за сопствени положај, тако и за свет у ком живе. Идеалан исход таквог ланчаног ангажмана огледа се у трансформацији читаоца у свесног и одговорног актера, који је у стању да препозна и разуме истину о стварности онако како је аутор промислио и уобличио. У том смислу, Жак Рансијер (Jacques Rancière) указује на чињеницу да уметност поседује дејство које може да подстакне на побуну управо онда када разобличава непријатне ствари и потиснуте аспекте стварности (Рансијер 2010: 135). Овакво разумевање функције уметности указује на неминовно суочавање ангажоване књижевности са идеолошким механизмима, у оквиру чега писац кроз своје дело иступа као опредељено биће. Иступање се може схватити и као чин разобличавања, у чему се састоји још једна важна функција писца на коју указује Сартр, а то је немогућност заузимања неутралне позиције. Отуда Сартр (1981: 29–30) сматра да свако ко се определи да пише заузима одређени став према времену и приликама у којима живи и са којима се суочава. Избор да се не говори, односно прећутати, такође подразумева заузимање извесне позиције у односу на проблематике које окружују писца. Посматрано из те перспективе, према Сартровим речима: „апстиненција је извешан избор” (Сартр 1981: 15), чиме се имплицира да и наизглед аполитични став, такође учествује у процесу обликовања стварности и да уводи писца у улогу саучесника.

2.5.1. Сартр и Адорно

Сартров ангажман у књижевности заснива се на подстицању критичке мисли и преузимању друштвене и политичке одговорности, најпре од стране аутора, који ту одговорност затим преноси на читаоца, како би читалац затим предузео одговарајућу акцију. Ипак, на појединим местима ова теорија делује прилично идеалистички, а понекад и противречно. Таква идеализација води ка универзалности и уопштености појма ангажмана, што потенцијално може довести до његовог поједностављења. Тиме се ризикује разводњавање значења, а последично и акције која би могле бити предузете. Иако се овим питањем нећемо детаљније бавити у оквиру ове дисертације³⁶, за контекст нашег истраживања важно поменути критичке поставке Теодора Адорна (Theodor Adorno) и критику коју упућује на Сартрово поимање ангажмана. Наиме, у есеју *Ангажман. О ангажованости уметности*, Адорно указује да Сартр исувише поједностављено и ригидно приступа појму ангажмана. Кључна тачка његове полемике заснива се на дискусији о семантици ангажмана и естетске аутономије књижевног дела. За разлику од Сартра који, како смо видели, књижевност сматра простором за спровођење одређене акције која води у домен политичке функције, Адорно критикује такав став. Наводи да књижевност не треба изједначити са политичким или друштвеним акцијама, јер би јој на тај начин била ускраћена естетска аутономија (Адорно 1973: 2). Насупрот томе, верује да је суштественост уметности у њеној критичкој снази. Најпотпунији израз уметности Адорно (2003: 15) види у негативној дијалектици, као предуслова њеног естетског облика. У том смислу, књижевност може имати друштвени и политички утицај, али би најпре требало да задовољи одређене естетске захтеве на плану књижевности (Адорно 1973: 3).

Културно-историјски контексти из којих двојица аутора проговарају о ангажману, такође треба узети у обзир. Док Сартр своје становиште о ангажману развија на француском подручју, Адорно полемиче из немачке перспективе³⁷. Адорно (1973: 2, 6) сматра да је ова дистинкција изузетно битна, јер француска истраживања савремене књижевности негују такав приступ који ангажованост види као природну нужност књижевног стваралаштва, док се у Немачкој, услед уске повезаности са појмом тенденције, ангажман може неретко срести у негативној конотацији. Овај отпор према ангажману у књижевности нарочито је био

³⁶ Да свођење појма ангажованости на једноставне премисе није могуће, показује и интердисциплинарна монографија *Ангажман. Увод у студије ангажованости* (2017) коју су приредиле Адриана Захаријевић и Јелена Васиљевић при Институту за филозофију и друштвену теорију Београд. У споју филозофских, културолошких, политичких, педагошких и историјско-социолошких књижевних парадигми, монографија разматра појам ангажованости из различитих, али сродних углова, сучељавајући се увек изнова са питањем шта значи ангажовано деловати у јавном или приватном дискурсу, као и који су узрочно-последични исходи таквих деловања. Студија показује да је употреба термина ангажман изразито фреквентна у свакодневној језичкој употреби, због чега је неопходно јасно одредити тачку из које се проговара или предузима ангажман. На основу радова заступљених у студији испоставља се да је ангажман неодвојив од политичности (Захаријевић, Васиљевић 2017: 11), а књижевност се препознаје као изразито битан простор у оквиру колектива у ком се ангажман заговара или критикује (2017: 13).

Сложеност и вишеслојност појма ангажованости препознали су и аутори који су сачинили *Појмовник ангажмана* (Цвејић и др. 2021), настојећи да израде критичку мапу ангажмана која би служила као полазиште за његово проучавање у различитим дисциплинама.

³⁷ Национална припадност није представљала препреку Адорну да критички анализира своје сународнике када је сматрао да је критика оправдана и потребна. Услед изражене идеолошке обојености својих драмских комада, као и осталих књижевних дела, Брехт није био поштеђен Адорнове оштре критике. Адорно (1973: 4) га је чак описао као оног који „је затрован неистинитошћу његове политике”.

присутан након пада Берлинског зида, јер се сваки вид ангажмана заступљен у књижевности доводио у директну везу са идеологијом. Тако је растао скептицизам према ангажману у књижевном делу, али и самом аутору. Међутим, он често није адекватно теоријски утемељен, већ се заснива на рекапитулацији старих критика о књижевности тенденције и политичком морализовању у политици (уп. Гајтнер 2016: 29). Иако Адорно с правом тврди да је Сартрово одређење ангажмана прилично поједностављено, Гајтнер (2016: 29) примећује да је свако поновно враћање на Сартров есеј о ангажману у књижевности прилика да се полемиче о односу аутономије и ангажмана у уметности. Управо драмска књижевност, у којој се прожимају књижевни и перформативни елементи, дискурс и друштвена стварност може представљати продуктиван простор за испитивање облика и домета ангажмана. Сматрајући да се суштинско одређење драме заснива на ангажману (Селенић 2003: 44), Слободан Селенић усмерава свој теоријски фокус на ангажман у драмском облику и његове друштвене функције.

2.5.2. Слободан Селенић

Слободан Селенић се у студији *Ангажман у драмској форми* (1965) надовезује на Сартрово схватање појма ангажованости у књижевном дискурсу, проширујући га на подручје драме и функција којих остварује у оквиру друштва. Полазећи од Сартровог појма слободе, Селенић (2003: 28) наводи да: „Човек остварује своју слободу остварујући себе у процесу који је сасвим сличан стварању уметничког дела”, чиме имплицира да се креирање идентитета аутора може упоредити са стварањем уметничког дела. Потпуну оствареност појединца подразумева достизање слободе, али слободе која мора имати одређену намену, јер у супротном та слобода остаје без смисла. Ангажман, према Селенићу (2003: 34) представља сваки облик пристрасности у било којој области или дисциплини, без обзира на идеолошку или религијску припадност, као и последице које произилазе из одабраних позиција. Овакав приступ, смешта појам ангажованости у дискурзивне процесе. С обзиром на то да драма рефлектује друштвено-историјске околности увек у контексту савременог тренутка, ангажована драма је исторична. Ангажман се не јавља као пука рефлексција стварности, већ је својим позивањем на активно делање кроз драмску парадигму активно укључен у креирање дискурса.

Већ у наслову студије, Селенић реферише на постављање драме у средиште интересовања, настојећи да истражи какву и колику улогу ангажман може имати у оквиру овог књижевног рода. Истиче да писац у драми испољава одређену количину свог искуства и да је стога драма „контролисани”³⁸ резултат једне намере” (Селенић 2003: 37). Намера може бити схваћена као водећа или основна идеја која у драми може у мањем или већем облику бити наглашена, али представља „увек жариште дела” (Селенић 2003: 37) Оваква одређења ангажмана могу се сврстати у дефиниције ширег оквира. У складу са тим, да би био реализован, ангажман не мора бити доминантан у књижевном делу, већ је довољно да аутор пренесе одређену мисаону и емотивну есенцију свог става (Селенић 2003: 39). Ангажман се огледа у целокупној форми и структури драме, а не само у поруци коју треба пажљиво послушати. Измене на плану драмског стваралаштва која су, између осталих, донели Брехт, Ибзен и Пирандело, указују на измењену позицију гледаоца у односу на традиционалну миметичку парадигму. О ангажману ликова, гледалац не треба да суди на основу идентификација са својим личним ставом и искуством, већ на основу детаљних

³⁸

Курзивом истакао С.С.

промишљања о ономе што му је предочено. Селенић (2003: 134) не посматра драму одвојено од позоришта. Напротив, позоришну представу посматра као облик форме проистекао из ангажмана, те је у складу са тим изједначава са захтевима који важе за драму, истичући да је позоришна инсценација производ настао из одређене акције или пак модус за обликовање драмских ликова (Селенић 2003: 151). У том смислу, позива се на Брехта, његов теоријски и практични рад, тврдећи да је „извођење природни резултат писања за извођење” (2003: 159), чиме не супротставља драму и позоришну представу, већ указује на њихову узајамну условљеност. Другим речима, драма је у основи извођачка форма, чак и уколико није постављена на сцени.

Ангажман и његова естетска појавност у драмској форми може доживети промене истовремено са друштвено-политичким околностима, услед чега се гледалац, као и читалац текста, изнова суочава са потребом да трага и проналази нова значења и облике ангажмана у књижевности (Селенић 2003: 162). Ослањајући се на Сартров став да је неутралност у уметности немогућа категорија, уз осврт на Адорнову критику да је неопходно прецизније одредити појам ангажовања, као и на Селенићеву тезу о ангажману у драмској форми, у дисертацији ћемо одредити тип и форму ангажмана у драмама које анализирамо. У складу са предметом рада и постављеним циљем истраживања у контексту дискурса уједињења и распада, утврдићемо у каквом односу стоје драмски предлошци према друштвено-политичким приликама свог времена. Како бисмо у томе успели, неопходно је испитати појмовно одређење ангажмана у драмској форми у немачкој и српској теорији и науци о књижевности.

2.5.3. Терминолошка (дез)интеграција у одређењу ангажмана

Јединствена дефиниција чисто ангажоване или политичке драме не постоји ни у области теорије и науке књижевности на немачком језику, нити на српском језику. Таква ситуација оставља простора за извесне неуједначености и могући несклад у случају компаративног проучавања. Наслеђе ангажмана у књижевности дугује се стваралаштву многобројних писаца још од првих писаних трагова књижевности, па све до савременог тренутка. Књижевност на немачком и српском језику изнедрила је кроз историју мноштво писаца и позоришних стваралаца који су, можда понекад за своје време и превише субверзивни, провоцирали промене у драмској књижевности. Иако су се драма и позориште већ у 18. веку поетолошки, а у 20. веку затим и научно-теоријски све више одвајали и разликовали као засебни предмети проучавања, у свакој друштвено-уметничкој промени долазило је до њиховог поновног сусрета и преплитања. На крају 20. века, тачније у годинама транзиционог заокрета, чинило се да наступа перформативна дезинтеграција драме. Ипак, драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића које истражујемо у дисертацији, показују да управо непосредни облик ангажмана представља једну од тачака сусрета којом драма налази пут до позоришта.

Поетолошко наслеђе ангажмана у драмској форми у годинама (дез)интеграције почива најпре на драмском и позоришном стваралаштву 20. века. На немачком говорном подручју, истовремено се јављају подударности међу ангажованом и политичком књижевности, као и књижевности тенденције, док се појам социјалне књижевности јавља у другачијем контексту. Усмереност књижевности ка пракси, на немачком говорном подручју утемељена је и пре појаве Сартровог есеја, нарочито у раду Георга Лукача (George Lukács). Лукач (1984: 241–243) смешта књижевност у идеолошке оквире, сматрајући да у књижевном

стваралаштву треба јасно испољити партијски став, односно да писац треба да се ангажује у духу социјалистичке идеологије. Појашњавајући појам *тенденције* као стремљење у субјективном значењу, естетска вредност текста, изједначава се са политичком оријентисаношћу писца (Лукач 1984: 241–243). Овакав облик ангажмана биће заступљен у књижевностима свих социјалистичких земаља, па тако и у Југославији, све до распада источног блока и пада Берлинског зида. Такво стварање књижевности, изнедрило је настанак опозиционих струја које се не слажу са партијски ангажованом књижевношћу (уп. Бурдоф и др. 2007: 190). Стога ни не чуди Адорново удаљавање од било какве једнострано ангажоване књижевности и тежња за очувањем естетске аутономије дела.

Поред назива *књижевност тенденције*, у синонимном значењу појављује се *партијска књижевност* (нем. *Tendenzliteratur, Parteilichkeit*). Под овом врстом књижевности разуме се она књижевност која одступа од објективне истине у циљу истицања и заговарања идеолошких принципа одређене партије. Иако је термин неретко негативно конотиран, његова употреба од 18. века добија и афирмативно значење. Читав 19. век прожет је таквом литературом, али истовремено настају и дела која се критички односе према таквој литерарној оријентацији. Свој врхунац ова врста књижевности достиже у социјалном реализму, у оквиру ког заговарање партијске идеологије прераста у обавезујућу доктрину (уп. Бурдоф и др. 2007: 573, 758). Насупрот томе, политичка књижевност није усмерена искључиво на страначку опредељеност, али је у ширем смислу повезана са специфичном идеолошком припадношћу. У ужем смислу, под политичком књижевношћу разуме се сваки облик књижевности који са критичком или афирмативном намером обрађује политичке теме, идеје или догађаје (уп. Бурдоф и др: 597)³⁹.

Политичка драма развила се под окриљем политичког позоришта Ервина Пискатора (Erwin Piscator). Пискатор у својој књизи *Политичко позориште* (1929) (нем. *Das politische Theater*) политичко позориште види као форму интервенције у друштвено-политичким структурама. Борба за друштвену промену, као и провокације у језичко-сценском изразу, само су неке од карактеристика политичког позоришта. Пискатор уноси интермедијалне и техничке новине на плану драматургије и инсценације позоришних представа. Имплементација документарних материјала, филмских пројекција агитпроп елемената, карактеристични су управо за његово политичко позориште (Пискатор 1968: 49–54)⁴⁰. Поред Пискатора, у контексту политичког позоришта, неизоставно је поменути и његовог блиског сарадника, Бертолта Брехта (Bertolt Brecht). Кроз примењене технике епског позоришта и *Мали органон за театар* (1949) (нем. *Kleines Organon für das Theater*), Брехт (1964: 21) се

³⁹ Историјат политичке књижевности датира од њених најранијих облика, при чему се у немачкој књижевности најпре истичу периоди у којима долази до сукоба религиозних и владајућих дискурса. Сходно томе, средњи век у књижевном стваралаштву, па све до просветитељства, прожет је територијалним идеолошким борбама за моћ. Од просветитељства, књижевност окупирају теме попут институционализоване моћи, да би се од 19. века, када се са покретом Млада Немачка у извесној мери легитимише назив политичка књижевност, јављају теме окупирани националним јединством и активирањем народа у владајућем поретку. Георг Бихнер (Georg Büchner), један је од најзначајнијих представника поменутог покрета који у својим драмама покреће теме попут слободе појединца, односа моћи у друштвеном поретку, као и механизмима угњетавања које институционализоване позиције моћи дају повлашћенима, а које они користе како би управљали угњетаваним појединцима. Са друге стране, Кристијан Фридрих Хебел (Christian Friedrich Hebel) у својим драмама постиже значајне помаке у домену драме у психолошком развоју ликова, усмеравајући фокус на индивидуалне и друштвене конфликти који су резултат тадашњих друштвених прилика (више о теми историје политичког позоришта видети у Пискатор 1968: 27:33).

⁴⁰ Након деведесетих година 20. века, политичким позориштем се баве Кристоф Шлингензиф (Christoph Schlingensief), Рене Полеш (René Pollesch) и Кристоф Мартахалер (Christoph Marthaler).

залаже за позориште које мора бити ангажовано и у стварности. Посматрано из те перспективе, позориште мора бити укључено у друштвене, културне и политичке процесе како би могло да рефлектује стварност и да уједно учествује у стварању промена на друштвено-политичком плану. Другим речима, Брехт заговара став да позориште мора бити активни део јавног дискурса. Како би у томе успео, ствара дидактичне комаде који публику подстичу на критичко размишљање у контексту друштвено-политичких промена (Гојић 2025: 40). У оквиру Брехтових дидактичних комада, јавља се и одредница политички-агитационих парадигми, у којима се евидентно препознаје утицај комунистичких агитпроп трупа⁴¹ (Маркс 2012: 297, 298).

На политичко позориште надовезује се *документарно позориште* и *документарна драма* (нем. *Dokumentartheater*, *Dokumentardrama*) који се у препознатљивој форми развијају шездесетих година 20. века. Иако води корене из касног 19. века, документарност у уметности развија се најпре око двадесетих година 20. века кроз испољавање у различитим медијима, при чему се највише истичу позориште и филм (Маркс 2012: 305). У документарној драми се обрађују историјски, актуелни политички или друштвени догађаји, при чему се као корпусна грађе користе извори из судских списа, репортажа, извештаја или других врста различитих докумената. Основни захтев који документарност поставља у драмском дискурсу јесте аутентичност приказаног (Бурдоф и др. 2007: 164). Издавају се три главне фазе документарне драме и позоришта: прва фаза се односи на међуратни период (нарочито у Совјетском Савезу и Вајмарској Републици, Сједињеним Америчким Државама и Великој Британији), затим друга фаза почиње шездесетих година и испољава се нарочито у немачкој драми, при чему се извор и грађа за драмске текстове црпе најпре из судских процеса и извештаја, с тим да се ослањају и на њихове форме. Трећа фаза наступа деведесетих година када се, након паузе од двадесетак година, поново буди интересовање за аутентичност исказану кроз форму документарности (уп. Бурдоф и др. 2007: 164, Маркс 2012: 305). Неусаглашеност која прати идеолошке и политичке системе у подељеној Немачкој током шездесетих година, утицале су на развој различитих приступа документарној књижевности. Са једне стране, у Источној Немачкој, у тзв. књижевности изградње (нем. *Aufbauliteratur*), свака делатност се спроводи у сврхе социјалистичке идеологије, па тако и у оквиру документарне књижевности, док са друге стране у Западној Немачкој ова форма литерарности постаје простор за суочавање са прошлошћу. Услед тога, у периоду који ће уследити изнова ће бити покренуте друштвене и социјалне теме са политичког аспекта. Сходно томе, развој драме у друштвено-политичком контексту, не може се посматрати одвојено од позоришта, имајући у виду да на оба концепта, књижевни и перформативни, утичу друштвено-политичке промене.

У теорији и науци о књижевности на српском језику, под ангажованом књижевношћу подразумева се заузимање одређеног става према друштвено-политичкој стварности, уз изражену идеју о борби за променама, супротстављајући се поетолошким захтевима лапурлатизма (Шкроб и др. 1986: 25–26). Ангажована драмска књижевност на српском језику такође сеже још у средњи век и развија се паралелно са позоришним стваралаштвом.

⁴¹ Агитпроп позориште заснива се на два одредницама: агитацији и пропаганди. Већ из етимологије самог назива може се закључити да је реч о позоришту у ком се уметнички циљ подређује двострукој политичкој намери. Кроз позоришни медиј најпре се представља, а затим и пропагира одређена идеја, усмерена ка придобијању публике. Овај облик позоришта развија се током двадесетих година 20. века у Совјетском Савезу, у складу са Лењиновим идеолошким смерницама. Одликују га уличне инсценације и прилагођавање текстова актуелним друштвеним проблемима (уп. Бурдоф и др. 2007: 7).

У питању су импровизације без унапред написаног текста које су се изводиле у јавности и нису биле под утицајем цркве (Радушки 2016: 185). Пет векова турске владавине доноси велику културну празнину у српском драмском и позоришном стваралаштву, са тек понеким позоришним извођењима. Активни развој у књижевним токовима на српском језику започиње тек од 19. века (Радушки 2016: 186). Ангажована драма и позориште настављају паралелно да се развијају, па се може рећи да је замах драмског стваралаштва у знатној мери условљен утемељивањем два српска стална позоришта⁴² у 19. веку (Деретић 1987: 97). Најзначајнији допринос у области ангажоване драме налазимо у стваралаштву двојице писаца, на чијем ће књижевном наслеђу израсти поетика Душана Ковачевића. У питању су Јован Стерија Поповић и Бранислав Нушић. Јован Стерија Поповић истиче се превасходно као непосредно ангажован писац. Као и Душан Ковачевић касније, фокус Стеријиног стваралаштва огледа се у приказивању локалног менталитета и појавама свог времена, које настоји да у својим комадима „излечи” (Деретић 1987: 61). Нушићев драмски опус развија се у две фазе, од којих је друга у оквиру социјално ангажованог реализма, значајнија у контексту ангажоване књижевности (Деретић 1987: 98). Пишући друштвене комедије у којима тематизује прилике у Србији свог времена, Нушић приказује грађанску и бирократску страну државе, која стоји у супротности са сеоским реалистима (Деретић 1987: 98).

Паралелно са развојем социјално ангажоване књижевности у Немачкој двадесетих и тридесетих година 20. века, теку и струје литерарног ангажмана у Србији. Ангажман постаје основни захтев и функција коју књижевност треба да испуни. Током тог периода уочљива је поларизација ставова о функцији књижевности, с тим да једни заговарају идеолошку инструментализацију уметности као основно мерило вредности, док се други, попут Мирослава Крлеже, залажу за естетску аутономију у књижевности (уп. Деретић 1987: 141–142). Ангажованост се код првих изједначава са појмом тенденције, тако да се у том смислу развија у истом правцу као и у немачкој социјалној и комунистичкој књижевности. Ипак, у Србији се у овом периоду ангажована књижевност у већој мери јавља у прозној форми (уп. Деретић година: 146–147, 151–155). Између два светска рата, ангажована књижевност је на простору Краљевине Југославије обележена појмом *социјалне* књижевности. У овом периоду, ангажованост се темељи на испуњењу одређене функције, која у основи треба да буде ефикасна у друштвеном смислу. Поред тога, подразумева присутност и активно учешће у јавној сфери и одређеној ситуацији, при чему се термилошки изједначава са појмом *тенденције* (Шкроб и др. 1986: 26).

Развој послератне драме на подручју Србије одвијао се спорије у односу на Немачку, где су документарна и политичка драма биле знатно заступљеније. Наспрам тога, српско драмско стваралаштво било је истовремено заокупљено трагањем за новим уметничким формама, као и испуњењем пропагандних задатака (Деретић 1987: 171). Идеолошке импликације социјалистичког самоуправљања одређивале су динамику односа у свим сферама јавног дискурса, па и у области културе. Критеријуми за одабир драмских дела која се могу приказивати у позоришту темељно се на партијској догми, чиме се уметнички израз у потпуности политизовао. Тиме се започиње процес културне обнове у духу социјалистичке идеологије, те дела са социјалном тематиком постају доминантна (Перић и др. 2019: 692). Драмско и позоришно стваралаштво на српском простору јавља се у нешто мањем обиму, те је ангажман у драмској форми могуће представити најпре кроз писце који

⁴² У питању су београдско, основано 1862. године и новосадско позориште 1868. године. Пар година касније, 1893. године, Ниш такође добија стално позориште (Деретић 1987: 97–98).

пишу у том том поетичком правцу. Значајан искорак у ангажованој драми представља комад *Небески одред* (1956) аутора Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, који тематизује суочавања са прошлошћу и фашизмом у концентрационим логорима и гасним коморама (Деретић 1987 171). Шездесетих година забележена су и политичка драмска дела која отворено проговарају о тоталитарној власти. Критика актуелних друштвених околности постаје све присутнија, најпре преко опуса Александра Поповића, а затим и код Душана Ковачевића, чији драмски ангажман не остаје искључиво у поетолошким и формалним оквирима драмског текста, већ трансцендира ка различитим уметничким облицима медија.

Након пада Берлинског зида и слома комунизма широм Европе, у Србији долази до јачања национализма који ће кулминирати распадом Југославије. Драмско стваралаштво изнова рефлектује друштвено-политичке околности и постаје инструмент у постизању одређених политичких циљева, оличених у националистичкој идеологији. Стога, позориште постаје место у коме се спроводи рехабилитација и реинтерпретација историје (Перић и др. 2019: 693). Ангажман се поново јавља у функцији пропаганде владајуће идеологије која има циљ да учврсти своју моћ у свим облицима јавних и приватних сфера. Истовремено, активно стварају и они писци који пружају отпор оваквом инструментализовању уметности у сврхе пропаганде, попут Душана Ковачевића. Његова дела се такође могу сматрати ангажованом књижевношћу, јер критичким изразом у својим драмама указује на друштвене проблематике актуелног тренутка и последице политичких трансформација. У случају ангажованог драмског стваралаштва Бота Штрауса, околности су истоветне. Штраус не пише књижевна дела са директном политичком конотацијом, већ из драмске визуре критички указује на актуелне друштвено-политичке догађаје, понајвише на процесе интеграције Немачке. Наведене перспективе указују на то да се књижевни ангажман двојице аутора не сврстава у политичку књижевност у ужем смислу, али се не може занемарити чињеница да делују ангажовано кроз откривање и разобличавање идеолошких механизма који се поигравају интегритетом појединца. Отуда се њихов ангажман испољава у виду драмске критике процеса уједињења и распада, указујући на дезинтегрисаног субјекта, манипулативну моћ медија и капиталистичког духа који дестабилизују идентитет, како колективни, тако и индивидуални. Узевши у обзир да се драмска стваралаштва у периоду уједињења Немачке и распада Југославије оба писца испољавају као ангажована књижевност, уочава се потреба за прецизнијим појмовним одређењем. Стога, у наредном поглављу сагледавамо значај увођења одређене терминологије која би разликовала форму ангажмана који заговара идеолошку пропаганду од ангажмана који је критикује.

2.5.4. Појмовна уравнотеженост ангажмана у драмској форми у годинама (дез)интеграције

Уколико се сагледају релације између књижевности, одабране грађе и тематике, као и ефекти који се таквим приступом могу постићи код читалаца, долазимо до становишта да је ангажованост иманентна књижевности јер се темељи на човеку, његовој природи, потребама и положају у свету. Следећи Аристотела, према чијем схватању је човек *zoon politicon*, односно политичко биће у смислу друштвеног и „државотворног” бића (Коларић 2006: 95), можемо надовезати и мишљење Алтисера (2009: 65) који сматра да је „човек идеолошка животиња по природи”. То не значи да човек свесно одабира да буде идеолошки конструкт, већ је његово постојање од рођења условљено постојањем одређеног система вредности, симбола, институција и друштвено-политичких структура које неминовно утичу

на формирање његове личности и егзистенцијалних услова. На идеолошко одређење човека, надовезује се и Фуко (1983: 44) који проблематизује улогу аутора означавајући га као идеолошку фигуру која располаже могућношћу да контролише квантитет и квалитет значења која произилазе из књижевних дела. У есеју *Шта је аутор*, Фуко се наставља на постструктуралистичку и постмодернистичку полемику о улози и функцији писца. Након што ће Ролан Барт (Roland Barthes) усмртити писца (Барт 1999: 180) у сврху рођења читаоца и како би књижевно дело ослободио граница и коначне детерминисаности, Фуко карактерише аутора као важан конститутивни елемент унутар дискурса. За разлику од позитивистичког приступа утемељеног у традиционалном истицању у први план личност и живот писца, Фуко (1983: 36–38) наводи да је функција аутора конструкција дискурзивне праксе, при чему име аутора не означава искључиво личност, већ представља одређену функцију која активира специфична значења, вредности, друге текстове које је аутор написао, као и интерпретативне могућности унутар одређеног дискурзивног оквира. Аутор је одређен као „историјска фигура на размеђи одређених” (Фуко 1983: 39) унутар законских и институционалних система који условљавају постојање дискурса (Фуко 1983: 40). Поред тога, сам аутор носи извесну позицију моћи, јер представља одређену врсту ауторитета која контролише значења која ће се испољити у тексту. Уопште узевши, Фуко приступа редефинисању функције аутора, означавајући га као функцију унутар система, а не примарног креатора књижевног дела. Како се у наслову дисертације помињу имена писаца чије драме анализирамо, приступамо им у духу Фукоовог појма аутора као дискурзивне функције. У складу са тим, циљ утврђивања врсте ангажмана у корпусним драмама не огледа се у откривању личног ангажмана писаца, већ у истраживању дискурзивних значења која се реализују унутар самих драмских текстова.

Узевши у обзир изложене теоријске импликације о одређењу ангажмана писца, као и дијакхронијски преглед развоја ангажоване драмске књижевности на немачком и српском језику, може се закључити да су термилошка одређења ангажмана у великој мери усклађена у оба језичка подручја, с тим да је ангажман у драмској форми развијенији на немачком говорном подручју. Период ангажоване књижевности, обележен тенденцијом и пропагандом, оставио је трајан утицај на перцепцију ангажованости која ће у транзиционом периоду деведесетих година у Немачкој бити доживљавана углавном негативно. Испоставља се да се ангажман у драмској форми изједначава са специфичним појмовима у односу на друштвено-политичке прилике и да се као такав може окарактерисати као флуидна категорија, никада крајње детерминисана управо због тога што прати токове времена. На основу увида у термилошку обједињеност на немачком и српском говорном подручју до 1990. године, ангажовану драмску књижевност можемо одредити као заузимање одређеног става у оквирима специфичне друштвено-политичке стварности, који је пропраћен јасном намером ка одређеној акцији.

Полазећи од схватања ангажованости као иманентне компоненте књижевног дела, и имајући у виду да постојећа терминологија недовољно јасно обједињује афирмативне и негацијске дескриптивне одреднице, указује се потреба да се прецизније одреди позиција са које се ангажман испољава, као и његова врста. Сходно томе, предлажемо увођење дистинктивних критеријума који би ближе одредили природу ангажмана у књижевним текстовима, а нарочито у драмама. У зависности од тога да ли је ангажман заступљен у директној или индиректној форми, он се може јавити у имплицитном или експлицитном облику. У том смислу, предлажемо ауторску класификацију ангажмана коју чине три основне категорије:

1. *Конформистички ангажман* – Односи се на усклађивање вредности и норме књижевног дела са владајућом идеологијом. Књижевност која афирмише доминантни идеолошки поредак постаје конформистичка, стремићи ка очувању постојећег поретка. Овакав ангажман разуме се као пропагандни инструмент. Може се јавити у експлицитном и имплицитном облику.
2. *Објективно-критички ангажман* – Појава ангажмана у форми аутономне, објективне критике имплицира на указивање и откривање аномалија у друштву у циљу њиховог исправљања, не стремићи заузимању партијски идеолошке конкретне позиције. Користи се симболичким елементима како би изразила неслагање са одређеном друштвено-политичком ситуацијом. Наспрам тога, вредносни критеријум се базира на општеприхваћеним моралним начелима који у средиште поставља човека као врховну вредносну максиму. Заснива се на идеји да освести читалачку публику о извесним проблемима који су присутни на друштвено-политичком плану. Најчешће се јавља у имплицитној форми, али могућа су и експлицитне форме испољавања.
3. *Негативно-критички ангажман (субверзивни)* – Јавља се као опозициона форма спрам конформистичког ангажмана. Полазну тачку представља идеологија, али у опозиционом контексту. Указује на негативне стране владајуће идеологије, стремићи разоружавању наметнутих идеолошких образаца у јавном дискурсу, који се преноси и на приватни. Овакав ангажман разуме се такође као пропагандни инструмент, али у негативној конотацији. Може се јавити у експлицитном и имплицитном облику.

С обзиром на то да у истраживању полазимо од становишта да се друштвено-политичка искуства преносе на драмски план, одређивање форме ангажмана у књижевном тексту представља битну импликацију за ток нашег истраживања. Наиме, утврђивање форме ангажмана указује на идеолошку позицију, односно референтну тачку у односу на коју се спроводе процеси (ре/де)конструкције идентитета драмских ликова. Намера да се испитају идентитетске (ре/де)конструкције код драмских ликова неизоставно захтева дефинисање форме ангажмана који ће представљати полазну тачку у одређењу ликова и њихове природе. Стога ћемо драмским ликовима приступити као субјектима који су интризично политички, самим тим што представљају део друштва, у њему живе, мисле, интерагују и (не) предузимају одређене акције. Следећи сопствени систем идеја, драмски ликови постају субјекти који у складу са сопственим системом идеја чине специфичне поступке, те тако и сами постају идеолошки ангажовани.

Драме које представљају корпус нашег рада не завршавају се на литерарности, већ су непосредно по објављивању преточене у медиј позоришта. Превођење драмских текстова у перформативне форме указује на неминовност драмског текста да се репрезентује публици. Позоришне представе, у зависности од приступа, провоцирају промену изнутра ка споља. Стога, ангажман се може разумети као једна од нити којом драма налази пут до позоришта.

2.6. Драма, позориште и перформативност – избор по сродности

Иако је из наслова дисертације јасно да је књижевни текст примарни предмет анализе, отварање питања улоге перформанса омогућава нам да у овом поглављу истакнемо значај перформативности за разумевање дискурса уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића. Текстуални ниво драме представља полазиште нашег рада, али се без разматрања перформативних аспеката не би се достигла жељена аналитичка дубина. У наредним поглављима указаћемо на терминолошку разлику између перформанса и перформативности, како бисмо кроз позоришну парадигму и изведбене поступке испитали идеолошки утицај на (ре/де)конструкцију идентитета драмских ликова. Као појам који повезује више дисциплина, перформативност нам омогућава да драму сагледамо не само као писани траг, већ и као културни и друштвени догађај који се актуализује кроз чин извођења.

Увођење појма перформативности заснива се са једне стране на двојаким разумевању тог термина. Са једне стране, под перформативношћу подразумевамо дискурзивне и идентитетске механизме који се испољавају кроз језик, телесност и поступке ликова унутар драмског текста. Са друге стране, фокус стављамо на сценску реализацију самог текста, односно на позоришни перформанс као његов изведбени, телесни и визуелни облик. Ова дистинкција нам омогућава да сагледамо однос између драме као књижевног рода и позоришта као простора у ком се тај текст остварује у конкретном времену и простору. У том контексту, перформанс не функционише искључиво као репрезентација, већ и као интервенција у друштвени поредак. Укључивање овог аспекта заснива се и на чињеници да је позориште као мотив и структура интегрални део драмских текстова, што потврђује и изразита присутност метатеатралних елемената у делима оба аутора. Поред тога, и Штраус и Ковачевић непосредно након објављивања драмских текстова активно учествују у њиховој сценској реализацији. Кроз те процесе, драма се трансформише из писаног у телесни домен, добијајући ново значење у изведбеном и јавном контексту. Аутори у својим делима тематизују корените друштвене промене чији су савременици, користећи драмски и позоришни израз као средство рефлексije и критике транзиционог друштва. Овакав изведбени поступак имплицира да драму није довољно само читати, већ и гледати, односно доживети у телесном и визуелном кључу у конкретном времену и простору, као и унутар институционализованог јавног контекста позоришта.

На тај начин, позоришни перформанс добија друштвено-политички значај, будући да кореспондира са актуелним стварностима, изазива реакције публике, дистанцира је од илузије фикције и посредством симболичких елемената, суочава је са сопственом стварношћу. Таква перформативна ангажованост не представља само естетски, већ и идеолошки чин, нарочито унутар институционализованог театра који као део културног апарата учествује у артикулисању и преношењу одређених позиција моћи. У том смислу, перформанс не функционише само као репрезентација стварности, већ и као акт који интервенише у њене структуре. Управо кроз овај аспект доспевамо до дискурса као кључног теоријског оквира нашег истраживања, што омогућава повезивање драмског текста, сценског чина и њихових друштвених импликација.

2.6.1. Аналитичка теоријска конструкција: драма, позориште и перформанс

У теорији књижевности, као и у другим друштвеним дисциплинама попут театрологије, антропологије, филозофије, историје и др, драми и позоришту се приступа као симбиозном јединству, који су повезани нераскидивим везама (Селенић 2003: 134, Насић 2024: 11). Та веза је препознатљива у дијахронијском развоју почев од периода антике, из које потичу прва сведочанства о драми и позоришту у поетолошком смислу који је опште прихваћен у савременој науци о књижевности. Међутим, њихово порекло сеже и даље, све до првих појава ритуалних и обредних пракси. Иако су у историјском развоју претрпели извесне облике дисконтинуитета⁴³, било увођењем теорије књижевности као засебне дисциплине, у оквиру које је поетолошки истицан драмски текст, а позориште се сматрало логичним следом књижевног драмског текста, или увођењем театрологије⁴⁴ као самосталне научне дисциплине која се бави проучавањем позоришта и његових облика. У сваком теоријском одређењу, неизоставно се помињу обе конституенте. Тај приступ преовлађује све до друге половине 20. века, када долази до појаве перформативног заокрета и радикалног преиспитивања односа између драме и перформанса. У дискусију између књижевних и позоришних студија укључује се и домен перформативности. На тој основи, развија се појам, а потом и аутономне академске студије перформанса⁴⁵, што, у зависности од перспективе са које се посматра, додатно усложњава однос између драме, позоришта и перформанса.

Полазну и основну тачку у нашем истраживању представља драмска књижевност, те се стога анализа спроводи на драмским текстовима, а не на њиховим позоришним, односно перформативним реализацијама. Ипак, теоријска одређења драме, било у традиционалном или (пост)модерном кључу, заснивају се на динамичном и узајамно зависном односу према позоришту и принципима перформативности. Без обзира на савремене тенденције у драмској књижевности, драмски текст се формално обликује према сценском принципу. Било да је реч о сцени у установи позоришта или је она деконструисана у алтернативне просторе, драма се пише са претпоставком да ће бити изведена у/на одређеном простору, у одређеном тренутку пред одређеном публиком. Чак и уколико не буде изведена, драма задржава структуралну основу која је усмерена ка извођењу, а њена основна функција и даље остаје деловање на масе. Драмски текст се, пре свега, одређује кроз текстуалност, која

⁴³ Драма и позориште започели су развојни пут у 18. веку, у тренутку када се драма материјализовала у облику књиге и постала саставни део књижевног система, док се позориште и даље посматрало као продужетак литерарности. Обе уметности, свака у подједнакој мери, почињу да се институционализују под различитим окриљима. Књига унутар издавачке делатности и све веће аутономије писца као професионалне фигуре, али и уз одређена ограничења проистекла из развоја ауторских права, тржишних односа потрошње и потражње, а позориште, пак, у оквиру материјализоване, институционалне одвојености. На тај начин развијају се градска, национална и државна позоришта, која су морала да успоставе одређени организационо-управљачки модел на коме ће заснивати рад позоришта као установе. Авангардни покрети са краја 19. и почетка 20. века затим осамостаљују позориште од литерарности и тиме утиру пут ка перформативном замаху који ће доживети процват почетком шездесетих, а затим и врхунац деведесетих година 20. века.

⁴⁴ Макс Херман (Max Hermann) био је књижевни историчар и театролог који је почетком 20. века значајно допринео конституисању театрологије као самосталне научне дисциплине. Његов приступ позоришним истраживањима био је у супротности са филолошким моделима који дотад доминирали у хуманистичким наукама.

⁴⁵ Утемељивачем перформативних студија (*Performance Studies*) сматра се амерички позоришни режисер, продуцент и професор, Ричард Шекнер (Richard Scheckner).

се у ширем смислу може схватити као „медиј за складиштење”⁴⁶, али и кроз читљивост, која проистиче из његове специфичне структуре и значењске повезаности (Баслер, Тиле 2008: 711). Опредељење драмског текста у сценску изведбу, представља облик надоградње, док се модус приказивања заснива на перформативним принципима. У том контексту, перформативност се може разумети као конкретан ситуациони чин вербалног извођења.

Према Марксу (2012: 1), оваква сложена преклапања могу представљати корисна сазнања у проучавању драме, јер резултати заједничког деловања ове тријаде на релацији драма – позориште – перформативност, омогућавају различите теоријске класификације. У складу са тим, Маркс (2012: 1) разликује три хеуристичка описна модела: књижевно-естетску одређеност, одређеност драме кроз њену повезаност с позориштем, одређеност драме као антрополошког модела. С обзиром на то да у дисертацији истражујемо дискурсе уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића, уз интердисциплинарни приступ, увид у комплементарне релације између драме, позоришта и перформативности представља важан аспект методолошког. Полазећи од драмског текста који рефлектује друштвено-политичке околности у временима кризе, преко позоришног медија који је по својој природи перформативан, уочавамо значајна сазнања о дискурсима уједињења и распада. Драмско–позоришно–перформативни концепт пружа аналитички оквир унутар ког се могу сагледати идеолошки механизми и њихов утицај на (ре/де)конструкцију идентитета код драмских ликова. Једно од полазних претпоставки од ког такође полазимо у раду заснива се на одређењу драме као књижевног облика који се увек јавља као одговор на кризу и то понајвише у периодима прелома и друштвене трансформације. Овакав став потврђује и Хајнер Милер (Heiner Müller), један од најзначајнијих драмских аутора 20. века.

Драмско стваралаштво одувек је било закаснели производ или производ кризе, извесног преласка из једне епохе у другу епоху и заправо увек је пресек или биланс епохе, а самим тим можда и назнака нечег новог, али увек у односу на биланс претходне епохе. (Милер 2020: 65)

У складу са Милеровим увидом да је драма симболички пресек епохе и одговор на кризу, у даљем истраживању усмерићемо пажњу на књижевно-естетску одређеност драме као један од кључних модела за разумевање њене функције у друштвено-политичким и идеолошким контекстима. Историјски развој драмске естетике, од Хегеловог поимања уметности до постмодерних теорија, пружа увид у различите парадигме унутар којих се обликује однос између форме, садржаја и ангажмана. Нарочито у контексту друштвених преокрета и периода (дез)интеграција, књижевно-естетска димензија драме открива начине на које се идеолошки и уметнички захтеви уобличавају унутар самог текста.

2.6.1.1. Књижевно-естетска одређеност: од Хегела до пост-периода

Драма се још од доба антике испољава и као књижевни род, али и културни феномен. Поливалентност појма драме и њена повезаност са позориштем, обликовали су драмске и театролошке поетике на европском тлу још од Аристотела. Било да се полази од његовог првог поетолошког одређења драме, који у својој *Поетици*, трагедију дефинише као подржавање озбиљне радње са циљем изазивања страха и сажалења чији је крајњи смисао

катарза, односно емотивно пражњење и прочишћење гледаоца од набоја емоција и напетости коју су доживели током представе (Лешић 2008: 401–402), или пак од Хегеловог дијалектичког одређења драме, коју он најпре карактерише кроз присуство сукоба: „Драмска радња [...] у потпуности почива на судару околности, страсти и карактера, и стога води ка акцијама и реакцијама које заузврат захтевају разрешење борбе и раздора”⁴⁷ (Хегел 1970а: 477), у оба случаја суштинско одређење драме везује се за интензивно емотивно и конфликтно језгро. У Хегеловом одређењу драме, она је апсолутна и одликује је унутрашња дијалектика форме и садржаја која се историјски развија (Татари 2011: 386). Поред тога што приказује унутрашњу перспективу, Хегел (1970а: 480–481) сматра да је драма, као облик уметности усредсређена на проучавање и приказивање друштвеног контекста. Дубљи и општи друштвени конфликти, налазе се у позадини сукоба који се развијају код драмских ликова. Сходно томе, како касније код Хајнера Милера, тако раније код Хегела⁴⁸, драма се одређује као форма која реферише на свет и друштво које се налази у дисбалансу (Хегел 1970а: 480–481).

Хегелово разумевање драме пружиће темеље за развој појма постдрамског на основу одређења драме које успоставља Петер Сонди (Peter Szondi), крајем педесетих година 20. века (Татари 2011: 386). Сходно томе, Сонди (2000: 141–143) одређује драму као апсолутну, ослобођену од свега спољашњег, усмерену на међусобне дијалоге, при чему се сваки лик испољава као субјект са сопственом дискурзивном аутономијом. Карактерише је све заступљенији процеп на плану форме и садржаја, као и одсуство драмског писца. Ова констатација, у складу је са Бартовом тези о смрти аутора, јер Сонди наглашава да драма није продукт писања, већ се изводи (Сонди 2000: 143). У својој теорији, радикализује и однос према гледаоцима, карактеришући их као пасивне. Под тим, подразумева да је неопходно да гледаоци продру у драму целим својим бићем. Одвојеност гледаоца и аутора од драме омогућава потпуну идентификацију (Татари 2011: 386). Сцену одређује као кутију, чиме се изнова потврђује блискост било које врсте са публиком. Као што је Аугуст Вилхелм Шлегел у својим *Предавањима о драмској уметности и књижевности* (1809–1811) (August Wilhelm Schlegel) систематски одредио дијалог као главну одлику драме, као „прву спољашњу основе форме” (Шлегел 1846: 21), тако и Сонди одређује дијалог као основни језички медиј и кључну особину драме. Одсуство функције приповедања указује на дијалогско обликовање ликова, те Кете Хамбургер (Käte Hamburger) истиче да драма

⁴⁷ Нем. Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyrisches Inneres, dem Äußeren gegenüber, sondern stellt ein Inneres und dessen äußere Realisierung dar.

⁴⁸ На Хегелово одређење драме надовезали су се многи теоретичари, међу којима се на немачком говорном подручју издвајају Густав Фрајтаг (Gustav Freytag) и Емил Штајгер (Emil Staiger). Оба аутора представљају значајне проучаваоце драме који су у великој мери систематизовали њене суштинске естетске карактеристике, ослањајући се на Хегелову теоријску поставку. Фрајтаг у књизи *Теорија технике драме* (1863) (*Die Technik des Dramas*) системски успоставља низ правила по којима би драма требало да буде писана. Најпознатији по установљеној пирамидалној структури драмске композиције, која обухвата пет кључних елемената: експозицију, односно моменат почетне напетости, развој радње која стреми женом добру или циљу, преокрет који означава почетак пада радње, моменат завршне напетости и, коначно, расplet (Фрајтаг 2003: 94–95, Петровић 2021: 242). У књизи *Основни појмови поетике* (1976) (*Grundbegriffe der Poetik*) Штајгер (1972: 111–116) приступа драми из перспективе патоса и тзв. проблематичног стила, при чему се осврће и на разлике између драмских родова и њиховог односа према свету (Штајгер 1972: 124). Према његовом схватању, драма не приказује живот, већ га оцењује. Зато је сагледава из угла судског процеса и наводи да као што се у суду доноси пресуда, тако се и у драми формулише суд о животу. Ослањајући се на дијалектичку природу драме и њено идеалистичко одређење, Штајгер тако успоставља везу између Хегелове мисли и драмског дискурса 20. века (Маркс 2012: 4).

представља естетски облик који се темељи на интеракцији ликова (Хамбургер 1977: 173). Глумци који се нађу у улози драмских ликова не смеју учинити очигледним да глуме улогу, већ се морају сјединити у драмског човека (Сонди 2000: 143). Драма се означава као примарна, те стога не познаје категорију цитатности, ни варијације. Важна естетска одређења драме огледају се код Сондија још у одређењу времена и места, при чему се навраћа на аристотеловско јединство времена, наводећи да је драма увек сконцентрисана на садашњи тренутак⁴⁹. Међутим, услед дијалектичке структуре драме која се заснива на међуљудским односима, драма кроз садашњост садржи наговештаје будућности. Сценски простор би требало минималистички уредити и елиминисати из свести гледалаца, јер честе измене на плану сценографије у сврху дочаравања просторног измештања могу пореметити пажњу гледаоца са битних драмских сегмената⁵⁰. Исто треба поступити и са случајностима. У својој основи, драма треба да је добро мотивисана. Заснивајући поетолошко одређење драме на предоченим естетским критеријумима, Сонди даје преглед позоришних форми од 19. века до прве половине 20. века које су у већој или мањој мери одступале од класичне драме (Татари 2011: 386). Тиме је указано на процесе који су наговештавали све већу радикализацију односа у поимању драме и позориште, да би свој врхунац доспели у пост-дисциплинама.

Клаус Петер Милер (Klaus Peter Müller), уочава да се до краја 20. века смењују различити приступи у проучавању драме, које класификује по одређеним фазама и правцима: послератни период који карактерише „аполитична” позиција (В. Кајзер, Е. Штајгер, Н. Фрај), различите струје шездесетих година (Клоц, Грим) и одређене форме структуралистичких теорија драма које ће трајати до седамдесетих година (Мукаржовски, Сурио, Гремас) (уп. Шваниц 2002: 410–411). У периоду у ком настају драме које проучавамо у дисертацији, дакле од краја осамдесетих година до краја 20. века, Милер (Шваниц 2002: 410–411) издваја четири фазе:

1. Позоришна семиотика: драмској концепцији се приступа из семиотичке перспективе.
2. Развој теорија комуникација и текста: пажња се најпре усмерава на унутрашње структуре драме (М. Пфистер).
3. Теорије драме засноване на социолошким и психолошким сазнањима: преузима се парадигма перформативности како би се указала и објаснила природа човека у свакодневним ситуацијама (Г. Х. Меад, Е. Гофман, П. Вацлавик).
4. Теорије драме из перспективе феминизма и родних студија (С. Е. Кејс, Х. Кисар)

У складу са оваквом концепцијом, Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) сагледава позоришне форме настале у периоду од седамдесетих година до краја 20. века као постдрамске, док на плану драме Манфред Пфистер (Manfred Pfister) детерминише драму из семиотичко-структуралистичке перспективе. Иако Пфистер заузима структуралистички приступ у проучавању драме, у истраживању се осврћемо на неке од његових драмских

⁴⁹ Упућивање на временску одредницу током драмске радње, било да је експлицитно изречено или не, указује на присуство наративног елемента који Сонди одређује епским субјектом (Сонди 2000: 143).

⁵⁰ И просторна и временска распоућеност указују на појаву епског субјекта.

постулата у циљу дубљег истраживања дискурса уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића.

У својој књизи *Драма* (1977) (*Drama*), Пфистер се ослања на теоријске поставке Шлегела и Хамбургерове, с тим што драму приближава позоришту у знатно израженијој мери, означавајући је као текстуални супстрат (Пфистер 2001: 24). Тако посматрано, драма достиже своју сврху тек у извођењу, при чему драмски текст представља основу за режисерску поставку текста на сцену. Према Пфистеровом схватању драме, режија је потчињена драмском предлошку и он је означава као изведени текст (Пфистер 2001: 24). Следећа значајна новина коју Пфистер уводи у анализу драме, односи се на појам *плуримедијалности* (нем. *Plurimedialität*), односно мултимедијалности презентације текста. Сматра да дијалогска форма јесте једно од главних обележја драме, међутим, не представља пресудни критеријум у односу на разлику са другим књижевним дијалозима. Наспрам њих, драмски текст као текст који се изводи, поред језичког кода, садржи и ванјезичке елементе попут визуелних и оптичких кодова. У том контексту, детерминише драмски текст као синестезијски текст (Пфистер 2001: 21) и уводи нова термилошка одређења драме попут књижевни *текстуални супстрат* и *инсценирани мултимедијални текст* (Пфистер 2001: 29).

Важна одлика драме огледа се у одсуству тзв. посредничког комуникацијског система приповедача (Пфистер 2001: 21). По узору на Шлегела, заступа мишљење да драму карактерише пре свега дијалогска форма, с обзиром на то да се ликови приказују кроз директну, динамичну интеракцију. Међутим, драмски текст није сачињен искључиво од директних текстуалних делова који се остварују у монологу и дијалогу. Не може се занемарити ни наративна компонента која је саставни део драмске структуре и често може пружити дубљи увид у драмске радње и развој ликова. Штавише, у драми је присутна „скоро невидљива наративна инстанца која организује догађаје на вишем нивоу и одређује, на пример, како се неко зове, ко када говори, ко се када појављује итд. Чак и када се говорник промени, односно када се појави нови лик, ова инстанца је присутна”⁵¹ (Шеслер 2017: 2). Ову димензију текста чине *сценска упутства* коју, према подели Романа Ингардена (Roman Ingarden) на главни и споредни текст, преузима и Пфистер. Споредни текст (нем. *Nebentext*) обухвата сав текст у драми, осим реплика које изговарају ликови, попут: списка ликова, наслова драма, означавања чинова и сцене, описа појаве и одласка ликова, као и дидаскалије (Шеслер 2017: 2). Главни текст (нем. *Haupttext*) се односи на целокупни говор ликова. Ипак, Франциска Шеслер (2017: 2) истиче да Ингарденова класификација може изазвати забуну, јер наговештава да су текстуални делови који припадају ликовима од већег значаја од оних који то нису, док је остатак текста споредан. Насупрот томе, ауторка наглашава да је наративна инстанца у драмском тексту од суштинског значаја за разумевање драмске ситуације и изградње ликова⁵². Оваква подела присутна је и у другим савременим немачким теоријским изворима, као што показују радови Франциске Шеслер (2017: 2) или Асмута који главни текст означава као изговорени текст (2009: 51). Пфистер (2001: 35–39) дели слично

⁵¹ Нем: [...] organisiert eine meist unsichtbar bleibende Erzählfunktion das Geschehen auf einer höheren Ebene. Diese Instanz legt zum Beispiel fest, wie jemand heißt, wer wann spricht, wer wann auftritt etc. Selbst im Moment des Sprecherwechsels oder wenn eine neue Figur auftaucht, ist sie präsent.

⁵² Ова појава није карактеристична само за савремену драму, попут оне Елфриде Јелинек или Шалка, у којима посебну улогу имају текстуални сегменти садржани у сценским упутствима или дидаскалијама, већ је присутна још од 18. века. У драмама Аугста Вилхелма Ифланда или Аугтса фон Коцебуеа, дидаскалије су испуњене емоционално набијеним сценама препознавања, те често представљају јединствен и кључан извор информација (Шеслер 2017: 3–4).

становиште као и Франциска Шеслер, док Леман (1992: 349) сматра овакву поделу превазиђеном, иако и сам тврди да је управо у дидаскалијама суштина поетског писаног текста и да их не би требало посматрати искључиво као инструкције за позоришно извођење (Леман 1992: 349). У оквиру нашег истраживања, дидаскалије заузимају важан сегмент у анализи, не само у прецизнијем разумевању сценског амбијента и психолошког стања ликова, већ и као конститутивни елемент драмско-естетске одређености која представља значајан део аналитичког приступа⁵³.

Након разматрања структуралних одлика и улоге дидаскалија у драмском тексту, следећи корак у разумевању књижевно-естетске одређености драма које тематизују процесе (дез)интеграција, усмерен је ка анализи дијалашке и монолошке структуре, односно начина на који се ликови обликују кроз језик. Пфистер прави диференцијацију у зависности од броја учесника у разговору, те тако разговор у двоје означава као *дуолог* (нем. Duolog, Zweigespräch) и разликује га од *полилога* (нем. Polylog, Mehrgespräch), разговора између више ликова. У дијалашкој интеракцији, Пфистер (2001: 197–198) указује на поступке којима се усмерава семантички правац комуникације. Сходно томе, напомиње да фреквенција прекидања може утицати на семантику комуникације, али се у њој огледа и дужина појединачних реплика. Уколико је заступљена висока фреквенција прекидања, то значи да је међу ликовима заступљена снажна повезаност, да је дијалог доминантна форма у драми и да је изражена тенденција ка говору усмереном ка акцији. Насупрот томе, минимално присуство прекидања може имплицирати монолошки говор, који прераста у самореферентнијали, успорава радњу и као такав води ка дистанцираној и апстрактној драмској ситуацији (Пфистер 2001: 199).

Поред дијалашке структуре, монолог такође представља значајан део драмске композиције и Пфистер (уп. 2001: 180–181) их класификује на основу два критеријума: *ситуациони* и *структурални*. Ситуациони критеријум указује на усамљену позиционираност лика који говори у односу на друге ликове. Одликује га одсуство других ликова којима би глумац могао да упути своје речи. Уколико се налази сам на сцени или је пак у уверењу да је сам, док га други ликови неприметно посматрају или слушају, онда се може сматрати да је реч о монологу. Уколико би се обраћао другом лику, чак и у случају да је његово излагање дугачко, не може бити класификовано као монолог. Са друге стране, структурални критеријум темељи се на обиму и унутрашњој повезаности једне реплике. Без обзира на то да ли је усмерен на другог лика или не, док год говор образује смисаону целину и по обиму је дужи, може се сматрати монологом. Пфистер (2001: 180) наводи да су у англосаксонској терминологији оваква два одређења монолога појмовно диференцирана на *солилоквиј* (енг. soliloquy) и *монолог* (енг. monologue). У случају нарушене комуникације када међу ликовима постоји апсолутни консензус, говоре један поред другог без одговарајуће интеракције, па чак и уколико је један лик доминантнији над другима, може се појавити монологизација дијалога (Пфистер 2001: 182). Такође, може доћи и до обратне појаве, уколико би се лик у монологу обраћао имагинарном саговорнику. Под тим околностима долази до дијалогизације монолога јер су присутне семантичке промене у

⁵³ У драмама Душана Ковачевића *Професионалац* (*Тужна трагедија по Луки*) и *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, дидаскалије превазилазе обим уобичајених сценских упутства која предочавају техничку реализацију сцене и прерастају у специфичне прозне облике који допуњују драмску радњу и њену форму. Описи појединих дидаскалија преносе се чак и на по две странице. Као пример, можемо навести увод у драму *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, који изравним приповедањем на самом почетку подсећа на форму кратке приче (Ковачевић 1996: 9–10), а затим, у наставку прве сцене током разговора Управнице и Белог (24–25) итд.

оквиру ситуационог монолога. Пфистер (2001: 184–185) наводи да је оваква појава врло честа код унутрашњег дијалога, када се лик нађе у сукобу са самим собом, па ступа у расправу са самим собом или се директно обраћа публици (*ad spectatores*). У односу на релацију између говора и радње, функција монолога може бити различита, па се тако разликују *акциони* (нем. *aktional M.*) од *неакционих монолога* (нем. *nicht-aktional M.*). Акциони претпостављају промену ситуације у току трајања говора, док неакциони имају информативну или коментаришућу сврху (Пфистер 2001: 190–191).

Субјекти драмског говора испољавају се као драмска лица и могу се директно у драмама наћи под различитим класификацијама попут: лица, фигуре, особе, ликове, карактери. О њима се реферише употребом исте терминологије и у научном дискурсу. Међутим, Пфистер (2001: 221) успоставља стриктну терминолошку категорију у виду појма *драмских ликова* (нем. *Figuren*). Његов став заснива се на онтолошкој диференцијацији између фиктивних ликова и реалних особа. Израз *лик* указује на чињеницу да је у питању својеврсна уметничка конструкција, која претпоставља извесну вештачку, фиктивну творевину, али која се мора анализирати у односу на историјске конвенције и иманентну поетику. Такође, ликови су условљени одређеним контекстима које је неминовно узети у обзир при свакој анализи (Пфистер 2001: 221).

Без обзира на њихову фиктивну конструисаност и доминантности заступљене дијалогске или монолошке форме код драмских ликова, драмски говор приближава драму животу. Поред ових елемената, драма је блиска реалности и према ситуационој условљености садашњег тренутка (*hic et nunc*). Тиме Пфистер, као и многи теоретичари пре њега, смешта драму у специфичну временску димензију садашњости. Указује, међутим, на семантичку сложеност изнијансираност у односу на обични говор услед присуства публике (Пфистер 2001: 149). Драмски говор није упућен само драмским ликовима, него и публици и због тога су заступљене иновативне реченичне конструкције, реторичке стилизације, метричке форме, па чак и архаизми (Пфистер 2001: 149). Ове језичке категорије доприносе обликовању специфичног естетског оквира драмског дискурса. Овакве импликације у теорији драме указују на иманентну повезаност позоришне изведбе и драмског текста. Међутим, одређење драме која стоји у предности наспрам позоришта, наићи ће на оштре критике појединих теоретичара и практичара позоришта, попут Ханс-Тис Лемана (в. поглавље 2.6.1.2).

Уз тврдњу да ниједан текст није у потпуности аутономан, већ да представља извесну врсту миметичке творевине због повезаности са претходном сачињеним текстовима, као и искуствима које аутор стиче и као писац, али и читалац, Пфистер (1985: 52) означава текст као *интертекстуалну творевину*. Сваки настали текст повезан је „у заједничкој игри између текстова” (Пфистер 1985: 53), са мноштвом других текстова и везе између тих текстова су управо оно што омогућава разумевање текста кроз призму других. Сходно томе, текстови нису затворене монаде, већ изнова упућују један на други. Уз претходно стечена искуства и знања која пружају ранији текстови, могуће је успоставити оквир који претпоставља разумевање новог текста. Оваква теоријска концепција, удаљава Пфистера од Сондијевог одбацивања цитата у драми. У знатно већој мери, приближава га постструктуралистичкој и постмодернистичкој парадигми, правећи тако мост између структуралистичких и постдисциплина.

Појам интертекстуалности увела је теоретичарка Јулија Кристева (Јулија Кръстева), ослањајући се на дијалогску концепцију Михаела Бахтина, која се заснива на међусобној повезаности сваке изговорене изјаве (Херман 2007: 18). Кристева (1980: 36) истиче да је

сваки текст испуњен елементима других текстова, при чему долази до узајамног прожимања текстова, што доводи до неутралисања стабилности значења, не остављајући простора за успостављање универзалног значења. На тај начин, успоставља се текстуална мрежа у којој су наслагане различите текстуалне позајмљенице (Бужињска, Марковски 2009: 363) попут цитата, симбола, клишеа и сл. Анализом интертекстуалних сегмената, настоји се утврдити процес настанка текста тако што се те позајмљенице засебно тумаче. У оквиру радикалне интертекстуалности, заступљен је став да аутентични књижевни текст не постоји без посредног утицаја других књижевних текстова, што води ка апсолутној текстуалности, која је у потпуној супротности са миметичком природом књижевности (Бужињска, Марковски 2009: 363). Ипак, интертекстуални односи не морају бити стриктно књижевни. Књижевно дело, посматрано као фикција која настаје у оквиру одређеног друштвеног контекста, дискурзивна је творевина и као таква условљена је различитим друштвено-политичким факторима. Катрин Белси (Catherine Belsey), на примеру Шекспировог *Магбета* објашњава интертекстуалне везе, указујући на то да је Магбет резултат друштвено-историјских прилика своје епохе, у ком се сусрећу дискурси у свим својим појавностима. Белси (1998: 39) наводи да фикција не води искључиво у други фикционални контекст, већ уводи у специфична сазнања о одређеном временском раздобљу, као и дискурсе који су заступљени у том контексту и који сами по себи представљају места моћи и борбе за доминацију. Такво поимање интертекстуалних односа и књижевног дела уопште, не сагледава се као естетски или поетички поступак, већ представља концепт на основу ког књижевност учествује у обликовању идеолошких матрица и преиспитивању друштвених односа. У контексту нашег истраживања, интертекстуалност је нарочито развијена у драмама Бота Штрауса. У његовим текстовима, кроз преплитање драмских форми и друштвено-политичких контекста, драмски текст прераста у простор у ком се преиспитују доминантни обрасци мишљења и понашања, отварајући могућност за њихову реинтерпретацију и деконструкцију.

Будући да је интертекстуалност значајан аспект у истраживању дискурса уједињења и распада у драмама које представљају предмет нашег истраживања, уочава се простор за даље разматрање поетичких облика који утичу на драму у транзиционим годинама. У том контексту, интертекстуална веза драмског текста са другим текстовима, као и друштвено-политичким контекстима, карактеристична је у поетичким оквирима постмодернистичке књижевности (Тернес 2016: 15). Иако постмодернизам усмерава пажњу најпре на прозне врсте, његове поетолошке одреднице могу се препознати и на плану драмске књижевности. Са раскидом веровања у велике наративе, разочарењима у човекову природу након страха током Другог светског рата и потоње егзистенцијалистичке запитаности у ком правцу наставити не само са животом, већ и уметношћу⁵⁴, постмодернизам указује на маргинално и децентрирано. На том основу, долази до успостављања истовремене потврде и подривања одређених категорија попут: власти, идеологије, идентитета и вредности које су раније сматране апсолутним. Овакав процес не тежи њиховом потирању или укидању, већ настоји да укаже на њихову променљиву природу (Хачион 1996: 33), тако што их деконструише или реинтерпретира. Уколико је модернизам полагао наду у човека као мудро биће које својим интелектом може да се бори и превазиђе препреке и усуд који се нађе испред њега или је пак хуманитет био врхунска максима на којој су се обликовали драмски јунаци и хероји (нпр. Гетеова Ифигенија), постмодернизам приказује апсурдност ликова и њихових живота који не верују више ни у шта. Ослањајући се на Фукоа, Хачион (1996: 31) истиче да је

⁵⁴ Наведену тврдњу додатно осветљава чувени исказ Теодора Адорна да после Холокауста није могуће писати поезију.

скептичност према остварењу јединственог и аутономног субјекта у уској вези са неповерењем које се исказује према сваком систему који претендује да буде тотализујући. Постмодерни ликови више нису ни јунаци, нити антијунаци. Често се приказују као нестабилни ентитети који доживљавају идентитетске кризе, које доводе до њихове трансформације, те се ликови или стапају са осталим ликовима или гласовима или нестају. Запитаност над идентитетом се рефлектује и на њихово именовање, па су означени извесном категоризацијом, полном карактеристиком или чак и бројем. Такво стање се рефлектује и на њихов језик који поприма фрагментарни карактер, да би се та фрагментарност пренела и на план драмске радње. Долази до појаве дисконтинуитета и у временској и просторној структури, чиме се неретко успоставља принцип колажног обликовања сцена, па чак и жанрова. Хачион (1996: 26) наводи да постмодернизам доводи и до флуидности у границама књижевних жанрова. У том смислу, у драми се пародирају класични драмски облици и, као што је то случај код Душана Ковачевића, који у сам наслов драме уноси назнаку о прекораченој граници између драмских врста (*Професионалац. Тужна комедија по Луки, Урнебесна комедија*). Овакво одређење се може повезати и са чињеницом да се у 20. веку, веку пуном објава смрти (аутора, идеологије итд.), објављује и смрт трагедије. Диренмат (1955: 34) указује на то да се све претворило у несрећу и судбина, какву познаје традиционална драмска парадигма, више не постоји на сцени, а Брехт (1966: 110) судбину ставља у руке самог човека. Сходно томе, трагичност више не представља искључиво структурну категорију, већ прераста у субјективни доживљај и искуство које појединац носи у себи. На тој основи, јавља се пародија као вид подругљивог или критичког подражавања радњи, околности или појединаца. У оквиру постмодернизма, пародија се често користи као модалитет који успоставља дијалошку везу између прошлости, садашњости и идеологије, при чему није у потпуности укључена у њихове процесе. Управо због таквог положаја, пародија се испоставља као облик „ексцентричног” и маргинализованог. Хачион (1996: 70) стога наглашава значај пародије на следећи начин:

Пародија је вероватно постала привилеговани модалитет постмодерне формалне саморефлективности због тога што њено парадоксално инкорпорирање прошлости у сопствене структуре често указује на идеолошке контексте нешто очигледније, дидактичније, него остале форме. Чини се да пародија нуди перспективе и за садашњост и за прошлост, што уметнику дозвољава да говори дискурсу из њега, али да у њему потпуно не учествује. Из тог разлога пародија је постала модалитет за „екс-центрично”, за оне које је доминантна идеологија маргинализовала.

Док се у примарном значењу пародија користи у функцији исмевања или критике, у постмодернистичком контексту се примењује као најчешћи механизам за преиспитивање и демонтажу идеолошких структура. Она не одбацује прошлост, већ представља својеврсни облик њене иронијске реинтерпретације. Повезивање пародије са екс-центричним, односно са онима који се налазе изван доминантних идеолошких структура, поткрепљује сумњичавост уперену према хегемоним дискурсима. На овај начин, пародија се може схватити и као ангажована форма, која ће у нашем истраживању бити заступљена највише у драмама Душана Ковачевића.

Постмодернистичка драма је у извесној мери обележена апсурдним и гротескним елементима. Отвара простор за критику великих наратива, при чему не заузима чврсту идеолошку позицију. Једна од карактеристичних одлика постмодерних драма јесте и метатеатралност, која омогућава ауторефлексивну употребу елемената у позоришној

инсценацији, при чему се средства и технике самог позоришта користе ради приказивања механизма његовог функционисања (Хаутхал 2009: 39). Самореференцијалност се тиме поставља као предмет приказивања, док се у оквиру те игре примењује трансжанровски поступак метаизације, који је присутан у научној и теоријској литератури о књижевности од шездесетих година 20. века. Конструкције попут *комад у комаду*, *метадрама* или *метатеатар* често се користе као синоними који се основи умећу као средство дестабилизације драмске, односно позоришне илузије. Милутиновић (1994: 10) указује на кључне поступке у метатеатралној драми, која се свесно приказује као уметничка конструкција и са том намером циљано комуницира са публиком.

У сваком случају, појављивање метатеатрално располаженог лика први је важан сигнал који самосвесна драма упућује читаоцу или гледаоцу. У највећем броју случајева тиме се отвара могућност да сви остали тематски и структурни елементи драме буду истовремено тумачени и на другом, паралелном, метатеатралном нивоу, да све што се у драми изговори може да буде схваћено као да се односи на саму драму.

Метатеатрална композиција успоставља специфичну врсту комуникације са публиком, указујући да није реч о пукој илузији, већ о комаду који свесно разоткрива сопствену уметничку природу и позива читаоца, односно гледаоца на активно учешће у том процесу. У тренутку разоткривања метатеатралних елемената, цело дело се може тумачити на два паралелна нивоа: као наратив о ликовима и радњи и као рефлексација о самој драми, позоришту или уметности. Метатеатралност, дакле, свесно ступа у дијалог са материјалним околностима драмске продукције, као што је присуство публике. У том смислу, метатеатралност заузима важно место у анализи корпусних драма, како код Штрауса, тако и код Ковачевића. Иманентност метатеатралности драмама ових аутора, и њиховим сценским реализацијама, у значајној мери је повезана са ангажованим аспектима њихове драмске естетике. Та корелација биће најјасније уочљива у анализама појединачних драма у наредним поглављима, као и у компаративном делу рада.

2.6.1.2. Одређеност драме кроз њену повезаност са позориштем

Напуштање строгих ограничења у оквиру драмског дискурса најављено је почетком 20. века, пре свега кроз авангардне покрете, затим Брехтово епско позориште, Бекетов театар апсурда, апстрактно позориште, потом Вилсоново постдрамско позориште и експерименталну форму Петера Хандкеа, све до политичког позоришта Хајнера Милера и деконструисаног језика у драмама Елфриде Јелинек. Ови различити приступи, сваки на свој начин, супротстављају се традиционалним и структурним формама драме, уводећи постдрамски концепт као средство критичког преиспитивања. Поменути драмски писци и позоришни ствараоци напуштају драмску традицију у корист нових поступака драмског изражаја, који се неминовно преносе и на позоришну парадигму. Позоришна изведба постаје изузетно значајна за уобличавање свега онога што драма као писани текст настоји да артикулише изван сопствене равни. Из перспективе фрагментисаног, нестабилног, медијски и бирократски изманипулисаног субјекта, настају комади који критички указују на друштвене аномалије, идеолошке механизме и напетости националног набоја. Ангажованост ових комада огледа се управо у указивању на друштвено-политичке процесе. Уочи уласка у нови миленијум, перформативност се све више одваја из оквира драмског дискурса, да би у 21. веку драмски текст постепено поново заузео место унутар позоришног

дискурса. Иако Бото Штраус и Душан Ковачевић не припадају строго ниједном од поменутих правца, у своја драмска и позоришна дела уносе елементе савремених теорија драме и позоришта. На тај начин граде кохерентне текстове који, са једне стране реферишу на друштвено-политичку ситуацију којој сведоче и према којој заузимају критичку дистанцу, док са друге стране кроз позоришне инсценације перформативно делују на публику.

Иако савремене теорије драме и позоришта, попут постдраме и теорије перформанса, проширују оквире изучавања у домену њиховог испољавања и интерпретације, промишљања о односу између драме и позоришта не представљају проблематику савременог доба. Тако се већ у антици успоставља антагонистичка релација између позоришта и драме, тиме што Аристотел у *Поетици* (1994: 1450б, 6) инсценацију, односно *opsis*, подређује уметничкој вредности поетског текста, док Хорације (1972: 15 и даље) истиче значај сценске изведбе на позорници. У оваквим или сличним контекстима, драмско-позоришна полемика истрајава кроз различите епохе све до данас⁵⁵. Управо на таквом односу, почетком 20. века израста дискурс театрологије, чији је оснивач Макс Херман (Max Hermann). Како Фишер-Лихте (2009: 35) наводи, још код Хермана се уочава дистанцирање позоришта од драме на основу његове изведбене природе, те из таквог схватања долази до прелаза са концепта уметничког *дела* на концепт *догађаја*. На томе заснива своју специфичну естетику, засновану на семиотичкој концепцији, пролазности и телесној коприсутности (нем. *Koprsenz*) извођача и публике. Телесност се у овом оквиру посматра као једна од значајнијих категорија, на чему ће теорија перформативност даље изградити сопствену естетску парадигму. Последишно, значења у представи генеришу се на основу специфичних семиотичких елемената која укључују усмереност на телесне појавности попут покретљивости и гласа извођача, звучности, просторности и присутности. У таквој концепцији односа између перформанса и драме, драма се не посматра као нужни или саставни део изведбе, већ само као један од могућих материјала представе (Фишер-Лихте 2010: 93–100). Овакав приступ заступљен је и у књижевном дискурсу од деведесетих година.

Оваква демаркација у односу драме и позоришта у естетском и семиотичком кључу додатно је поспешена перформативним замахом, који се преклапа са крупним геополитичким променама у Европи почетком деведесетих година, те оставља дубоке последице и промене у проучавању функције драмског текста. У складу са тим, Герда Пошман (Gerda Poschmann) уводи појам *позоришног текста* (нем. *Theatertext*), чиме се мења функција драмског текста у смислу раскида са ригидним формалним критеријумом традиционалне драме, где се драма посматра као структурно уједначен текст за сценско извођење (уп. Пошман 1997: 40–41). Насупрот томе, позоришни текст постаје флексибилнији и усклађен са актуелним извођачким праксама (Маркс 2012: 7), при чему

⁵⁵ Уколико се осврнемо на рану модерну епоху немачког позоришта, уочавамо расправе и дискусије о узајамно условљеном односу драме и позоришта. То потврђују поетолошки списи немачког теоретичара Мартина Опица (Martin Opiz) из 17. века, који у књизи *О немачкој поезији* (*Von der deutschen Poesie*) не помиње позориште, па чак ни драму као засебни књижевни род, већ се фокусира на дефинисање комедије и трагедије. Сукоб између Јохана Кристофа Готшета (Johann Christoph Gottsched) и Готхолда Ефраима Лесинга (Gotthold Ephraim Lessing) у 18. веку представља наставак разилажења између књижевне теорије и праксе. Пратећи француски класични нормативни поетолошки модел, Готшед даје предност драми у односу на позоришну представу, иако истовремено наглашава морални потенцијал позоришта. Насупрот њему, Лесинг се оштро супротставља таквом схватању. Под утицајем осталих уметности, нарочито сликарства и вајарства, и кроз директни контакт са позоришном праксом, залаже се за усмереност драме ка сценском извођењу. Након њих, писци попут Георга Бихнера (Georg Büchner) настојаће да обнове везу између текста и сцене, уводећи у драму друштвени ангажман и сценску експресију.

драмске конвенције губе на значају, будући да више не представљају нужно упориште у процесу инсценације. У овом теоријском оквиру, Ханс-Тис Леман ће начинити корак даље, релативизујући сам појам драме. Ослањајући се на теоријску концепцију Петера Сондија, Леман проблематизује и суштински дезинтегрише категорију драме као носеће форме у позоришту, отварајући простор за постдрамске форме у којима текст више не представља централно упориште, већ једну од компоненти сложеног перформативног чина.

У процесу надградње поменутог теоријског развоја који релативизује доминантну улогу драмског текста, Леман успоставља концепцију постдрамског позоришта које не негира постојање драме, као ни текста, већ позориште посматра „с оне стране драме” (Леман 1999: 30). Као такво, темеље поставља на материјалности елемената као знакова, при чему текст није у фокусу, већ се пажња преусмерава на естетику простора и времена. У том контексту, будући да не представља доминантну категорију у перформансу, текст не мора чак ни бити заступљен у извођењу, нити служити као повод за настајање перформанса. Уколико се пак сценско извођење заснива на тексту као полазној тачки, текст постаје равноправни део осталих перформативних изражајних елемената, попут гестуалног, музичког, визуелног и др. (Леман 1999: 73). Може се користити селективно, фрагментарно, са њим се може експериментисати или га пак деконструисати на начин који одступа од традиционалне концепције. Таквим поступцима укида се свака врста хијерархије, примарни носилац значења није више текст, већ позоришни знак. Овакав процес води ка аутономизацији позоришта, инсценација се разуме као „стратегија производње” (Фишер-Лихте 2009: 230). Аристотелову тезу, према којој се катарза може доживети и читањем трагедије, а не неминовно и њеном изведбом, Леман преиначује у корист извођења, премештајући тако аристотеловски појам логоса који се не испољава само у написаном и реконструкцији написаног, већ и у перформативном. Овакав приступ води ка закључку да не постоји једна могућност за реализацију трагичног у савременом добу, већ оно може бити репрезентовано кроз различите форме и перформативне изразе. Постдрамски дискурс се, стога, може посматрати као херметичан и изражајно богат у својим извођачким облицима, који дистанцирају позоришни израз од нормативних текстуалних одређења, чиме се отварају нови приступи проучавању драме као изведбене праксе.

Постдрамско позориште не уноси по први пут различите врсте медија у сферу позоришта. Још је класична модерна најавила употребу медијских елемената у перформансима, док су их авангардни покрети, а затим и Брехт, природно инкорпорирали у драмску и сценску праксу. Отуда, мултимедијалност и интермедијалност постају појмови без којих је тешко замислити теоријско промишљање постдрамског позоришта. У постдрамској парадигми долази до проширења медијског спектра и технолошког репертоара, па се у извођењима користе видео-пројекције, електронска музике, дигитална средства и други технички елементи који у потпуности деконструишу традиционалне форме позоришта (уп. Леман 2004: 294–319). Употреба различитих облика медија у спрези је и са структурама дисконтинуитета који се последично одражава на фрагментацију радње и дезинтеграцију ликова. Линеарна композиција и психолошка конзистентност ликова нарушена је дисконтинуитетом и дисперзијом, док се драмска радња трансформише у серију слика, утисака и физичких ефеката. У том контексту, акценат се премешта са дијалога на телесно, како у смислу *physis*-а, тако и гестикулације (Леман 2004: 122). Основна карактеристика драмског текста оличена у дијалогу, замењена је покретом, односно физичким испољавањем глумца. Испоставља се да је кључна разлика између драмског текста и перформанса у томе што је перформанс условљен телесном коприсутношћу актера

и рецепијената. Као такав, перформанс је у својој основи пролазне и транзиторне природе, прожет специфичним силама и енергијама које испуњавају простор и тако делују како на публику, тако и на извођаче (Фишер-Лихте 2010: 32, 47). Простор у ком се изводи перформанс, Леман (2004: 212) означава метонимијским. Упоређује га са драмском просторно-временском илузијом, указујући на то да је просторно-временска инстанца у постдрамском део реалног, али само фрагментарно. Простор и време се испољавају као дислоциране и нелинеарне категорије.

Ослањајући се на постулате постструктурализма, семиотике, феноменологије и дискурзивне анализе, Леман (2004: 328) истиче да су „политичка [...] она питања која се баве друштвеном моћи”. У том контексту, сматра да постдрамско позориште може представљати простор за теме које се тичу друштва, политике и културе али не у смислу као што је то било у периоду традиционалне драме, када се позориште могло сматрати образовним, дидактичким или информативним медијем. У савременом, технолошки напредном времену, такву функцију преузимају медији које назива „бржим и актуелнијим”, попут вести, новина, магазина (Леман 2004: 329). Политичко у постдрамском позоришту не претпоставља агитаторску функцију нити преношење унапред осмишљених идеолошких идеја или порука. Насупрот томе, пружа могућност за рефлексiju, критичко размишљање и индивидуалну интерпретацију. У том смислу, постдрамска сцена не делује као пропагандно тело, већ као полигон у коме се феномени савременог друштва преиспитују, деконструишу и изводе у формама које изискују комплексни перформативни однос са публиком.

„Агонални однос између драме и позоришта” (Хулфелд 2007: 271) који траје вековима потврда је постојања перманентне тензије, али и инспиративног импулса који проистиче из нераскидивог односа ове две уметничке парадигме. Дискусије и расправе на плану теорије и праксе, показују да драма и позориште чине лице и наличје истог дискурса, при чему се у зависности од епохе, друштвено-политичке ситуације и културних тенденција, једно карактерише као лице, а друго наличје, односно као његова допуна или алтернатива. Након формално и садржајно херметичног 20. века, деведесете године доносе перформативни заокрет који преиспитује традиционалне драмске поетичке норме и у први план истиче изведбене форме. Међутим, крај прве деценије 21. века указује на то да је једна од последица перформативног преокрета, који се испољава не само кроз постмодерно и постдрамско позориште, већ и кроз постпостмодернистичке тенденције, постепено враћање текста у позориште (Меденица 2011: 10). Полазећи од те претпоставке, предмет нашег истраживања не представљају саме инсценације драма, нити њихов евентуални антагонизам у односу на драмски текст. У контексту истраживања и теме дисертације, односу између драме и позоришта приступамо као ентитетима једне целине који се међусобно допуњују и доприносе остварењу ангажованог потенцијала. У случају Бота Штрауса и Душана Ковачевића, као кључну тачку у вези са перформансима издвајамо чињеницу да су њихове драме инсцениране непосредно након објављивања драмских текстова, као и то да су изведбе засноване на концепту верности драмском предлошку. У том смислу, пажња у овом истраживању није усмерена на саме сценске адаптације, већ на перформативне парадигме које се испољавају у дискурсима уједињења и распада. Позоришне инсценације се, у овом случају, посматрају као могућност да се, посредством перформативног облика, оствари шире друштвено дејство, усмерено ка публици која би критички требало да преиспита сопствену друштвено-политичку ситуацију. Такав приступ омогућава успостављање смислених паралела између разумевању драмског текста не само као уметничког дела, већ и као културног артефакта. На тај начин, драму не посматрамо искључиво као уметнички

израз, већ као облик друштвене, културне и идеолошке артикулације, која схваћена као антрополошка форма, може пружити значајне увиде у механизме њеног деловања.

2.6.1.3. Одређеност драме као антрополошког модела

С обзиром на то да драми приступамо са претходно утврђеног деловања на релацији драма–позориште–перформативност, трећи слој којим драма располаже, а релевантан је за наше истраживање дискурса уједињења и распада у корпусним драмама, односи се на функцију појма драме у смислу перформативног процеса приликом изградње идентитета. Поред тога што драма располаже текстом, чијом анализом долазимо до одређених сазнања која се преносе и проширују у припреми и изведби перформанса, драма је од свог настанка као институција располагала, између осталог, и функцијом обликовања идентитета одређене друштвене заједнице коју је чинила публика. Ерика Фишер-Лихте у књизи *Историја европске драме и позоришта* (1990) (енг. *History of European Drama and Theatre*, нем. *Geschichte des Dramas – Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*) истиче да драма и позориште не представљају искључиво уметничке облике, већ и механизам који друштво користи у сврху изражавања и преиспитивања сопства. У том контексту, позориште и драма могу се сматрати оквиром за каналисање критичких промишљања о различитим аспектима друштва, па тако ауторка наглашава да „Позориште треба схватити као чин самоопредељења и саморефлексије једног друштва. Из тога произилази почетна теза овог истраживања: историја европске драме најпримереније се може реконструисати као историја идентитета” (Фишер-Лихте 1990: 4). Према томе, развој европског идентитета може се тумачити кроз еволуцију драмских форми и садржаја. Оваква импликација подразумева да анализа драмских текстова и њених трансформација може бити од помоћи при разумевању развоја индивидуалних, колективних, националних или родних идентитета у контексту конкретних историјских, друштвено-политичких и културних контекста.

Повезаност драме са развојем различитих облика идентитета у оквиру европских друштвених заједница, утемељена је на антрополошким проучавањима која се интензивније развијају почетком 20. века. Блискост између антропологије и драме проистиче из њиховог интердисциплинарног интересовања за човека, његов живот, друштвено-културне околности у којима се налази, као и институције којима је окружен. Као и антропологију, и драму од најранијих почетака интересује питање порекла човека и његовог идентитета (Настих 2024:10). У том контексту, Фишер-Лихте (2002: 2) осврће се на филозофског антрополога, Хелмута Плеснера (Helmut Plessner) који антрополошко стање човека у основи карактерише као суштински театрално. Театралност је, према Плеснеру двострука: човек је истовремено глумац који себе изводи, али и гледалац који себе посматра, чиме се указује на човеково одређење као *conditio humana* (Фишер-Лихте 2002: 2). До спознаје себе, човек долази преко улога које глуми у специфичним друштвеним улогама и условима, јер играјући друге улоге, ступајући у перформативне односе са другима, човек се суочава са собом. Идентитет се, стога, изграђује у односу на друге, у оквиру друштвеног и комуникативног контекста. Овакво приступ указује на перформативну природу идентитета, јер се идентитет конструише на основу улога које појединац преузима и на основу начина на који га други виде и тумаче.

Иако корени појма *conditio humana* воде до Аристотелове *Поетике*, у којој се мимезис, односно способност подражавања, истиче као једна од основних одлика човека

(Аристотел 1994: 11), чиме се драма смешта у значајан оквир у културној историји, потоњи мислиоци преусмеравају овакво схватање у нове теоријске оквир. Један од њих је и Хегел, који драму сматра најузвишенијим књижевним обликом. Међутим, другачији приступ у одређењу драме кроз проучавање друштвених и културних феномена, а нарочито кроз њену повезаност са ритуалним и антрополошким, наступа са Фридрихом Ничеом и његовим делом *Рођење трагедије* (1972) (нем. *Geburt der Tragödie*). На трагу античких извора и митолошких представа, Ниче се враћа пореклу трагедије, која израња из обредног ритуала у част бога Диониса, те трагедију одређује као спој аполонијског и дионизијског принципа, односно рационалности и примитивности укоренење у ритуалности. Управо синтеза ова два принципа представља суштину трагичног уметничког искуства. За разлику од традиционалне драмске поетике која истиче дијалог као главни принцип драме, Ниче помера фокус на дионизијски принцип, који се испољава кроз хор. У хору се појединац сједињује са колективом, упијајући атмосферу која преовладава, проналазећи тиме пут ка самом себи (Ниче 2020: 20). До спознаје се, сходно томе, не долази рационалним путем, већ екстатичним искуством преображаја. У том смислу, хор прераста у кључно одређење драме:

Диониско узбуђење кадро је да целој једној гомили улије ту уметничку обдареност да себе гледа окружену таквом четом духова са којом зна да је унутарње поистовећена. Процес хора у трагедији јесте драмски прафеномен: да човек самог себе види пред собом преображена, па да дела као да се заиста утопио у туђе тело, у другу личност. Процес се налази у почетку развоја драме. Овде је нешто друго него што је рапсод, који се не стапа са својим сликама него их, слично сликару, посматрачким оком види изван себе самог; ту се већ напушта индивидуалности утапањем у туђу природу. Тај феномен појављује се епидемично: цела гомила осећа се на тај начин зачараном. [...] дитирампски хор предстаља хор преображених, чија су грађанска прошлост и друштвени положај потпуно заборављени; постали су безвремене слуге бога које живе изван свих друштвених сфера. (Ниче 2020: 46–47)

Ничеово одређење и редеофинисање драме укључивањем дионизијског принципа отвара простор за другачију интерпретацију античке драме. Сходно томе, драма и позориште више не припадају искључиво домену моралности, као што је то било наглашено аполонијским принципом, већ се посматрају као културни феномени уско повезани са ритуалним обредима. Ослањајући се на Ничеово становиште, теоретичари из различитих дисциплина почињу да уочавају значај драмског дискурса изван књижевно-теоријског оквира. Овај заокрет оставља дубок траг на антрополошка истраживања, понајвише у области митова и ритуала. У том контексту, највише се истиче енглеска антрополошка школа из Кембриџа (Настих 2024: 9, 12), која проширује значај драмског дискурса са чисто књижевне форме на антрополошки, друштвени и културни феномен. У оквиру перформативних студија које се касније развијају као засебна академска дисциплина, додатно се проучавају односи на релацији текст – извођење – друштвени ритуал.

Фишер-Лихте (уп. 2002: 3) се осврће на рад антрополога Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep) који је почетком 20. века проучавао ритуале као културолошки условљене феномене и њихов утицај на развој и промену идентитета, како индивидуалног, тако и колективног. Његов допринос огледа се у увиду да су извесни облици културних перформанса заступљени у свим културама. Њихова најважнија функција огледа се у спровођењу прелаза, односно трансформације идентитета, због чега је те обреде назвао *обреди прелаза* (фран. *rites de passage*). Ови обреди, могу се разумети као процеси

трансформативне природе који наступају у битним животним догађајима било појединца, целокупне друштвене заједнице, културе или природе, приликом којих долази до измене идентитета. Догађаји који означавају прекретницу у животу, почевши од самог рођења, а затим преко венчања, пубертета, трудноће, болести, глади, рата и смрти карактеришу се као одређена гранична искуства. Њих прати снажно симболичко искуство преласка или трансгресија граница (уп. Фишер-Лихте 2002: 3). Етнолог, Виктор Тарнер (Victor Turner), у својим истраживањима оваква искуства у оквиру обреда обједињује појмом *лиминалности*, која се могу груписати у три фазе:

1. *Фаза одвајања*: појединац се одваја од свог свакидашњег начина живота;
2. *Фаза прага или трансформације*: представља *лиминалну фазу*. Индивидуа се налази у стању окарактерисаном као стање „између” или праговоно стање. Појединац располаже могућношћу да испроба нове идентитете, искуси нова, могуће узбуђујућа или узнемирујућа искуства. Ово стање може трајати све док појединац не буде спреман да креира нови идентитет.
3. *Фаза инкорпорације*: Индивидуа започиње процес реинтеграције у сопствену заједницу, која афирмише његов нови идентитет.

У складу са тим и фокусирајући се на значај појма лиминалности, ван Генеп (2005: 25) именује обреде у оквиру ових фаза као: *прелиминалне*, *лиминалне* и *постлиминалне*. Обред прелаза представља тако значајне прекретнице у животу човека и извршава се аналогно позоришној инсценирању: укључени су актери и руководиоци процесом ритуала у одређеној костимографији, при чему је заступљена и одређена сценографија са тачно унапред дефинисаним реквизитима, док гледаоци присуствују обреду и посматрају, а у неким обредима чак могу и учествовати. Овако описана структура у потпуности одговара перформативним чиниоцима који за последицу имају стварање новог идентитета (Фишер-Лихте 2002: 3), или у контексту нашег истраживања (ре/де)конструкцију идентитета. Ови лиминални процеси у оквиру обредне инсценирање генеришу одређена значења која производе нови идентитет. Фишер-Лихте (2002: 3) се позива на становиште Џудит Батлер која сматра да идентитет настаје кроз чин извођења, те да је реч о друштвено обликованој представи коју публика, али и сами учесници, прихватају као стварност, непрестано је потврђујући својим понашањем.

Естетско искуство, које неизоставно прати позоришне представе и уметност перформанса, Фишер-Лихте (2009: 235) карактерише као прелазно искуство у форми лиминалности које може изазвати процесе трансформације. То искуство се само по себи може сматрати трансформацијом и као такво, од пресудног је значаја за естетику перформативне уметности. Естетско искуство се стога разуме као искуство прелаза. Полазећи од тога да драме које анализирамо тематизују процесе друштвено-политичких промена, односно искуства која доносе дискурси уједињења и распада, (ре/де)конструкција идентитета драмских ликова може се посматрати из перспективе лиминалних фаза. Транзиције које драмски ликови доживљавају могу се схватити као значајне прекретнице у њиховим животима, те се као такве могу посматрати као обреди прелаза унутар драмског дискурса. Сходно фазама прелазних обреда, драме које анализирамо могу се сврстати у следеће категорије:

1. *Прелиминална фаза*: драме које рефлектују време пре поновног уједињења Немачке и распада Југославије: *Посетилац* (Штраус) и *Професионалац* (Ковачевић);
2. *Лиминална фаза*: драме које означавају тренутак транзиције: уједињење Немачке, распад Југославије: *Завршни хор* (Штраус), *Урнебесна трагедија* (Ковачевић);
3. *Постлиминална фаза*: драме које настају након завршене транзиције: Немачка је уједињења, Југославија се распала, посматра се перспектива Србије која је разједињена: *Равнотежа* (Штраус), *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. *Show must go on* (Ковачевић).

На основу проширених оквира изучавања драме као антрополошког модела, у наредном поглављу биће разматрани аспекти перформативности као чин извођења, чијим посредством у друштвеном и уметничком простору долази до процеса (ре/де)конструкције идентитета. Перформативности у овом контексту не приступамо као превасходно теоријском појму, већ као процесу који кроз присуство, естетско искуство и телесност утиче на обликовање дискурса уједињења и распада.

2.6.2. Перформативност као извођење

Поред тога што транзиционе године доносе промене на друштвено-политичком плану, истовремено долази и до преокрета у дефинисању и истраживању културе. Доминантни приступ о схватању културе као текста трајао је све до краја осамдесетих година. Културни феномени, као и култура уопште, посматрани су као системи знакова, који су носиоци одређеног значења. Схватање културе у научном дискурсу о култури, заснива се на декодирању тих значења кроз њихово ишчитавање и интерпретацију (Фишер-Лихте 2009: 21). Међутим, деведесете године доносе промене у разумевању културе, премештајући тежиште са текста на проучавање извршења одређених радњи. Подстакнути процесима из позоришних студија, развија се идеја о разумевању културе у кључу перформативности (Гојић 2025: 41), при чему теоретичари преиначују метафору културе као текст у метафору културе као перформанса (Фишер-Лихте 2009: 21). Тиме се помера пажња са текста и значења на чин извођења и ефекат који оставља на публику. Ова промена настала је као резултат *перформативног заокрета* (енг. *performative turn*) који се усмерава на изучавање поступака при извршењу радњи и догађаја утемељених у акцији. Сврха оваквог проучавања културе заснива се на разумевању трансформативних аспеката културе утемељених у пракси и догађајима, али и њиховим материјализованим и медијским облицима. Елементи културе се проучавају као динамични друштвени процеси који захтевају критичко промишљање (Гојић 2025: 41). Перформативност тиме поприма ширу терминолошку употребу у интерпретацији културних феномена, ослањајући се на позоришне елементе попут перформанса, репрезентације и инсценације.

Перформативност улази у подручје културе преко филозофије језика. Један од значајнијих теоретичара у овој области био је Џон Остин (John Austin), који педесетих година 20. века уводи концепт перформативних језичких исказа у оквиру теорије говора. У својој класификацији језичких чинова, Остин најпре разликује констативне и перформативне исказе, при чему су први дескриптивне природе и могу бити окарактерисани као лажни или истинити, док други, перформативни, не поседују категорију истинитих или лажних, већ изводе радњу на коју реферишу (Калер 2009: 111). Иако се касније показало да

оваква дихотомија изискује додатна дефинисања и да није једноставно успоставити овако строгу поделу, Остинова теорија о перформативним исказима представља изузетно важан допринос у теорији језика. Наиме, развија се такво разумевање језика где се фокус помера са извештавања о одређеним радњама на њихово извршење⁵⁶. Сходно томе, језик превазилази функцију пукe репрезентације и постаје средство активног произвођења значења и дејства (Остин 2002: 69). Такви говорни чинови могу подстакнути динамичне процесе промена и трансформација у оквиру друштвене заједнице и њених припадника. Испуњење перформативних исказа, међутим, не зависи искључиво од језичке равни, већ је превасходно неопходно задовољити институционалне и социолошке услове (Фишер-Лихте 2009: 18). Реченице које не само да констатују одређену стварност, већ учествују у њеном стварању тако што је изводе, могу се означити као самореференцијалне. Као такве, оне у исти мах и конституишу стварност јер успостављају друштвену реалност о којој говоре (Фишер-Лихте 2005: 235). Другим речима, Остин успоставља тезу да говор може поседовати моћ којом, не само да се могу покренути процеси различитих трансформација, него језик, под одређеним условима може изменити свет. Иако се Остинова теорија односи на језичке радње, Фишер-Лихте⁵⁷ у свом богатом научном опусу показује на које начине је могуће применити Остинов појам перформативног и на шире коришћење појма у сродним областима.

Теорија перформативности код Ерике Фишер-Лихте произилази из њених проучавања позоришта, уметности извођења и рецепције. Ауторка препознаје значај аналитичке повезаности са различитим теоријама и праксама, те у настојању да што прецизније дефинише појам перформативности, најпре га разматра у оквиру традиционалних теоријских парадигми. Тиме ствара основ за њихово повезивање, чиме омогућава систематско уочавање и концептуализацију кључних одлика у динамичким корелацијама које остварују. Сходно томе, реферише најпре на поменуте ауторе, Џона Остина у области филозофије језика и Џудит Батлер у оквиру родних студија, како би затим указала на модусе перформативности у етнологији и доприносе Арнолд ван Генепа (Arnold van Genner), Виктора Турнера (Victor Turner) и Џејмса Фрејзера (James Frazer), који су у различитим временским периодима проучавали лиминалност на основу истраживања ритуала (Фишер-Лихте 2009: 215). Области филозофије, театрологије и студија перформанса чине наставак у теоријско-перформативном ланцу Ерике Фишер Лихте.

⁵⁶ Израз „перформативно” Остин је најпре морао увести као неологизам, будући да је овај појам произашао из његових истраживања у области филозофије језика. Термин је извео из глагола *to perform*, који значи *извршити* или *извршавати*, чиме је указао на суштински домет својих истраживања, а то је да се језиком не описује само стварност, већ се његовим коришћењем извршавају одређене радње (Остин 2002: 69). Перформативност као појам, први пут је представио у оквиру серије предавања под називом *How to do things with words*, одржаних на Харварду 1955. године.

⁵⁷ Проф. др др Ерика Фишер-Лихте убраја се међу најзначајније и водеће светске театрологе. Њена књига *Ästhetik des Performativen* (на енглеском *The transformative Power of Performance*) сврстава се међу „једну од најбитнијих књига савремених театара” (Меденица 2012: 145). Поред тога, Фишер-Лихте је ауторка великог броја студија посвећених перформативности, од којих издвајамо: „Performativität. Eine Einführung”, „Die Entdeckung des Zuschauers”, „Semiotik des Theaters. Eine Einführung”, „Antropology and the Theory of Drama”, und „Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs” и многе друге. Књига „Ästhetik des Performativen”, у преводу Сулејмана Босте под називом *Естетика перформативне уметности*, представља значајан допринос у доступности дела Ерике Фишер-Лихте на простору бивше Југославије. Проф. др др Фишер-Лихте и даље активно делује у области перформативних студија, о чему сведочи и чињеница да је прихватала позив на разговор у вези са темом ове дисертацији. Имајући у виду обим транскрибованог интервјуа, његова публикација планирана је као засебно издање.

Ослањајући се на теоријске концепције поменутих области, проширује домен перформативности на форме које се априори не сматрају перформативним, али садрже управо оне особине на којима се темељи перформативно (Ерика-Фишер Лихте 2013: 33). Проучавајући културу и њене појавности из перспективе перформативности, смешта овакав приступ у домен интердисциплинарности. Сходно томе, овакво одређење перформативности не подразумева проучавање само естетских процеса, већ и не-естетских. Користећи се сазнањима из основних теоријских поставки перформативности, могу се проучавати различити предмети, феномени и појаве „било да су то говорни акти, друштвене праксе и извођења или текстови, слике и предмети”⁵⁸ (Фишер-Лихте 2013: 134). Услед теоријске хетерогености појма перформативности која се испољава због интердисциплинарног умрежавања дисциплина, наилази се на потешкоће у егзактном дефинисању појма, те сходно томе остаје отворен простор за могуће проширење и прилагођавање конкретном контексту истраживања. Фишер-Лихте ипак пружа основу за разумевање перформативности:

Овај појам означава одређене симболичке радње које не изражавају нити представљају нешто унапред дато, већ стварају саму стварност на коју упућују. Она настаје кроз извођење те радње. Перформативни чин се може схватити искључиво као утеловљен⁵⁹. (Фишер-Лихте 2013: 44).

Из оваког схватања произилазе три кључне компоненте перформативности: *стваралачка делатност, конститутивна моћ и телесност*. Ова концепција имплицира да перформативне радње нису искључиво репрезентативне природе, већ да се њихово дејство остварује кроз сам чин извођења. За разлику од других симболичних аката, који сопствену функцију заснивају на дескрипцији или референцирању постојеће стварности, перформативни акти стварност конституишу у процесу свог извршења⁶⁰. Стога, стварност није одвојена од перформативних аката, већ је у процесу њиховог извођења конструисана. Такви акти нису апстрактни, већ су утемељени у телесној, физичкој материјализацији, чиме се перформативност може разумети као искључиво утеловљени чин.

Карактеристике које обликују перформативност као динамичан процес заснован на телесности и условљен друштвеним контекстом, јесу: непредвидивост (нем. Unversehbarkeit), амбивалентност (нем. Ambivalenz), перцепција (нем. Wahrnehmung) и трансформативна снага (нем. transformative Kraft). Непредвидивост је уско повезана са појмом емергенције, који је врло важан у друштвеним наукама, с обзиром на то да парадигме које проучавају људска деловања и понашања морају претпоставити и појаву неочекиваних

⁵⁸ Нем. [...] ganz gleich ob es sich um Sprechakte, soziale Praktiken und Aufführungen oder um Texte, Bilder und Dinge handelt.

⁵⁹ Нем. Der Begriff bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.

⁶⁰ У литератури се ова теза најчешће илуструје примером ступања у брак, који Остин наводи у оквиру анализе говорних перформативних чинова. Током чина венчања, матичар или свештеник постављају формална питања на која младенци одговарају са „да” или „не”, при чему сам одговор представља стваралачки чин. У овом контексту, стварност није предмет описа, нити афирмативних или негативних исказа, већ се ствара у самом процесу церемоније венчања. Осим тога, изјава матичара или свештеника којом се проглашава да је брак закључен, не представља дескриптивни исказ, већ констатује нову стварност која је тим чином створена. Стваралачки карактер перформативног чина условљен је испуњеношћу институционалних предуслова, који му дају легитимитет и омогућавају конституисање друштвено важеће стварности.

исхода и околности, па чак и у најбољим условима и плановима (Фишер-Лихте 2013: 76). У контексту перформативне уметности, значење у извођењу се појављује управо у непредвидивим и непланираним околностима које су означене као исход интеракције између тела извођача, публике и сценског окружења. Управо такве емергентне појаве могу утицати на ток перформанса, његову семантичност, као и перцепцију публике. Тело извођача посматра се као главна окосница у конструкцији емергентних значења, те имплицира њихову материјализацију у форми гласа, покрета, простора, звука и светла. Тако посматран, перформанс се може окарактерисати као естетски нестабилан феномен, јер се континуирано прилагођава променљивим условима контекста и тренутка. Емергенција се у том оквиру испољава као исход аутопоетичког система (нем. *autopoetisches System*), односно самоорганизујућег процеса у оквиру ког се перформанс изнова самостално конструише, што значи да се значења континуирано изнова стварају током самог чина извођења (Фишер-Лихте 2009: 54). Унутар нашег истраживачког оквира, концепт емергенције омогућава посматрање идентитета као категорије која није фиксна и не заснива се на унапред задатој структури, већ се обликује кроз сам чин извођења.

Дијалектичка природа перформативности заснива се на две амбивалентности: „(1) амбивалентност између активно изведених процеса и пасивно преживљеног препуштања, између чињења и нечињења, као и (2) амбивалентност између уништавања и стварања, деструкције и креације”⁶¹ (Фишер-Лихте 2013: 88). Ова тврдња указује на амбивалентне природе које се могу појавити у културним процесима уколико се посматрају из перспективе перформативности. Прва амбивалентност се односи на појединце који су неизоставни део културних процеса, али се разликују према степену укључености у културне и друштвене процесе. Сходно томе, могу бити активни и иницирати одређене акције, те их тако подстаћи на деловање, а могу им се само и препустити и пасивно подлећи дејству других појединаца и њихових акција. Друга амбивалентност се односи на чињеницу да промене које се дешавају у друштву и култури могу подстаћи стваралачке или деструктивне процесе. Сходно томе, амбивалентности могу бити носиоци друштвених и индивидуалних трансформација кроз одређене дихотомije. У овом контексту, појмови амбивалентности могу се ставити у контекст ангажоване књижевности.

Фишер-Лихте (2013: 110) наглашава неопходност разумевања перцепције као перформативног процеса. Стварност се, у том оквиру, не може посматрати као унапред задата и непромењива категорија, већ настаје тек у процесу перцепције. Не ради се о унапред предодређеној садржини која се једноставно препознаје у чину њеног испољавања, већ се конституише у оквиру одговарајућег контекста и у процесу културног извођења (Фишер-Лихте 2013: 110). С обзиром на то да је значење неодвојиво од процеса његовог конституисања, оно се обликује у интеракцији са рецепијентима и кроз њих. С тим у вези, Фишер-Лихте (2013: 111) истиче да индивидуалне карактеристике гледалаца, укључујући њихову телесну присутност, сећања, осећања, когнитивне асоцијације и афективне реакције (Фишер-Лихте 2013: 66), утичу на стварање значења перформативног чина. Перцептивни процес се, стога, не испољава као систематски и уређен, већ више попут хаотичног тока који посматрач не може у потпуности контролисати. Другим речима, перцепција се одвија као емергентни процес, при чему се пажња усмерава на одређени феномен током чега долази до активирања „ланаца асоцијација” (Фишер-Лихте 2013: 66). Овај процес подразумева плуралност у конструкцији значења јер се она не може редуковати на једну фиксну или

⁶¹ Нем. (1) die Ambivalenz von aktiv vollzogenen Prozessen und passiv erlittenem Geschehenlassen, von Tun und Nicht-Tun sowie (2) die Ambivalenz von Zerstören und Erschaffen, Destruktion und Kreation.

једину исправну интерпретацију. Кључну улогу у остварењу перформативности уметничког дела, било да је реч о слици, предмету, тексту, филму или сценском извођењу, јесте управо генерисање реакција код гледалаца. Уколико до тих реакција не дође, не може се говорити о перформативном дејству (Фишер-Лихте 2013: 112). Сходно томе, управо се у перцептивном процесу производи потенцијална трансформативна снага перформативности, која се може испољити у виду индивидуалних или друштвених промена.

2.6.3. Трансформација идентитета у перформативном чину

Сублимирајући увиде из претходних поглавља, у закључном сегменту теоријско-методолошког оквира, пажњу усмеравамо на перформативност као процес, који поред симболичке функције, располаже и трансформативним потенцијалом у (ре/де)конструкцији идентитета. Полазећи од увида Џудит Батлер да се идентитет може посматрати као перформативни акт који се конструише кроз понављање извесних пракси у друштвеној стварности, заступамо становиште да идентитети нису фиксне категорије, већ флуидни и динамични конструкти, који су подложне променама. Процес њихове изградње обележен је преласком из једног стања у друго, чиме се отвара простор за сагледавање кључних аспеката трансформативне моћи перформативности. Полазећи од дејства ритуала, који као и идентитет, означава промене из једног у друго стање, Фишер-Лихте (2013: 113) истиче трансформативну моћ перформативног чина. У том контексту, пресудну улогу има појам лимиалности у којој се одвија процес транзиције. Лимиалност се испољава као један од најзначајнијих елемената перформативног искуства, јер покреће трансформативне процесе код учесника, како на индивидуалном, тако и на колективном нивоу (Фишер-Лихте 2013: 114). Овај појам може се означити првенствено као „искуство прага који за онога ко га пролази омогућује трансформацију” (Фишер-Лихте 2009: 215). У том смислу, односи се на фазу прелаза и оне процесе приликом којих се спроводи прелазак из једне фазе у другу или из једног стања у друго. Лимиалност се означава као прелазно, односно транзиционо стање у ком субјекти, као и колектив ком припадају, не могу бити јасно позиционирани у одређеној парадигми, јер се налазе у међустању. Овакво стање карактерише нестабилност и неодређеност, при чему може доћи до редифинисања устаљених норми и структура. Фишер-Лихте (2009: 217) дефинише појаву лимиалности као искуство прага, које је повезано са процесима емергенције и аутопоесиса, наглашавајући да се унутар перформативног чина значења не преносе, већ се током перформанса производе у интеракцији тела, простора и публике. За време процеса трансформације, перформативни акт делује на субјективном нивоу, трансформишући самог учесника. Међутим, поред субјективне, трансформативна снага перформативности огледа се и у њеној повезаности са институцијама. Наиме, у складу са Остиновом теоријом говорних чинова, стварност се не производи изоловано, већ у заједничком дејству субјективних и институционалних услова (Фишер-Лихте 2013: 113).

Овакво разумевање перформативности, које трансформацију идентитета повезује са лимиалним друштвеним, политичким и културним процесима, поставља основу за аналитички оквир у интерпретацији драмских текстова насталих у специфичним историјским тренуцима као што су уједињење Немачке и распад Југославије. При томе се у немачком контексту анализа односи на уједињену Немачку као целину, док се у југословенском аспект фокус усмерава на положај драмских ликова у Србији током (пост)југословенског раздобља.

3. Немачка и Србија у годинама транзиције

Веза између Немачке и Србије прожета је дугом традицијом и комплексним историјским односима. Посматрајући их у компаративном историјском кључу, могу се уочити извесне паралеле које се односе на уједињења и распада територијалних поседа, као и на геополитичке трансформације које су ове земље током историје искусиле. Њихови културолошки, економско и политички токови често су били међусобно испреплетани, при чему су обе државе, било у својству освајача, било као поражене стране, више пута измештале своје границе. Стремљења ка унутрашњем уједињењу и територијалном проширењу ради јачања геополитичког положаја, моћи и утицаја представљали су константу у унутрашњим и спољашњим политикама обе земље. У тим процесима, путеви и интереси Немачке и Србије често су се укрштали. Историјски развој немачких и јужнословенских народа обележен је континуираним процесима интеграције и дезинтеграције. Период од 18. до краја 19. века карактеришу покушаји успостављања контроле, најпре над географским, а затим и геополитичким положајем. Један од пресудних догађаја који је у овом периоду утицао на територијалне и политичке токове у целом свету, па тако и у Немачкој и Србији била је Француска револуција (Пери 2000: 213), након које су Наполеонова освајања довела до покорављања и окупације значајног дела немачких територија⁶². Такав историјски развој, подстакнут романтичарским духом и постолошким променама допринео је буђењу националне свести (Бојтин и др. 2013: 211), што је кулминирало првим уједињењем Немачке 1871. године. Национализам ће касније у 20. веку добити свој најрадикалнији облик у нацистичкој идеологији. Србија, са друге стране, након постепеног ослобађања од османске власти током 19. века, добија међународно признату независност на Берлинском конгресу 1878. године, када постаје Краљевина Србија. Управо тај статус суверене државе, између осталог, представља основ за формирање прве Југославије након завршетка Првог светског рата. Национализам у спрези са постолошким потпором и снажном контролом медија (Чоловић 2009: 37)⁶³, обележио је специфичан облик постсоцијалистичке трансформације у Србији, у којем је дошло до мутације комунизма у национализам под вођством Слободана Милошевића.

Овај историјски преглед има за циљ да успостави основе друштвено-политичког контекста у који је смештена анализа драмских текстова Бота Штрауса и Душана Ковачевића, настајалих управо времену (поновно) уједињења Немачке и распада Југославије. Упркос чињеници да припадају различитим културним и језичким просторима, драме ове двојице аутора почивају на сродним поетичким и естетским оквирима, као и снажној рефлексiji преломних историјских тренутака који захватају колективну свест. Иако се, номинално, ради о супротстављеним процесима, интеграцији раздвојених држава у случају Немачке и дезинтеграцији уједињене државе у контексту Југославије, оба аутора драмски артикулишу емергентне друштвено-политичке трансформације, полазећи од њихове лимиалне специфичности. На тим основама изграђују сопствене поетичко-естетске оквири у којима бирају да њихов поглед на ове историјске догађаје буде критички

⁶² Коначни слом Светог Римског Царства немачког народа (нем. Heiliges Römisches Reich deutscher Nation) означио је крај вишевековног политичког поретка и представљао је почетак савременог немачког државног идентитета.

⁶³ У студији *Све је почело у Србији?*, Иван Чоловић (2009: 40) наводи речи српског књижевника, универзитетског професора и сценаристе Милана Витезовића, који је као присталица Милошевићеве идеологије на једном од митинга у оквиру антибирокарске револуције изјавио: „Поштовани народе, наша историја ће ову годину запамтити као годину у којој нам се догодио народ”.

утемељен. Њихов однос према историјским догађајима није експлицитан, нити идеолошки пропагандно интониран, већ уместо тога у фокус поставља појединачне људске субјекте, чија судбина бива драмски уобличена као дискурзивно конституисана. Индивидуа пролази кроз процесе (дез)интеграције као субјекат и објекат идеолошких дискурса који условљавају (ре/де)конструкцију њеног идентитета. Истовремено, ти дискурси утичу и на перформативне аспекте испољавања идентитета, не само посредством језика, већ и кроз телесност, чиме се границе драмског текста отварају ка телесном, перформативном и извођачком. На тај начин, историјски догађаји уједињења и распада, функционишу као основ за анализу која ће уследити у оквиру појединачних драма и њиховог компаративног сагледавања.

Историјски догађаји поновног уједињења Немачке и распада Југославије, иако потпуно супротни по свом исходу, дешавају се у истом временском оквиру и носе са собом сродне проблематике, пре свега кризу индивидуалног и колективног идентитета. Уједињење Западне и Источне Немачке након пада Берлинског зида 1989. године, формално остварено 3. октобра 1990. година, није претпостављало искључиво институционално-политичко уједињење, већ и покушај изградње заједничког идентитета. Међутим, нестанак Немачке Демократске Републике (НДР) повукао је са собом и дубоке економске и социјалне последице попут: гашења институција, пропадања индустрије, пораста незапослености и др. Са друге стране, распад Југославије, праћен ратовима и националистичком радикализацијом, довео је до фрагментације заједничког идентитетског простора, чија је деконструкција проистекла не само из нестанка државе, већ и из насилне природе самог распада. Иако нема директне узрочно-последичне везе између ова два процеса, они се одвијају паралелно и симболички стоје један према другом: док се у Немачкој зидови руше, на југословенским просторима се, у метафоричком смислу, нови зидови подижу, географски, политички и идеолошки. Аутори одабраног драмског корпуса, Бото Штраус и Душан Ковачевић, у својим текстовима рефлектују промене чији су и сами савременици. Полазећи од друштвено-историјског контекста, они кроз драмску форму преиспитују преломне тренутке транзиције, кризу идентитета и њене поетичке и перформативне манифестације.

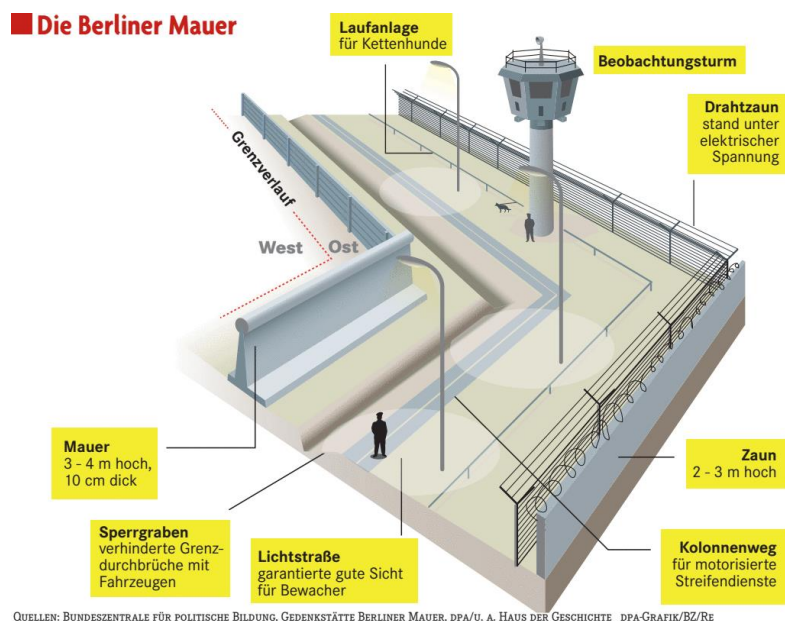
3.1. Уједињење Немачке и интеграциони процеси

Исходи Другог Светског рата довели су до територијалне и политичке поделе Немачке на Источну и Западну, под контролом савезничких сила победница, чиме је већ на самом почетку одређен различит развојни пут подељених делова некада јединствене државе. Немачко царство, уједињено 1871. године под Бизмарковим вођством, и немачки идентитет који је тада грађен, постали су у току прве половине 20. века неповратно обележени нацистичким наслеђем. Овај подухват, трајао је мање од једног века и завршио се урушавањем државне и идентитетске парадигме у контексту пораза у Другом светском рату. Заоштравање односа између Источне Немачке, у основи социјалистичке државе под утицајем Совјетског Савеза, и демократски уређене Западне Немачке, оријентисане ка западној Европи и Сједињеним Америчким Државама, резултирало је почетком Хладног рата и изградње Берлинског зида 1961. године. Ова граница, која је најпре имала само облик препреке од бодљикаве жице, током година је изграђена у зид од бетонских плоча висок четири метра, обезбеђен осматрачницама и строгом полицијском контролом. Пролазећи кроз сам центар Берлина, Берлински зид је прошао кроз тзв. четири генерације изградње

(Државни архив Берлина 2016: 7) и постојао је пуних 28 година као материјализовани симбол подељености. Берлински зид, међутим, није представљао само физичку препреку и територијално разграничење, већ и дискурзивну творевину која је стајала у знаку дубоке поделе Немачке у идеолошком, културолошком, привредном и друштвеном погледу.



Слика 2: Подељена Немачка за време Хладног рата



Слика 3: Структура простора око Берлинског зида



Слика 4: Бранденбуршка капија, фотографисано са стране Западног Берлина



Слика 5: Поглед од Потсдамер плаца на источни део Берлина, усликано са западне стране Берлина (1961)

У контексту поновног уједињења Немачке издвајају се два кључна датума. Први, 9. новембар⁶⁴ 1989. године, означава пад Берлинског зида као симболичког и дословног краја

⁶⁴ Председник покрајинског парламента Хесена, Норберт Картман (2010: 11), у говору поводом обележавања 20 година од пада Берлинског зида назива 9. новембар „политичком тачком преокрета” (нем. „der einen politischen Wendepunkt”), означавајући га као двоструко значајни датум у историји Немачке. Волфганг Шојбла, тадашњи председник Бундестага, изјавио је на комеморативној седници 9. новембра 2018. да је: „Девети новембар немачки судбински дан” (Нис 2021: 2). Картман (2010: 11) такође реферише на симболички и историјски набој који овај датум носи: „Новембарској револуцији” 9. новембра 1918. следи 9. новембар 1923, дан „Хитлеровог пуча”. Девети новембар 1938. стоји као симбол ужаса Кристалне ноћи (Reichspogromnacht), за неизмерну патњу коју је нацистичка власт нанела јеврејском становништву. Девети новембар 1939. означава и неуспели атентат Георга Елзера на Адолфа Хитлера. Девети новембар као Јанусово лице – у 20. веку он

идеолошке и физичке подељености Немачке, а други, 3. октобар 1990. године, представља формално уједињење две немачке државе у једну републику. На основу ових датума неопходно је нагласити да се пад Берлинског зида не треба поистовећивати са уједињењем Немачке и дефинитивним крајем подељености две немачке државе. Иако је рушење зида представљало предуслов интегративних процеса, пут ка званичном уједињењу био је сложен, вишеслојан и трајао је скоро годину дана. Овај процес, иако еуфорично дочекан, превасходно код већине грађана Источне Немачке (Хесе 2015: 3), као догађај је покренуо многа питања како у унутрашњем политичком животу нове државне заједнице, тако и у сфери спољашње политике. Док САД позитивно реагују на развој дешавања и отворено подржавају Западну Немачку у покретању процеса интеграције, Француска и Велика Британија изражавају одређену резервисаност, страхујући од потенцијалне ревитализације немачке хегемоније и нарушавања постојеће европске равнотеже (Мелерт 2019: 59, Волфрум 2020: 13–14). Реакције Совјетског савеза кретале су се од афирмације до озбиљних претњи, па чак и спекулација о могућности оружаног одговора који би значео покретање Трећег светског рата (Херберт 2014: 1162).

Сама имплементација процеса интеграције показала се као изузетно сложена, не само на политичко-економском плану, већ и у културолошком и идеолошком смислу. У том контексту, Гертемакер (2015: 34) истиче:

„Свет се био навикао на подељену Немачку. НДР је у међувремену постала призната на међународној политичкој сцени. И пошто се ни у иностранству ни у самој Немачкој у блиској будућности није сматрало могућим да се постојање две немачке државе, на коме је почивала европска покретачка структура од 1945. године ревидира, а да се не угрози мир у Европи, уобичајено је било да се статус кво поделе сматра „нормалним стањем”. „Преокрет” из јесени 1989. тако је затекла и Исток и Запад неспремне [...]”⁶⁵.

Узевши у обзир факторе који су довели до рушења зида 9. новембра, као и неспремност, али и страх међународне заједнице због могућег нарушавања равнотеже у Европи услед поновно уједињене Немачке, намеће се закључак да се уједињење Немачке може посматрати као својеврсни емергентни догађај, који су иницирали сами становници Источне Немачке. Управо из те перспективе наступа и Бото Штраус у драми *Завршни хор*, првом драмском тексту који тематизује овај историјски преокрет, док се проблемом нарушене равнотеже, али превасходно у Немачкој, бави управо у истоименој драми, *Равнотежа*, из 1996. године, која је такође обухваћена овим истраживањем.

представља и наду Немаца у мир и слободу, као и опомену на безбројне жртве нацистичког злочина”. Осим тога, овај датум се у немачкој историји везује још и за 19. век са неуспелом Мартовском револуцијом 1848. године.

⁶⁵ Нем. Die Welt hatte sich an die deutsche Teilung gewöhnt. Die DDR war auf der Bühne der internationalen Politik inzwischen anerkannt. Und da weder im Ausland noch in Deutschland selbst die Existenz zweier deutscher Staaten, auf der die europäische Ordnung seit 1945 basierte, in absehbarer Zeit für revidierbar gehalten wurde, ohne den Frieden in Europa zu gefährden, zog man es allgemein vor, den Status quo der Teilung für den „Normalzustand” zu halten. Die „Wende” vom Herbst 1989 traf daher Ost und West unvorbereitet. Dementsprechend unsicher waren anfangs die Reaktionen [...].



Слика 6: Отварање граница и рушење Берлинског зида (1989)

Након рушења зида, све више становника Источне Немачке прелази у Западну и истовремено захтева поновно уједињење (Фогт 1994: 864). У томе су добили подршку, пре свега од Вилија Бранта (Willy Brandt), бившег немачког канцелара, који у време изградње зида био градоначелник Берлина и свом политиком према источној Немачкој допринео ублажавању међусобних односа на релацији Исток-Запад. У познатом говору 10. новембра 1989. године испред општине берлинског насеља Шенеберг, изјавио је:

„Ветрови промена⁶⁶, који већ неко време дувају Европом, нису могли да заобиђу Немачку. Увек сам био убеђен да бетонска подела и подела бодљикавом жицом и појасом смрти стоје насупрот току историје. И овог лета сам записао на папир [...]: Берлин ће живети, а зид ће пасти [...] делови Европе поново срастају у целину. [...]”⁶⁷ (Гертемакер 2015: 33).

Подршку у започињању процеса интеграција и борби за слободу, пружио је и тадашњи немачки канцелар, Хелмут Кол (Helmut Kohl), који је исте вечери изјавио: „Ми смо уз вас. Ми смо једна нација” (Гертемакер 2015: 37). Еуфорија услед отварања граница и пута ка интеграцији се појачавала, што се могло закључити на основу слогана који су узвикивани и налазили се на плакатима током демонстрација широм Источне Немачке. Већ крајем новембра, Хелмут Кол је изашао са предлогом плана поводом немачко-немачке конфедерације (Клајнерт 2020: 128). На расправи о буџету, 28. новембра 1989. године, Кол је представио овај план у Бундестагу, који је уједно био заснован на нацртима који су постајали и раније (Гертемакер 2015: 39), с обзиром на то да је тема немачко-немачког уједињења постојала од самог тренутка поделе. У оквиру програма превазилажења поделе,

⁶⁶ Овим речима, само на енглеском језику (*Wind of change*), насловљена је популарна песма немачке рок групе *Скорпионс*, настала као музичка рефлексија на друштвене и политичке промене које су захватиле Европу крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века.

⁶⁷ Нем. Die Winde der Veränderung, die seit einiger Zeit über Europa ziehen, haben an Deutschland nicht vorbei ziehen können. Meine Überzeugung war es immer, dass die betonierte Teilung und dass die Teilung durch Stacheldraht und Todesstreifen gegen den Strom der Geschichte standen. Und ich habe es noch in diesem Sommer zu Papier gebracht [...]: Berlin wird leben, und die Mauer wird fallen. [...] dass die Teile Europas wieder zusammenwachsen. [...]

планирано је постепено уједињење Немачке, при чему су почетни кораци подразумевали хуманитарну и економску помоћ Источној Немачкој, како би се даље могла разматрати изградња институционалне и привредне сарадње. Након тога, предвиђено је формирање конфедерација као прелазне фазе ка потпуној државној заједници. Примарни циљ био је очување мирног, демократског и европски оријентисаног уједињења, уз пуну сагласност и одобрење грађана обе државе. Ипак, пут ка интеграцији, иако пропраћен оптимизмом самог канцелара Кола (Гертемакер 2015: 63), није протекао без изазова. Разлике у идеолошкој, политичкој и економској основи између две Немачке биле су дубоке. Док је Источна Немачка почивала на социјалистичкој планској економији, Западна Немачке је била утемељена као либерална демократије са тржишном економијом. Први велики изазови био је реформисање валуте, прилико чега је након финансијских извештаја, процена и консултација, договорено изједначавање источне и западне марке у односу 1:1, како би се спречила дестабилизација новчане вредности (Гертемакер 2015: 63). Чином приступања Источне Немачке важењу Основног закона Савезне Републике Немачке, 3. октобра 1990. године, званично је окончана подела Немачке на источну и западну и успостављено је јединствено немачко државно и правно тело.

Иако је Колових „Десет тачка” представљао конкретан, концизан и транспарентан план ка уједињењу, спровођење тог плана у пракси изазвало је бројне привредне, економске и културне неједнакости, које су, које су у мањој, али ипак уочљиво, присутне и данас (May 2024: 15). Према наводима Кристине Хесе (Christina Hesse) (2015: 3), одушевљење које је постојало на самом почетку, суочено са тешкоћама дубоке и свеобухватне трансформације, уступило је место трезвенијем и критичнијем сагледавању интеграције и њене реалне примене. Превазилажење отуђености између Источне и Западне Немачке захтевало је дужи процес (Хесе 2015: 3). У својој студији, посвећеној поновном уједињењу Немачке *Ungleich vereint. Warum der Osten anders bleibt*⁶⁸, Штефен Мау (Steffen Mau) указује да је фаза трансформације читаве државне структуре Источне Немачке имала далекосежне последице по друштвену структуру и формирање друштвених миљеа у Источној Немачкој (May 2024: 23). Мау (May 2024: 23) даље истиче да су се те последице испојиле у виду масовне незапослености, деиндустријализације, превремених пензија, као и професионалне декласације. Те појаве, упркос мерама активне политике запошљавања, довеле су слабљења социјалне структуре Источне Немачке. Отуда, иако је формално уједињење остварено 3. октобра 1990. године, процес интеграције на друштвеном, културном и економском нивоу остао је сложен и дуготрајан. Почетна еуфорија је временом уступила место осећању маргинализације код одређеног дела становништва бивше Источне Немачке, као и губитку идентитета, што је довело до настанка феномена познатог под називом *осталгија* (нем.

⁶⁸ У новембру 2024. године, уочи обележавања 35. годишњице од пада Берлинског зида, Штефен Мау добио је *Баварску књижевну награду* у области социологије за поменути студију о исходима уједињења Немачке. Том приликом, у хумористичном, али значењски густом коментару, изјавио је: „Књига о Источној Немачкој добија *Баварску књижевну награду* – немачко уједињење је завршено” (МДР, Културдеск 2024). Мауов исказ носи сложену амбиваленцију. Са једне стране, имплицира симболичко признање источног искуства у оквиру западног културног и институционалног система, док са друге стране отвара питање саме природе јединства — да ли оно почива на интеграцији или асимилацији. Истовремено, у истој години исту награду у области књижевности добија и писац Клеменс Мајер за роман *Пројектори*, у ком тематизује историјске европске кризе 20. и 21. века, од наратива о НДР-у и СФРЈ, па све до националистичких феномена и идеолошких фрагмената који прожимају немачко и балканско друштво. Подаци о овим два наградама добијају нарочиту релевантност у контексту нашег истраживања, јер указују на актуелност тема уједињења и распада у данашњем европском културном простору.

Ostalgie), која се односи на носталгију за животом у бившој Источној Немачкој (Клајнерт 2020: 99, 152, 178, Абе 2005). Сличан феномен јавља се и на простору бивше Југославије пот термином *југоносталгија*. Последице процеса интеграције, уочљиве су у различитим сферама живота, од политичких и културних репрезентација, до перцепције историје и колективног сећања.

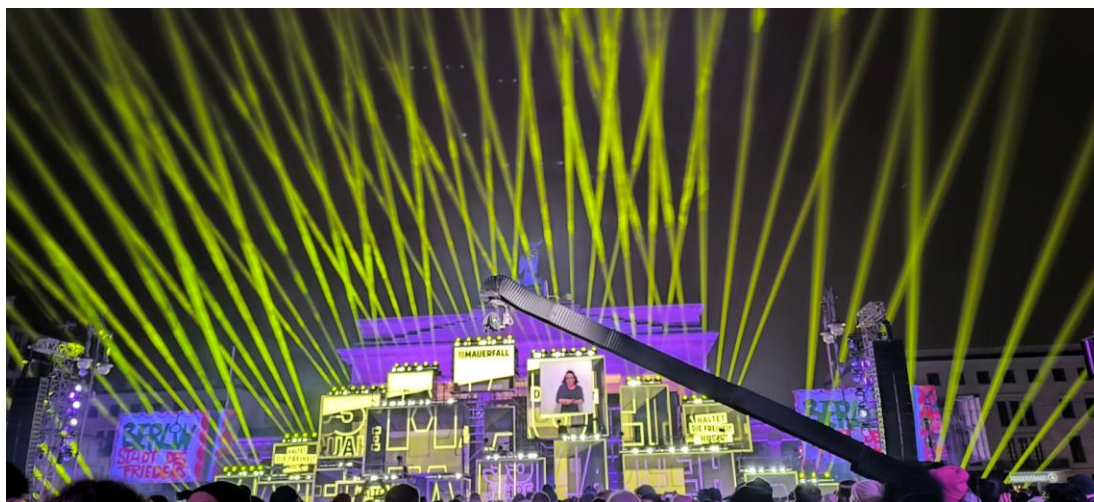
Рефлектујући о уједињењу кроз свој књижевни опус, Бото Штраус одабира да се управо драмском формом осврне на изазове и (надлазеће) проблематике уједињења, што уједно представља и својеврсно одступање од књижевног рода који је био карактеристичан за тематизацију преокрета деведесетих (нем. *Wende*). Наиме, како наводи Николе Лајер (Nicole Leier) (2010: 494), превасходни жанр у оквиру књижевног дискурса о уједињењу била је проза и то понајвише источнонемачких аутора. Бото Штраус, иако аутор и прозе и драме, одлучује да као Западни Немац напише прву драму која тематизује уједињење Немачке. Узимајући у обзир његов критички приступ према друштвено-политичкој стварности, као и становиште Хајнера Милера (2020: 65) о драме као кључном књижевном роду у тренуцима прелома из једне епохе из другу (в. поглавље 2.6.1), постаје јасније зашто се Штраус, упркос прозној доминацији, одлучује да драмски уобличи своје виђење овог друштвено-историјског догађаја. Ипак, како ће даље истраживање показати, његов приступ може бити окарактерисан и као превише песимистичан.



Слика 7: Обележавање 35 година од рушења Берлинског зида реализовано у форми плакатног зида под слоганом *Haltet die Freiheit hoch* (Држите слободу високо), на месту где је некада пролазио зид између Потсдамер плаца и Бранденбуршке капије, Берлин (2024)



Слика 8: Прослава 35 година од рушења Берлинског зида
Потсдамер плац, Берлин (2024)



Слика 9: Прослава 35 година од рушења Берлинског зида
Бранденбуршка капија, Берлин (2024)

3.2. Распад Југославије и дезинтеграциони процеси са фокусом на Србији

Федерација састављена од шест република (Словенија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Србија, Македонија и Црна Гора), настала је након завршетка Другог светског рата, на темељима тзв. „прве Југославије”⁶⁹ (1918–1945), под Федеративна Народна Република Југославија. Од 1963. године ова заједница преименована је у Социјалистичку Федеративну Републику Југославију (СФРЈ). Њен доживотни председник био је Јосип Броз Тито, око ког је био изграђен својеврсни култ личности. Савремена историјска тумачења указују на становишта да је управо Тито, током скоро четвородеценијске владавине, представљао кључни интегративни фактор у држању различитих република унутар заједничког оквира и поред разлика које су биле осетне (Станковић Пејновић 2010: 612). У светлу таквог става, могуће је сагледати постепено разграђивање политичке стабилности након његове смрти, која је, после деценије институционалних експеримента и нестабилности, довела до процеса дезинтеграције.



Слика 10: Савезна Федеративна Република Југославија

Разлози за распад Југославије су вишеструки и већина истраживача⁷⁰ слаже се у ставу да није могуће издвојити један пресудни догађај који би означио почетак процеса

⁶⁹ Војин Димитријевић (2009: 107) на овај начин именује Југославију из периода пре завршетка Другог светског рата, указујући да је имала „разна своја имена” (Димитријевић 2009: 107).

⁷⁰ Зборник радова *Зид је мртав, живели зидови. Пад Берлинског зида и распад Југославије* (2009), који је приредио Иван Чоловић, објављен је уз подршку немачке фондације Хајнрих Бел. У овом зборнику сабрани су научни радови који тематизују пад Берлинског зида, као и одјеке тог догађаја на друштвено-политичке токове у тадашњој Југославији. Мултинационални састав аутора указује на настојање објективне сублимације закључака и података до којих су дошли у својим истраживањима, при чему су поједини аутори уједно били и непосредни сведоци друштвено-политичких дешавања.

дезинтеграције. Међутим, значајан број аутора указује на долазак Слободана Милошевића на власт у Србији као један од кључних тренутака који су допринели убрзаном урушавању југословенске федерације. Његов политички успон и начин спровођења идеологије, која се развила на комунистичкој основи, захваљујући којој је уопште и позициониран као политички актер, ка реторичкој демократизацији без јасно дефинисаних програмских циљева, резултирали су отвореном националистичком политиком (Чоловић 2009: 36, 46–47). Милошевић је своју политику често постављао у референтни оквир „демократске прекретнице”, при чему се користио упоредним примерима попут Источне Немачке⁷¹ како би легитимисао своје поступке (Димитријевић 2009: 118, Чоловић 2009: 41–43). Значајну улогу у процесу дезинтеграције имали су и медији, књижевност и део интелектуалне елите, који су пружали отворену подршку националистичком курсу. У том контексту, Милена Драгићевић Шешић (2018: 39) истиче да је криза вредносног система у Србији почетком деведесетих година омогућила је продор некавалитетног, непрофесионалног и идеолошки инструментализованог медијског садржаја, који „преносе алармантне вести у које се, наравно, одмах поверује; садржаји који одушевљавају публику због своје наводне слободоумности, а у ствари су продужена рука манипулације и убеђивања владајуће странке”. Митинзи познати као „антибирокаратска револуција”, постали су јавни простор артикулације подршке, у којима су учествовали бројни књижевници, што је кулминирало појавом *Меморандума* САНУ-а, као врхунцем националистичког програма легитимисаног од стране тадашње интелектуалне елите Србије. Фолклорни елементи, попут народне епике и народних песама, коришћени су као потпора његовим јавним иступањима, како би се створила атмосфера народне подршке, са циљем јачања легитимитета режима (Чоловић 2009: 53–54). Ипак, паралелно са доминантним наративима, развијала се и снажна критичка струја која је пружала отпор национализму и идеолошкој инструментализацији културе. У том смислу, Драгићевић Шешић (2018: 54) наводи да су „уметност и култура постали инструмент побуне грађанског друштва – оруђе супротстављених гласова [...] уметници и културни радници покушали су да делају, провоцирајући јавно мњење и случајну публику”. Један од књижевног тог доба био је и Душан Ковачевић, који се и као уметник кроз свој рад, али и грађанин, супротстављавао не само Милошевићевој идеологији, већ и идеолошком наслеђу из ког је она произашла. За разлику од оних који су подржавали политички ток

⁷¹ О начину на који је Милошевић искористио вест о паду Берлинског зида и почетку процеса интеграције Немачке, Чоловић (2009: 41) истиче: „Као неприкосновени лидер Србије, који се енергично обрачунао са комунистичком бирократијом и тако за себе придобио партију, интелигенцију, медије и народ, Милошевић је могао много лакше од својих пандана у Источној Европи да прими вест о паду Берлинског зида и друге наговештаје о крају источноевропског комунизма”. Аутор затим указује на манипулативну употребу немачких догађаја у функцији Милошевићеве политике, чији је циљ, био успостављање „победе народа” (Чоловић 2009: 43). У том контекст, Чоловић (2009: 41) наглашава да су поједини медији били под директним контролом режима, што је омогућило да наслове, чланке и садржај у новинама, као и целокупна уређивачка политика буду подређени пропагандним потребама. Тако је и пад Берлинског зида био инструментализован као средство у Милошевићевој борби за наводно угњетавани српски народ. Сходно томе, Чоловић (2009: 42) примећује да су пароле са транспарената у Берлину, које су преносили прорежимски медији, неретко биле истоветне са онима које су се појављивале „на митинзима Милошевићевих присталица у Србији: „Улица је трибина народа, кад су друге трибине затворене”, „Руководећу улогу сад има народ”, „Нећемо заокрете, хоћемо реформе”, „Ми смо народ”. Поређењем са немачким искуством, Чоловић (2009: 55–56) истиче да су у Бундестагу вођене сложене и сврсисходне расправе о томе како, и у ком духу, традицији и контексту треба спровести уједињење немачких држава. Насупрот томе, на југословенском простору процес није био усмерен на очување заједничке државе, већ на њену дезинтеграцију и стварање нових, независних националних ентитета.

деведесетих, Ковачевић у драмским текстовима доследно гради критичку перспективу, што се подудара са наводима Драгићевић Шешић. Стога не изненађује чињеница да Ковачевић у све три драме које ћемо анализирати уноси елементе уметности, превасходно позоришне⁷² и књижевности, као парадигме отпора владајућим идеолошким механизмима. Сходно томе, критика интелектуалне елите, која је пружила подршку национализму, као и анализа друштвене ситуације у Србији, обележене учешћем у ратовима, инфлацијом, незапосленošћу и културном кризом, представљају интегрални део његове драмске поетике, која проналази и свој медијски израз у филмским адаптацијама.

Као и немачкој књижевности која тематизује транзиционе године, и у српској књижевности тог периода је доминантна књижевни род проза, што потврђује и студија *Књижевна пројекција распада Југославије* Данице Андрејевић (2021: 116), као и зборник радова под називом *Југословенска књижевност: прошлост, садашњост и будућност једног спорног појма* (2019), проистекао из међународне радионице *Was There Ever a Yugoslav Literature* која се бави кључним питањима у проучавању југословенске књижевности, њеном историјом и каноном. Ковачевић, попут Штрауса у немачком контексту, остаје доследан драмском стваралаштву. Његова драма постаје простор драмске, али све више и перформативне и телесне артикулације друштвено-политичке стварности у Србији, што је такође у складу са Милеровим (2020: 65) поимањем драме као „производа кризе”, односно форме која адекватно одговара на епохалне промене и најавама нечег новог, увек са освртом на претходну епоху.



Слика 11: Слика дезинтегрисане Југославије са још увек повезаном Црном Гором

⁷² У докторској дисертацији под називом *Југословенско драмско позориште и југословенски ратови (1991–1999)*, Огњен Обрадовић (2023: 68) осврће се на рецепцију позоришних представа у Југословенском драмском позоришту (ЈДП) 1990. године, у тренутку када се друштвена стварност интензивно пресликала на сцену. Посебно анализира случај представе *Свети Сава* зеничког позоришта, која је услед негодовања публике, предвођене лидером Српске светосавске странке Жарком Гавриловићем и Војиславом Шешељем, председником Радикалне партије, прекинута због безбедносних разлога. Повод за прекид била је оптужба да је лик Светог Саве неадекватно приказан. Обрадовић (2023: 68) примећује да је ову представу „забрањено бујајући национализам који се пренео и на сцену Југословенског драмског позоришта”. Анализирајући даље одјек друштвено-политичке ситуације на репертоарску политику и рад ЈДП-а, указује на искуства тадашњег управника позоришта, Јована Ћирилова. Ћирилов је однос режима према позоришној уметности окарактерисао на следећи начин: „Био је то режим који није презао од убистава бунтовних публициста, али лицемерно толерантан према уметницима, позоришту, поп-музици, па чак и према убиствено духовитим и оштрим карикатуристима (Ћирилов према Обрадовић 2018: 72)”. На другом месту Ћирилов додаје да за „брачни пар Милошевић” позориште није представљало значајан сегмент у поимању власти, јер вероватно у њему нису видели претњу њеном одржању (Ћирилов према Обрадовић 2018: 72).

Распад Југославије дешава се паралелно са мирним уједињењем Немачке, распадом СССР-а и ослобођењем Источне Европе од вишедеценијске гвоздене завесе. Бројне студије и теоретичари, попут Сабрине Рамет (2006: 417) заступају тезу да је Југославија већ својим првим оснивањем била предодређена на пропаст. Насупрот томе, поједини аутори истичу да, упркос учесталим тврдњама о Југославији као вештачкој творевини, она то ипак није била, иако се тиме, пак, премда се тиме не заступа неопходност њеног одржања као државног ентитета (Секулић 2004: 51; Станковић Пејновић 2010: 615). Иако се формални почетак дезинтеграције Југославије најчешће везује за проглашавање независности Словеније и Хрватске у јуну 1991. године, крај осамдесетих година припремио је тло за дефинитивни расцеп. Већ крајем 1989. године, на пропагандни рат између Словеније и Србије надовезан је и економски (Чоловић 2009: 44), чиме се постепено, али све јаче, нарушавају међурепублички односи. То ће се наставити и на 1990. годину, када се процеси дезинтеграције убрзавају, а Словенија и Хрватска из својих назива одстрањују одредницу „социјалистичка“, што ће потом учинити и Македонија и Босна и Херцеговина (Перић Момчиловић 2016: 22). Исте године долази до ескалације сукоба између Хрватске и Србије, нарочито услед све веће контроле коју Милошевићев остварује над Југословенском народном армијом (ЈНА). Донет је и низ нових закона, између осталог и нови Устав, којим су измењене „основе државног и друштвеног поретка, али и уклоњена одредба о конститутивности српског народа, те замењени државни симболи” (Петровић 2015: 114). Поред тога, 1990. година означава и крај једнопартијског система, будући да на првим одржаним вишестраначким изборима у већини република победу односе националистичке странке, чиме се политичка сцена додатно фрагментира. С обзиром на сложеност процеса дезинтеграције, као и чињенице да су конкретни кораци који су довели до формалног распада Југославије предузети управо у 1990. години, у дисертацији полазимо од става је управо 1990. године означила почетак формалног распада Југославије. Исто становиште заступа и Перић Момчиловић (2016: 19), с тим што истиче да је само „име Југославија званично [...] престало да постоји (тек) 2003. године проглашењем заједнице Србије и Црне Горе”.

Дезинтеграција СФРЈ праћена је ескалацијом тензија у виду оружаних сукоба познатих као југословенски ратови, који су трајали скоро једну деценију. Први оружани конфликт у трајању од десет дана избио је 1991. године између Словеније и Југословенске народне армије. Убрзо након тога, крајем марта исте године, уследио је озбиљнији сукоб у Плитвицама, што је означило почетак рата у Хрватској који је трајао до 1995. године. Затим, 1992. године почиње и рат у Босни и Херцеговини који је 1995. године окончан Дејтонским споразумом. Три године касније, почиње оружани сукоб на Косову између Војске Југославије (СРЈ) и Ослободилачке војске Косова, на који се 1999. године надовезује НАТО интервенција и бомбардовање Савезне Републике Југославије. Доношењем Резолуције 1244 у јуну 1999. године, окончан је рат на Косову, као и бомбардовање СРЈ-а. Тиме се може сматрати да је завршена декада југословенских ратова у које је била укључена Србија (уп. Рамет 2009: 129). Мари-Жанин Чалић (2013: 405) наводи да би се поменута резолуција могла сматрати прекретницом у српском друштву и уједно и уводом у затварање једног историјског периода. Тај историјски период, пак, изнедрио је дубоке промене, које су из основа измениле свакодневни живот. Од идеологије колективитета на којој је почивала југословенска државна парадигма, друштво се постепено пребацило на нову, али сличну структуру, национализам, која такође подразумева сличну идеју колективитета, али као средство политичке мобилизације и очувања власти. При томе се народној маси нуди

(лажна) нада у повољне исходе и стабилност (Станковић Пејновић 2010:614). Процес дезинтеграције Југославије дешавао се паралелно са процесима европске интеграцијом и успостављањем заједничког система вредности. За то време, бивши југословенски суочавају се са вишеструким процесима (ре/де)конструкције: простора, идеологије, личног и колективног идентитета, али и начина на који се ти идентитети репрезентују. Ове промене доводе до повлачењем из спољашњег живота и бега у медијску и телевизијску забаву, као доминантни облик дневне стварности. Овакво стање трајаће све до 1996. године када долази до студентских протеста, који означавају први већи отпор режиму, али и растућу уметничко-перформативну креативност и слободу, као и наду у могуће друштвено-политичке промене. Тај тренутак доноси нову енергију, креативност и наду у могућност политичке промене. Управо у том контексту настаје и драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости* Душана Ковачевића, која почива управо на описаном друштвено-политичком контексту и представља својеврсни културни одговор на период националне, културне и идентитетске кризе.

3.3. „Зидови”

У књизи есеја *Југолабораторија* (2009), (пост)југословенски⁷³ писац Владимир Арсенијевић, један од најистакнутијих прозних књижевника критичке рефлексije у периоду распада Југославије, у есеју *Зидови* сагледава уједињење Немачке кроз перспективу савременог посттранзиционог контекста са фокусом на Берлин. Ослањајући се на лична сећања и аутобиографске фрагменте, Арсенијевић (2009: 203–221) поетички тематизује „зидове”, физичке и метафоричке, који су обележили друштвено-историјски и (гео)политички пејзаж Немачке и Југославије с краја осамдесетих и почетка деведесетих година. У овом прозном осврту, у ком уједињење Немачке и распад Југославије улазе у исту рефлексивну раван, Арсенијевић успева да повеже два сродна, али истовремено и суштински различита историјска контекста, показујући да су и један и други изазивали снажна и често амбивалентна осећања, попут страха, еуфорије, наде, али и нелагоде. Поред тога, у овом есеју се назире „прелаз из једног света у други” (Арсенијевић 2009: 216), пролазак кроз „лимбо” (Арсенијевић 2009: 217), као и призори као што је „највеће градилиште у Европи, дизалице и тешке машине, на стотине радника, пластичне кациге, ојачане рукавице и бука која се диже до неба” (Арсенијевић 2009: 204), које Бото Штраус експлицитно уноси у свој драмски свет, реферишући на лимиалност кроз коју пролазе његови драмски ликови и постуједињени Берлин. Овиме се отвара простор за упоредну рефлексiju са једне стране на „крњу Југославију” (Арсенијевић 2009: 212) и, са друге стране, на стање Србије у процесима дезинтеграције, који ће у даљем наставку рада бити уочени у драмама Душана Ковачевића.

Управо међудискурзивни спојеви попут ових, између поетског, критичко-идеолошког и (само)рефлексивног, потврђују релевантност паралелног сагледавања процеса уједињења и распада унутар европске историјске стварности с краја 20. века. Сродна нит која повезује драмско стваралаштво Штрауса и Ковачевића у рефлексiji на историјске догађаје који су обележили крај 20. века, уједињени су у постављању пажње на појединца који је затечен друштвено-политичким променама, доживљава својеврсне кризе идентитета и покушава да (ре/де)конструише сопствени идентитет у односу на колективну стварност. Сходно томе, у наставку дисертације биће анализиран најпре драмски корпус Бота Штрауса, а затим и одабране драме Душана Ковачевића, како би се поставио основ за компаративну анализу, која ће показати у којој мери обојица аутора тематизују сродности у оквиру линија (дез)интеграција, са последичним перформативним (ре/де)конструкцијама идентитета унутар различитих културних контекста.

⁷³ У истоименом есеју, *Југолабораторија*, Арсенијевић (2009: 172) се декларише управо као (пост)југословенски писац: „као аутор, ја се најпријатније осећам у растегљивој комотној кожи (пост)југословенског писца”, при чему се осврће на комплексност подељености Југославије у контексту књижевности. У том смислу, осврће се на југословенско наслеђе које остаје присутно чак и након формалног распада земље, што не значи да може преко ноћи нестати и оно што је Југословене деценијама повезивало, а које Арсенијевић (2009: 172–173), формулише на следећи начин: „Упркос свим трагичним искуствима, међу нама, становницима западног Балкана, и даље постоји неоспорна блискост. Држава која се звала Југославија више не постоји, али тиме није нестало и оно што представља наш усуд и нашу највећу срећу уједно: сродност сензибилитета. А управо та сродност и јесте оно право извориште (пост)југословенске књижевности [...]”.

4. Аутор – елемент у дискурсу

Бото Штраус и Душан Ковачевић представљају два значајна савремена аутора чије драмско стваралаштво кореспондира са друштвено-политичким променама у Немачкој и Србији током последње деценије 20. века, периода који се карактерише као транзициони. Оба писца су активни учесници и сведоци периода који обухвата пад Берлинског зида и слом комунизма у Европи, поновно уједињење Немачке и распад Југославије. У том контексту, њихове драме пружају увид у дискурсе који су пратили ове процесе, укључујући кризу идентитета, дестабилизацију вредносних система и механизме идеолошке контроле.

У години пада Берлинског зида, 1989. године, Штраус је добио престижну награду за књижевност, *Георг Бихнер*, чиме је потврђен његов статус као једног од најзначајнијих и најигранијих немачких драмских аутора. Истовремено, Ковачевић је у српском, али и у југословенском позоришту и кинематографији био препознат као значајан аутор који кроз сатиру, црни хумор и алегорију критички промишља о друштвено-политичким приликама. Оба писца су, дакле, већ били институционално афирмисани у тренутку који је референтна тачка овог истраживања.

Полазећи од Фукоовог концепта ауторске функције, који подразумева да име аутора у оквиру дискурса добија и производи специфична значења, у овом истраживању полазимо од становишта да имена писаца не представљају само ознаку, већ се дела Штрауса и Ковачевића не могу читати одвојено од њихових имена. С тим у вези, анализираћемо у којој мери и на који начин доминантни идеолошки контекст утиче на њихову ауторску функцију, као и како су њихова дела институционално валидирана кроз интермедијалне адаптације у виду позоришних инсценација и филмских остварења.

Компаративни приступ у проучавању ова два писца заснован је на вишеструким аспектима. Поред историјског контекста који их повезује, обојица кроз драмску форму артикулишу питања идентитета у транзиционим друштвима. Њихова дела представљају не само уметничке репрезентације стварности, већ и специфичне дискурзивне конструкције које посредством драмских ликова, симбола, интертекстуалних веза и митолошких референци обликују значења. Иако се њихови поетолошки приступи наизменично разликују, али у извесној мери и сусрећу у постмодерној и постдрамској естетици, у оба случаја постоји критички однос према актуелној друштвено-политичкој ситуацији. Оба аутора стварају драме у којима је присутан извесан отпор доминантним идеолошким наративима, али не кроз директне политичке коментаре, већ кроз естетске стратегије које омогућавају субверзивно ишчитавање стварности.

Анализа Штраусових и Ковачевићевих драма у контексту транзиције омогућава сложеније разумевање идеолошких, идентитетских и културних промена у две различите, али истовремено и у много чему паралелне историјске ситуације – процеса уједињења Немачке и распада Југославије. Док један дискурс прати процес интеграције, а други дезинтеграција, исходи у обе ситуације доводе до кризе идентитета, осећаја изолованости и нестабилности, што чини ову компаративну анализу посебно релевантном. На трагу претходног става, ово истраживање доприноси интердисциплинарном разумевању европске драмске традиције и успоставља дијалог између немачке и српске књижевности.

4.1. Бото Штраус – од проницљивог дијагностичара немачке стварности⁷⁴ до контроверзног аутора

Бото Штраус, рођен је 1944. године у Наумбургу. Након оснивања Немачке Демократске Републике, Штраусова породица мигрира 1950. година у Западну Немачку, где је пре насељења у Наумбург и живела. Штраус је студирао германистику, позоришне студије и социологију, али их никада није завршио. Професионалну каријеру започео је као драматург у сарадњи са позоришним режисером Петером Штајном (Peter Stein), док је истовремено писао за престижни немачки магазин *Teatar хојте* (нем. *Theater heute*). Убрзо након тога, декларисао се као самостални писац. Почетну фазу његовог стваралаштва обележиле су бројне позитивне критике. Режисер Лук Бонди (Luc Bondy) окарактерисао га је као „једног од најбрилијантнијих интелектуалца наше генерације”⁷⁵ који „као непоколебљиви усамљеник, разоткрива наше постојање као људску комедију из које туга не ишчезава”⁷⁶ (Бонди 1989). Током седамдесетих година, Штраус је стекао статус једног од најзначајнијих драмских писаца у Немачкој. Учестало извођење његових драма на немачким и француским сценама (Аренд 2014: 9) значајно је допринело расту његовог утицаја у позоришном свету, услед чега је Франц Ксавер Крец (Franz Xaver Kroetz) изгубио титулу најизвођенијег савременог немачког аутора (Макгауан 1986: 88)⁷⁷. До краја осамдесетих година, Штраус је већ увелико био предмет стручних и научних монографија, у којима је окарактерисан као најзначајнији немачки драматичар у млађој позоришној историји, који на својеврсно продуктиван начин доводи у везу праксу са теоријом (Капица 1987: 1). Добитник је многобројних књижевних награда од којих се као најважније истичу награда *Георг Бихнер* 1989. године и *Берлинска позоришна награда* 1993. године.

Као и немачко друштво у целини, и овај западнонемачки аутор пролази кроз процес транзиције с почетка деведесетих година, када се уједињење Немачке одражава и на његову књижевну и интелектуалну позицију. Овај период карактерише промена у његовој перцепцији друштвено-политичке стварности, што је довело до појаве оштрих критика у јавности и академским круговима. Штраус, који је до тада био препознат као интелектуалац леве оријентације, током овог периода се, на изненађење многих колега и утицајних позоришних и књижевних стваралаца, све чешће сврстава у радикално конзервативни дискурс. Иако и у својим ранијим делима показује изоштрен осећај за критичку анализу савременог друштва, књижевни текстови који настају у периоду уједињења Немачке тематски су сконцентрисани на догађаје тог времена и одликују се херметичним карактером. У њима се преплићу митолошки, гностички и научни мотиви, што отежава њихову интерпретацију и захтева сложене аналитичке прсипуте. Као кључна тачка преокрета у Штраусовој политичкој мисли, сматра се есеј *Све јачи одјек јарчеве песме*⁷⁸ (нем. *Anschwellender Bockgesang*) док је за разумевање његове драмске поетике и естетике од

⁷⁴ Нем. [...] und ein scharfsichtiger Diagnostiker bundesdeutscher Wirklichkeit (Шеслер 2004: 137).

⁷⁵ Нем. einer der brilliantesten Intellektuellen unserer Generation.

⁷⁶ Нем. Als unbeirrbarer Einzelgänger enthüllt er unser Dasein als menschliche Komödie, aus der die Trauer nicht weicht.

⁷⁷ Штраусови комади извођени су на реномираним немачким сценама као што су Хамбуршки драмски театар (Hamburger Schauspielhaus), Берлинска Шаубине (Berliner Schaubühne) и Штутгартско државно позориште (Stuttgarter Staatstheater), али и у оквиру иностраних репертоара широм Европе, Северне и Јужне Америке (уп. Капица 1987: 1).

⁷⁸ У истраживању се ослањамо на српски превод овог есеја који је 2011. године сачинила проф. др Николина Зобеница.

великог значаја есеј *Устанак против секундарног света*⁷⁹ (нем. *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*).

Штраусов есеј *Све јачи одјек јарчеве песме*, првобитно објављен у часопису *Der Pfahl*, а затим у *Шнигелу* 1993. године (Шеслер 2004: 137), изазвао је бурне реакције у немачкој јавности. Убрзо су уследиле многобројне публикације, уз доминатно критичке тонове, док је сам Штраус био изложен вербалним нападима због приближавања конзервативно-десничарским идејама. Ипак, херметична структура текста, сложена језичко-реторичка организација, као и испреплетаност политичких и естетичких појмова отежавају једнозначно тумачење Штраусове идеолошке позиције (Цугман 2003: 13, 14). Несумњиво је, међутим, да аутор у овом есеју упућује оштру критику левици, док десницу представља као могући одговор на изазове у којима се Немачка нашла након пада Берлинског зида. У контексту транзиције, Штраус промишља о будућности, али кроз призму прошлости. Активирајући наративе о повратку традиционалним вредностима и окретањем ка националном колективу, Штраус проблематизује феномен отуђености, који представља као последицу рационалистичког просветитељства.

Чудно је како неко може да се назива "левичарем", пошто лево од давнина представља синоним за нешто погрешно. Човек се држи знака за зачарано и изопачено, јер, пун просветитељске охолости, своју политику заснива на доказу немоћи магијских представа о реду.

Бити десничар, не из праведног убеђења, из општедобрих намера, већ целим својим бићем, то значи доживети надмоћ сећања, које обузима више човека него грађанина, које га чини усамљеним и потресеним усред ових модерних, просвећених околности, у којима води свој свакодневни живот. Овој прожетости сећањем није потребна одбојна и смешна маскарада понизног подражавања, посезање у продавницу половне историје несреће. (Штраус 2011: 306).

Док су поједини критичари у Штраусовом есеју препознали његово отворено декларисање као десног конзервативца⁸⁰, други теоретичари истичу да је Штраусова естетика сувише комплексна и херметична да би могла свести на једноставне политичке постулате. Стилска дифузност у језику и форми, интертекстуални елементи и испреплетаност религијских, митских и књижевно-историјских мотива, додатно усложњавају могућност јасног идеолошког позиционирања текста. Шаубергер (2000: 3) истиче да су Штраусове речи извучене из контекста и да је његов есеј, пре свега, провокација која настоји да испита границе друштвено-политичког дискурса. Харберс (1995: 584) анализира природу те провокације и закључује да је Штраус својом критиком либералне и просветитељске демократије изазвао озбиљне контроверзе. Финкбајнер (2020: 217) сматра да Штраус не тежи јасном сврставању у одређени идеолошки оквир, већ гради сопствене аргументационе системе, који остају отворени за различита тумачења. Тајзон (2024: 9) доводи у питање продуктивност расправа које се, поводом сваке годишњице есеја *Све јачи одјек јарчеве песме*, изнова покрећу у јавном дискурсу. Аутор сматра да есеј одражава ширу антиутопијску парадигму која стоји у опозицији наспрам просветитељских идеја.

⁷⁹ Есеј је на хрватски језик превела Рајка Русан под називом *Устанак против секундарног свијета*, на који ћемо се уједно и позивати у раду.

⁸⁰ Кубичек (2012) сврстава Штрауса у недвосмисленог десничара, означавајући његов есеј *Све јачи одјек јарчеве песме* као митски текст Нове деснице.

Штраус критикује медије, сматрајући да су допринели поделу на масу и елиту. Та подела подразумева двојаку позицију оних који се сврставају у елиту – једни слепо верују медијима, док су други способни за самостално критичко промишљање. У есеју *Све јачи одјек јарчеве песме*, Штраус на политичкој и филозофској равни разматра стање немачког друштва у процесу транзиције. Фокусирајући се на друштвено-политичке прилике на плану левице и деснице, Штраус описује опште стање немачког друштва како би допрео до одговарајуће дијагнозе савремене стварности. Према његовом мишљењу, то стање може се схватити као трагедија (Штраус 2011: 312). Указујући на употребу термина *Bockgesang*, која у дословном преводу значи *јарчева песма*, односно *трагедија* (Зобеница 2011: 303), Штраус кроз античку референцу наглашава трагични карактер политичких и друштвених проблема у уједињеној Немачкој. За Штрауса, трагедија тако постаје симбол за друштвено-политичке проблеме које апострофира у својим драмама.

У есеју *Устанак против секундарног света*, Штраус се бави поетичношћу и функцијом језика, критикујући савремену културу због одступања од митолошких и традиционалних основа. Полазећи од теорија Георга Штајнера (Georg Steiner), Штраус указује на захтев да уметничко дело треба ослободити диктатуре секундарних дискурса (Штраус 1992: 195). Под тим, Штраус подразумева медије, технологију и апстрактне системе који су преузели доминацију над примарним светом, оличеним у непосредном искуству. На трагу таквог искуства, појединац губи аутентичност јер се изнова заробљава у површном. Уместо аутентичног постојања, обитава у простору симулација оличених у систему информација и слика (Штраус 1992: 197). У томе се састоји критика коју Штраус упућује интелектуалној елити, за коју сматра да је исувише фокусирана на појавне облике секундарног света. Аутор трага за одговором на питање како се писањем ослободити окова тог света (Тајзон 2024: 17), настојећи да кроз књижевност афирмише повратак изворном искуству и нагласи потребу за ослобођењем од диктата секундарних структура.

Скровиште текста је постало хранилиште паразита, који свог домаћина растачу и закоровљују. Ова је поетика створила езотеричне поетисте чија фамилијарна чаврљања о дјелу раздвајају поете од поезије и у минуциозним резovima одвајају вријеме, мјесто, смисао, ауторство од дјела, да би га прерадили у аутономну текстуалност.” (Штраус 1992: 197).

Књижевност би сходно томе, као и уметност уопште, требало да представља простор који пружа отпор доминацији творевина из секундарног света. Кроз читав есеј, прожима се Штраусова централна мисао да је неопходно вратити се на изворност уметничког дела како би се побегло од осећаја празнине која је присутна међу људима и њиховим међусобним односима (Со 2022: 45).

Након што је есеј *Све јачи одјек јарчеве песме* публикован, Штраус је у јавном дискурсу окарактерисан као конзервативни десничар који не оклева да критикује савремено друштво. Истовремено, његова позиција у немачком интелектуалном простору постаје контроверзна, те почиње да буде перципиран као *persona non grata* (Шаубергер 2000: 3). Објављивање овог есеја представља прекретницу у његовом раду, при чему постаје једна од кључних фигура у дебати о друштвено-политичким промена у постблоковској Немачкој. Есеји које Штраус објављује у реномираним новинским часописима са широким аудиторијумом сведоче о његовој намери да изађе из књижевно-поетичког оквира и да полемичу о друштвено-политичкој транзицији пренесе на раван јавног дискурса. Питања која је отворило поновно уједињење Немачке показала су се комплекснијима него што би се то претпоставило. Наиме, решавање „немачког питања” није се исцрпело падом Берлинског

зида и сломом комунизма. Напротив, поновно успостављање јединствене државе актуелизовало је теме из прошлости које, како се испоставља, нису темељно размотрене. У том контексту, посебно се издваја процес суочавања са прошлошћу НДР-а, који је неминовно повукао и поновно преиспитивање наслеђа Бонске републике (Финкбајнер 2020: 212). Поред политичких дискусија, у јавни простор ушле су и књижевне полемике, познате под називом *Literaturstreit* (немачка књижевна расправа). Чин уједињења Немачке отворио је питање националног идентитета, као и дефинисања немачке нације, што је изазвало неслагања између две интелектуалне струје: с једне стране, лево оријентисаних интелектуалаца који се ослањају на традицију просветитељства и дијалектичке школе, стреме глобализацији и либерализацији немачког друштва, и, са друге стране радикалне деснице која инсистира на очувању традиције и културног наслеђа. Припадници деснице сматрају да глобализација води ка удаљавању од националне баштине, чиме се, према Штраусу (2011: 304), доводи у питање континуитет традиције и угрожава културни идентитет. Због чега ће, како аутор инсинуира, неминовно доћи до новог конфликта, будући да „човек, као појединац, и као припадник народа једноставно не постоји од данас”. Политичка левица се након 1989. године нашла у кризи оријентације, док је либерално-интелектуални круг, као алтернативу националној парадигми, понудио визију уједињене Европе (Финкбајнер 2020: 213). Оваква очекивања, иако веома значајна, у Немачкој су уследила тек са поновним уједињењем. Претпоставка да ће се национално питање решити самим чином уједињења показала се као преурањена, јер су се кључна питања о националном идентитету и политичкој будућности пренела у културни и интелектуални дискурс, постајући централно поље политичких сукоба (Финкбајнер 2020: 213). Сматра се да је ову дебату, између осталог, иницирао управо Бото Штраус својим есејем, који је окарактерисан као један од најдискутованијих новинских есеја у историји немачких медија (Финкбајнер 2020: 213, 214). Финкбајнер (2020: 216) се позива на Михаела Брауна (Michael Braun), који истиче да је Штраусов есеј постао жариште проблема који су преокупирани Немачку од пада Берлинског зида, преко критике медија до питања националног идентитета и политичког уједињења Немачке.

Штраусов заокрет ка десничарским идејама наступио је након што стекао статус афирмисаног књижевника високе литературе (Тиле 2024: 605), чија су дела препозната као опус од високог естетског значаја и као таква, још пре деведесетих година нашла су се на списку обавезне немачке лектуре (Капица 1987: 1). Као тачка преокрета означена је његова политичка критика, најпре усмерена ка интелектуалној левици Западне Немачке, а затим и ка целокупном немачком друштву у транзицији. Штраусов заокрет временски се поклапа са прекретницом која наступа са поновним уједињењем Немачке, што је значајно утицало на перцепцију његовог стваралаштва. Од тог тренутка, његов опус постаје неодвојив од његовог имена и слике која је у јавности креирана о њему. Отуда есеји указују на дисконтинуитет његове ауторске функције, јер се, поред одредница „постдрамски” и „постмодерни писац”, уз његово име везује и политичка конотација. Ипак, одређење Штрауса у раној фази његовог стваралаштва као аутора, левичарског критичара друштва, који са изоштреним критичким увидом анализира нестабилне социјалне и политичке проблеме седамдесетих година (Аренд 2014: 9, 10), није се у потпуности изменило чак ни након објаве његових контроверзних есеја. Штраус наставља да се бави друштвено-политичким приликама у Немачкој, при чему у први план доспевају нерешена питања прошлости, за која сматра да нису адекватно адресирана у процесу транзиције. У прилог

томе, говори и чињеница да је његова драма *Завршни хор* прва књижевна обрада поновног уједињења Немачке.

С обзиром на актуелне друштвено-политичке тематике које обухвата у свом литерарном раду, и бројне рецепције које његова дела изазивају, Бото Штраус се може сврстати у ред ангажованих писаца, при чему је важно прецизирати специфичан облик његове ангажованости. У даљој анализи његових драма, настојаћемо да утврдимо и специфичну класификацију његовог ангажмана. За наше истраживање и одређење Бота Штрауса као аутора функције, значајна је чињеница да се његова стваралачка фаза током уједињења Немачке може посматрати као лиминална, јер и сам аутор пролази кроз процес транзиције. Ова лиминална фаза истовремено обухвата и начин на који се пишчево стваралаштво, убудуће више неодвојиво од његовог имена, перципира у ширем друштвеном контексту. С обзиром на то да политичко одређење писца не представља фокус овог истраживања, Штраусу приступамо као аутору који рефлектује друштвено-политичку ситуацију свог времена, тематизујући идентитетске кризе и идеолошке механизме који обликују егзистенцију појединаца. У том смислу, Бото Штраус се профилише као оштар критичар своје епохе, који без устезања сагледава стварност у којој живи.

4.2. Душан Ковачевић – дијагностичар српског менталитета

Душан Ковачевић, рођен је 1948. године у селу Мрђеновац у близини Шапца. Током гимназијског школовања боравао је у Новом Саду, а затим похађао и завршио студије драматургије у Београду, где и даље живи и ради. Извесно време, био је ангажован као доцент на београдском универзитету, при чему је током читаве каријере активан као филмски и позоришни редитељ, писац радио-драма, као и продуцент и драматург (Јакшић Провчи 2012: 19). Од 2010. године постаје редовни члан Српске академије наука и уметности (Кузмић 2014: 363). Дуги низ година врши дужност уметничког директора у оквиру *Звездара театра*, а од марта 2025. године обавља функцију председника одбора Међународног филмског фестивала *ФЕСТ*. Поред ангажмана у области уметности и културе, Ковачевић је био и амбасадор Србије и Црне горе у Португалу у периоду од 2005. до 2006. године (Ковачевић 2017: 223). Добитник је многобројних националних и интернационалних престижних награда, како на пољу књижевности, тако и у области позоришта. Поред многобројних домаћих, издвајају се четири Стеријине награде, Награда Јоаким Вујић, две награде Бранко Ћопић и др. (Кузмић 2014: 364, Јакшић Провчи 2012: 22). Године 2023. постао је лауреат награде *Иво Андрић* за животно дело. Могло би се рећи да је инострани успех највише постигао у сфери кинематографије, од којих су најзначајнија три гран прија, један у Марсеју за филм *Маратонци трче почасни круг* и два у Монреалу на Филмском фестивалу за филмове *Балкански шпијун* и *Професионалац* (Кузмић 2014: 364, Јакшић Провчи 2012: 22). Поред ових, аутор је добитник награда на филмским фестивалима који се одржавају широм Европе, попут Филмског фестивала у Кану. Филм *Ко то тамо пева* освојио је награду публике, а 2020. године је такође у Кану исти филм уврштен у програм *Кан класик* (Чворовић 2021). С обзиром на то да су Ковачевићеве драме до 2014. године изведене преко 2500 пута⁸¹ у оквиру београдских професионалних позоришта (Кузмић 2014: 363), са сигурношћу се може тврдити да је Душан Ковачевић институционално један од најпризнатијих писаца и драматурга свог доба. Његова дела уврштена су у обавезну лектуру на секундарном нивоу образовања и преведена су на преко 20 светских језика. Стога не изненађује чињеница да се Душан Ковачевић сврстава у ред најзначајнијих драмских стваралаца на простору бивше Југославије.

Процес дезинтеграције Југославије који се дешава деведесетих, за Ковачевића почиње и пре самих хронолошки конкретних дешавања. Истанчан осећај за разумевање друштвено-политичких прилика којима сведочи, као и српског менталитета, показао је врло рано у својим драмама. Наиме, антиципацијом распада Југославије позабавио се на почецима своје каријере, још током студентских дана. У свом првом драмском тексту, као студент треће године драматургије, пише драму *Маратонци трче почасни круг* (Ковачевић 2018), која се може читати управо као критика ауторитарног система и предвиђање распада СФРЈ-а. С обзиром на то да драма настаје почетком седамдесетих година, дакле, након таласа озбиљних друштвених криза у Југославији, функционери позоришних и фестивалских комитета смештају комад у негативни контекст и карактеришу га као политички (уп. Крстић, Пантић 2018: 26). Сходно томе, услед имплицитне критике власти у

⁸¹ С обзиром на то да у релевантној литератури новијег датума није пронађена прецизна бројка која одговара актуелном стању, може се с разлогом претпоставити да је наведени податак из пре једанаест година до 2025. године најмање удвостручен. Осим тога, Душан Ковачевић је веома заступљен и у аматерским театрима, где се његове драме често изводе, што додатно повећава укупну бројност сценских поставки његових драма.

драмским делима, Ковачевић се суочава на самом почетку каријере са потешкоћама у облику политичких ограничења⁸². Међутим, писац је и у каснијим фазама свог стваралаштва наставио са испољавањем објективних критика које проистичу из актуелних друштвено-политичких парадигми, тако што поред књижевности постаје професионално активан и у оквиру других медија попут позоришта и филма. У том контексту, десет година касније, иста драма постаје интересна сфера самог врха југословенске власти. Осамдесетих година, драма *Маратонци трче почасни круг* доживела је и филмску адаптацију, при чему је сам филм многоструко награђиван, како у земљи, тако и у иностранству. Ипак, с обзиром на то да је идеја о екранизацији драме наступила у години смрти Јосипа Броза Тита, време радње у сценарију за филм преузето је из драмског текста, услед чега долази до реакције југословенске власти која управо време драмске радње оцењује као неадекватно. Тим поступком, постаје јасно да је присутна бојазан да би црнохуморни филм о превртљивим, похотним и криминалним власницима погребног предузећа који метафорички представљају дегенерацију српског друштва и деформитет југословенске политичке сцене, по сценарију Душана Ковачевића, а у режији Слободана Шијана, могао представљати опасност по имиџ већ крхког државног апарата (Бићанић 2016). На тај начин, југословенски државни врх суочава Ковачевића са извесним цензурама, са којима је аутор успео да изађе на крај на врло домишљате начине. Посматрајући их као прилику за проширење драмског сижеа који би допринели остварењу веће дубине првобитној верзији драме, аутор је пристао да унесе захтеване измене и изместио је време дешавања у тренутак атентата краља Александра Првог Карађорђевића. На тај начин, Ковачевић прибегава поступку који тематски сиже радње узноси на ниво уопштеног и општег, при чему се време испоставља тек као компонента декора, „јер из њега не проистичу ни тема ни заплет, оно суштински не одређује ни тип ликова који се појављују, нити њихове карактеристике, као што не утиче ни на конфигурацију драматис персоне” (Кузмић 2014: 18). Тиме, Ковачевић показује да се уистину може сматрати правим дијагностичарем српског менталитета, јер премештањем радње у прошлост, предочава универзалну слику српског друштва које у различитим историјским периодима очигледно почива на ауторитарном вођи. Свеобухватни идејни сиже *Маратонаца*, стога неизоставно захтева паралелно ишчитавање драмског текста и сценарија, јер филм допуњује почетак радње у драми. У причи „о погребној фамилији као метафори постојећег система” (Ковачевић 2023: 130), Ковачевић осликава хронолошку политичку нит српског друштва током уједињене Југославије, измештајући радњу из седамдесетих на почетак тридесетих година, дакле у тренутак смрти краља који започиње интегрално југословенство, да би се у драми која рефлектује период владавине Јосипа Броза Тита, смрћу Пантелије, главног поглавара породице Топаловић, уочила алузија на распад Југославије. Ковачевићева преокупација идеолошким механизмима у српском друштву, наставиће се и у каснијем раду. У преокупацији политичке будућности на којој би српско друштво могло почивати, поред распада Југославије, значајна су запажања Александре Кузмић (2014: 24–25) која успоставља везу lika Мирка Топаловића из *Маратонаца* са доласком Слободана Милошевића на власт и тиме антиципира далекосежни развој политичке ситуације током деведесетих година.

⁸² Као учеснику студентских блокада, у оквиру којих се отворено супротстављао владајућем режиму, Ковачевићу је укинута студентска стипендија, чиме је директно угрожена његова егзистенција (Крстић, Пантић 2018: 23).

Ако се Ковачевићеви *Маратонци* схвате и као отворена алузија на одређени историјски период, на обрасце понашања типичне за систем у којем сам и сама живела, не могу а да се не запитам да ли те далеке 1972, односно 1973. Ковачевић својим делом антиципира и будућност која ће уследити. Позивање на завршетак Титове ере и односе у тада владајућој врхушки намеће и додатно искорачивање са театролошке на политичко-историјску раван, кроз недоумицу – јесу ли Милошевић и његови пандани у нашим патуљастим државама тек једна од могућих верзија Мирка Топаловића, који, да подсетим, показује спремност да уз одане послушнике сахрани цео свет [...] Остаје и чињеница да је Ковачевић у завршној сцени предвидео гажење свега и свакога ко је другачији, ко не дели визију света Мирка Топаловића и његових сродника. Кузмић (2014: 24–25).

Сижејно-значењска амбивалентност *Маратонца* настављена је у драми *Професионалац*. Попут *Маратонца*, драма *Професионалац* је такође адаптирана за филм, при чему Ковачевић изнова приступа актуелизацији временског одређења радње. Наместо критике власти Јосипа Броза Тита која је заступљена у драми, филмска верзија драме проширена је (опет) најпре уводним сценама које указују на измештање радње у тренутке бомбардовање Србије 1999. године. Овако посматрано, поменуте драме у корелацији са филмским остварењем, представљају хронолошку линију поетичког израза Ковачевићевог виђења српских друштвено-политичких прилика од интегралног југословенства Александра Првог Карађорђевића до дезинтеграцијских процеса Југославије, а затим и коначног слома режима Слободана Милошевића.

Иако у драмама није заступљен директно заговарачки страначко-политички ангажман, већ Ковачевић посматра свет „са критичке дистанце” (Кецман 2023: 18), аутор током деведесетих година постаје учесник у протестима против режима тадашњег председника Србије и Црне Горе, Слободана Милошевића, што ће оставити далекосежне последице на аутора⁸³. Као део дискурса о распаду Југославије, протести против режима власти деведесетих везују се и за позоришну адаптацију драме *Урнебесна комедија*, када ансамбл представе прекида генералну пробу како би се придружио великом протесту 9. марта 1991. године. Уједно, *Урнебесна трагедија* једна је од првих драмама која рефлектује дезинтеграцију српског друштва током деведесетих година (Меденица 2006: 114). У поменутој филмској адаптацији драме *Професионалац*, протести су такође бити заступљени као важан допунски значењски симбол.

Композицијска структура у Ковачевићевим драмама које пише у периоду транзиционих деведесетих година, у сложеном облику представља референтни оквир друштвено-политичке стварности Србије у миметичкој форми. С једне стране, драмска затворена, линеарна и целовита структура у супротности је са сликом националистичких ратова који воде дехуманизацији, деструкцији идентитета, државе и идеолошке апаратуре. Будући да је стварност разобличила, разјединила и уништила јединство (које је бар у географском смислу постојало, али и као позитивно колективно осећање југословенства), Ковачевић обликује своје драме у традиционалном драмском оквиру, понекад скоро па аристотеловском. То се може разумети као тежња (бар неком облику) стабилности. Са друге стране, у драмама које пише у последњој деценији 20. века уочава се све снажнија присутност апсурда, постдрамског и постмодерног преко којих се разграђује реалистични драмски оквир који је препознатљив у пишчевим ранијим драмама (Меденица 2006: 118).

⁸³ Ковачевић је почетком деведесетих година услед неслагања са тадашњим режимом на одређено време морао да напусти Србију због угрожене безбедности. Драма *Лари Томпсон* написана је и изведена тек пет година касније (Меденица 2006: 115).

Ковачевић се тако приближава драмској форми која је присутна и код Штрауса. Као и српско друштво у целини током овог периода, и у Ковачевићевом књижевно-поетичком оквиру долази до заокрета. Дискурси дезинтеграције утичу на тематску и значењско-формалну парадигму у драмама које тематизују транзиционе исходе у Србији. Као одговор на прилике времена, Ковачевић после *Урнебесне трагедије* и доживљаја српског друштва као луднице у којој је упитан однос између лудих и нормалних, након петогодишње паузе пише и поставља на позорницу, текст *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. У овој драми, хронолошки се прави пресек стања српског друштва након ратова, ауторитарне власти Слободана Милошевића и свих нестабилних процеса угрожене егзистенције кроз које је друштво прошло. Испоставља се да драмски свет у потпуности кореспондира са друштвеном контекстуализацијом, јер:

српска стварност деведесетих је виртуелна стварност, то је свет само привидно живих људи. Метафора привидног живота из *Лари Томпсона* је дубља од метафоре луднице из *Урнебесне трагедије*, јер изоштрено дијагностификује опште стање духа у Србији у несрећним деведесетим. (Меденица 2006: 116).

Специфичност Ковачевићеве драмске естетике детерминисана је комплексношћу жанровских одређења у којима се најчешће на основу подналова ишчитава њихова наизглед противречност у жанровском одређењу. Жанровски синкретизам централна је одредница у приказивању људске суштине и човекове позиције у друштву. Изнијансираност у судбинама драмских ликова, хетерогеност и комплексност констелација драмских ликова, који се у систему хаоса, идеолошке догме и замршених породичних односа суочавају са кризом колективног и индивидуалног идентитета, указују на немогућност остварења комедије у чистом облику. Стаменковић (2018: 70) сматра својеврсним умећем превођење оваквог садржаја на план комичног. У том смислу, долази до интринсичне инверзије драмског у комично, при чему се овај поступак „постигне тиме што се прича гротескно изобличује, и у детаљима и у целини, (...)”, никад не излази из граница животно могућег” (Стаменковић 2018: 70). У драмама насталим у периоду деведесетих, Ковачевић види људе и њихову стварност реалистично, али у књижевним обрадама прибегава њиховом преобликовању у хумористично и бурлескно уз примесе гротеске, апсурда и фантастичних елемената. Користи се хиперболизацијом и различитим врстама претеривања, персифлажа и пародија. Изнова, драмске сижее креира по узору на реалну слику друштва Србије током деведесетих година, које је огрезло у инфлацијама. Симовић (2018: 155) стога тематизује Ковачевићеву употребу хиперболе и преплитање апсурдних елемената у драмским композицијама, тако што кроз српске друштвене прилике илуструје примером: „Шта може бити апсурдно у земљи у којој сте, плаћајући килограм коњских kobасица, морали да попуните толико чекова као да купујете коња?” (Симовић 2018: 155). Оваквим указом, постаје јасно да Ковачевић црпи материјал за своје драме из друштвено-политичке ситуације Србије деведесетих године. На трагу Бекета и Јонеска, проналази начин да кроз пародију и хумор оштро критикује друштво, владајуће идеологије и њихов утицај на индивидуе. Управо због тога што добро познаје менталитет људи о којима пише, умесно показује на који начин се идеологије поигравају људима, као и колико велику улогу идеологија може имати на путу деструкције појединаца како би достигла свој циљ. Ковачевићеве комедије се заснивају на озбиљним сижејима, који су прожети важним питањима о свету и животу, што потврђује и сам аутор (Стаменковић 2018: 68). Марјановић (1997: 271) га описује као писца чије драме јесу смешне, али истовремено и као аутора који не умањује критички тон у корист комичних

елемената и хумористичног ефекта на публику. С обзиром на то да Ковачевић у својим драмама указује на друштвено-политичку стварност и да је обрађује уз помоћ мноштва интригантних аналогича и метафора, Ковачевићеву ауторску функцију посматрамо из угла ангажованости. Његова ангажованост се, као и код Штрауса, не зауставља само на књижевном предлошку, већ је развија у екстерним медијалним испољавањима – најпре на позорници у виду позоришних представа, а затим и преко изложби фотографија, да би активну и значајну улогу у његовом уметничком ангажману заузео филм. У прилог томе говори да су две од три драме које представљају корпус нашег истраживања екранизоване и уз то и интернационално награђиване. У поглављу посвећеном анализама драма, настојаћемо да утврдимо специфичну класификацију његовог ангажмана.

Ковачевићев књижевни опус, не заснива се искључиво на драмама. У настојању да да прикаже борбу малог човека, чији се идентитет заснива на супротстављању „тоталитарној сили великог механизма света” (Андрејевић 2017: 11), аутор пише поезију и прозу. Комплементарност књижевних родова обједињује кроз перформативна извођења. Перформативност представља значајну карактеристику Ковачевићевих драма, с тим да су драме премијерно режиране најчешће од стране самог аутора. Разлог томе је оданост драмској причи и архитектури драме, а не преношење ставова писца, како сам Ковачевић наводи (Крстић, Пантић 2018: 13). На трагу оваквог става, Ковачевић истиче оно што се у његовим драмама ишчитава, а то је одсуство експлицитног пропагирања политичких ставова. Дrame су креиране тако да кроз прецизан стил и доследну композицију рефлектују друштвено-политичке прилике свог времена. У контексту нашег истраживања и одређења Душана Ковачевића као аутора функције, испоставља се као важна чињеница да у тренуцима транзиције друштва и поетика аутора доживљава својеврсни заокрет у правцу постдрамског и постмодерног. За разлику од Штрауса, чија се позиција као аутора мења услед есеја у којима се бави политичком позицијом немачког уједињеног друштва, статус Душана Ковачевића као писца не мења се током транзиционог периода деведесетих. Његово име неодвојиво је од драмског стваралаштва и почива на објективно критичком значењском оквиру, те се сходно томе испоставља као оштар критичар свог времена, који остаје доследан себи и свом виђењу света. Остаје аутентичан у свом драмском изражају, кроз које успоставља дијалог са друштвеним процесима попут распада и процеса транзиције. Уз допуну кроз перформативне форме, приказује стварност онаквом каква јесте, без компромиса и подилажења публици у сврхе освајања симпатија.

4.3. Штраус и Ковачевић – драмом кроз дискурсе уједињења и распада

Бото Штраус и Душан Ковачевић представљају афирмисане и институционално признате ауторе који међу првима тематизују процесе уједињења и распада у својим драмским текстовима. Иако њихова дела нису отворено усмерена на пропагирање одређеног политичког система, већ стављају појединца и хуманистичке идеале у средиште интересовања, карактерише их изразита друштвена критика, због које су обојица, на различите начине, претрпели последице. Код Штрауса је то интелектуална осуда, а код Ковачевића краткорочно просторно измештање из земље.

Аналитички приступ овим ауторима заснива се на одмаку од традиционалног схватања аутора као творца јединственог значења. Уместо тога, ослањамо се на Фукоово одређење аутора као функције, при чему се пажња усмерава не на писца као субјекта, већ на позиције са којих текст производи значења. Стога у фокусу није аутор као личност, већ начин на који драмски светови у њиховим текстовима кореспондирају са друштвеним и историјским контекстима значајних преломних тренутака у Немачкој и Југославији, односно Србији. Њихови драмски текстови функционишу као дискурзивни простори у којима се прожимају политичке, историјске и културне парадигме. Ауторска функција Бота Штрауса успоставља интертекстуалне релације са библијским и митолошким мотивима, које интегрише у вишеслојне друштвене токове савремене Немачке у процесу уједињења. Насупрот томе, Ковачевићева ауторска функција ослања се на хумор, гротеску и алегорију у сврху рефлектовања комплексне динамике дезинтеграције Југославије, односно Србије. У оба случаја, драмски текстови служе као простор критичког преиспитивања како индивидуалних, тако и колективних идентитета драмских ликова, што се постиже дискурзивним стратегијама које делују унутар оквира драмске структуре. У том контексту, метатеатралност представља кључни драмски концепт код оба аутора. Она омогућава не искључиво саморефлексивност драме, већ и приказ процеса (ре/де)конструкције идентитета код драмских ликова, при чему временско-просторна структура драме делује као медиј повезивања њихових поетика (в. поглавље 7).

Посматрани из перспективе ауторске функције, корпусне драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића функционишу као простор у ком се уметнички обликују, преиспитују и деконструишу идеолошке матрице уједињења и распада. Кроз сродне поетичко-естетске оквире, али и присутне разлике у виду интертекстуалне комплексности код Штрауса и гротескно-алегоријског хумора код Ковачевића, оба аутора успевају да драмску форму преиначе у средство критичког мишљења. Метатеатралност као заједничка стратегија у омогућавању драмским световима да прекораче границу фикције и покрену питања идентитета, историјске одговорности и друштвене промене. Драмска артикулација попут ове, истовремено упућује на потенцијал драме и позоришта као простора друштвеног ангажмана, чиме се поставља основа за детаљније анализе појединачних текстова у наредним поглављима. Сходно томе, анализу започињемо драмским корпусом Бота Штрауса, након чега следи осврт на драме Душана Ковачевића, што ће омогућити спровођење упоредне анализе њихових поетика.

5. Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса

Наредна поглавља у дисертацији посвећена су појединачним анализама драма *Посетилац*, *Завршни хор* и *Равнотежа*. Одабир ових текстова заснован је на друштвено-политичком контексту у ком су настали, као и на темама које се рефлектују у њиховом основном идејном сижеу. Реч је о годинама које непосредно претходе поновном уједињењу Немачке, времену самог процеса, као и периоду непосредно након спроведене интеграције током деведесетих година 20. века. Нит која у првом реду повезује све три драме управо у наведеном хронолошком редоследу јесте питање идентитета. Драмски ликови суочавају се са кризом, реконструкцијом и деконструкцијом сопственог идентитета, који се у односу на различите идеолошке системе и модусе перформативности обликује у оквиру савремене друштвено-политичке стварности Немачке, уз стални осврт на прошлост. Анализа драма у предложеном редоследу има за циљ да прикаже развој ликова који делују као (ин)директни сведоци периода дубоких друштвених, политичких и историјских промена.

5.1. Жонглирање између позоришта као медијума и стварности као прикладно конструисане слагалице – драма *Посетилац*

Посетилац је драма у три чина, написана 1988. године, која тематизује период непосредно уочи историјског преокрета уједињења Немачке, до ког долази 1989. године. У том смислу, Штраусов *Посетилац* може се одредити као *форвендедрама* (нем. *das Vorwendedrama*), односно драма настала непосредно пред пад Берлинског зида и крај поделе Немачке⁸⁴. Истовремено, представља један од најизразитије ауторефлексивних комада у ауторовом опусу (Шаубергер 2000: 165). Тематски оквир драме условљен је историјским, друштвеним и политичким околностима, а сам тренутак у којем настаје може се схватити не само као увертира у процес уједињења подељених немачких земаља, већ и као почетак једне унутрашње, личне интеграције на нивоу драмског лика Макса Штајнеберга. Отуда, главни протагониста драме је управо Макс, глумац који се суочава са кризом идентитета и осећањем ограничења проистеклим из свог немачког порекла. Порекло из Немачке Демократске Републике чини га, у контексту Савезне Републике Немачке у коју је емигрирао, човеком без домовине и, како сам наводи, вечитим грађанином Источне Немачке у егзилу (Штраус 1988: 20). Оштро критикује начин живота у Западној Немачкој, који према његовом мишљењу све више клизи у површни капитализам.

Посетилац је драма сложене структуре комада у комаду, у којој се улоге драмских ликова преплићу унутар и изван позоришне стварности. Граница између различитих нивоа позоришне игре постаје све флуиднија током три чина. Распарчавање сопственог идентитета и препознавање себе у другим ликовима које сусреће, одраз је унутрашњег расцепа и кризе идентитета коју Макс проживљава. У есеју *Устанак против секундарног света*, Штраус истиче да Немци имају потешкоћа са осећајем припадности због нацистичке прошлости. Код Макса је, међутим, то осећање додатно обележено траумом немачко-

⁸⁴ Немачка реч *Wende* означава у немачком културно-политичком дискурсу велики историјски прелом. С тим у вези, и класификација драма на немачком говорном подручју често се врши уз помоћ те лексичке одреднице. Одлука да приступимо транскрипцији овог термина са немачког на српски, заснивана је на аргументу да је *Wende* истовремено и темпорално и идеолошки обојен појам. Са једне стране, ова реч се најчешће употребљава у контексту уједињења Немачке, док се за остале историјске преломне тренутке користе додатне одреднице. Са друге стране, *Wende* представља и снажан дискурзивни конструкт, који обједињује промене у политичком, друштвеном и културном поретку.

немачке поделе. *Посетилац* је комедија у којој Штраус приказује фрагмент стварности Западне Немачке, показујући како функционише жонглирање између позоришта као медијума и стварности као вешто конструисане слагалице.

Жанровски посматрано, *Посетилац* се може одредити као драма у транзицији између комедије и трагедије. Њена структура прати хронолошки след радње, од почетка до краја, али у оквиру те линеарности препознају се постмодерни и постдрамски елементи, пре свега у виду снажно заступљене метатеатралности, која брише границе између стварности и фикције. Управо у том метатеатралном слоју испитују се појмови глуме, идентитета и реалности кроз сукобе и унутрашње расколе, а комедија се појављује као могући облик превазилажења тих расцепа (Шаубергер 2000: 174). Оваква драмска структура у средиште ставља кризу главног лика Макса. Међутим, драмску радњу не покреће сам протагониста, напротив, он бива увучен у низ догађаја (Цугман 2003: 81), у оквиру којих се одвија постепено растакање његовог идентитета. Макс се испољава као субјекат у потрази за смислом, а како се радња развија, прераста у савременог критичара друштва. Његова фрагментарност и нестабилност проистичу из источно-немачког порекла, али се испољавају кроз парадигму позоришта, које у драми добија улогу симболичног простора (ре/де)конструкције идентитета. Та транзиција дешава се пре самог уједињења, унутар сценског простора, који постаје метафора ауторефлексивности, како појединца, тако и друштва у целини. У том контексту, као што породица код Ковачевића у *Урнебесној трагедији* и *Лари Томпсону* представља метафору друштва, тако и код Штрауса у *Посетиоцу* позориште постаје медијум кроз који се репрезентују и раскринкавају друштвено-политички дискурси Немачке с краја осамдесетих година. Драма се одликује кружном структуром, односно завршава се онако као што и почиње, принципом понављања (Шаубергер 2000: 166). У игри унутар игре, фикција се смешта у стварност, а стварност у имагинарно, што резултира дезилузионистичким ефектом. На тим основама, драма приказује постмодерног субјекта оптерећеног растрзаношћу сопственог бића, распарчаног услед историјских дискурса, како трауме нацистичке прошлости коју Немачка носи као колективни терет, тако и тренутне подељености земље која Максов идентитет чини нестабилним и неприпадајућим.

Драма *Посетилац*, може се посматрати као увертира за драму *Завршни хор*, комад у коме ће Штраус, на темељима постављеним у овој трочинки, развити комплекснију колективну симболику. Стога се у *Посетиоцу* већ назире мотиви и теме које ће у *Завршном хору* бити продубљене, а то је превасходно критика актуелне друштвено-политичке стварности Савезне Републике Немачке, коју Штраус приказује као систем утонуо у површност, летаргију и привидну удобност живота. Истовремено, у овом драмском тексту Штраус обликује и својеврсну медијску манипулацију. У *Посетиоцу* се она наговештава епизодним појављивањем фотографа и модела, као симбола производње слике и површне перцепције стварности, да би у *Завршном хору* овај мотив прерастао у кључну драмску ситуацију већ у првом чину. На тај начин, *Посетилац* не само да тематизује кризу појединца у периоду пред уједињење Немачке, већ успоставља сценски и дискурзивни темељ за даљу Штраусову критику друштва. У том смислу, драму смештамо у предлиминалну фазу, али како ће анализа показати, то не мора бити случај и са драмским ликовима. Како ће се видети и у случају осталих драма које чине корпус нашег истраживања, и *Посетилац* је своју позоришну премијеру доживео убрзо након објављивања књиге и то у октобру 1988. године у Минхену (*Münchner Kammerspiele*) у режији Дитера Дорна (Dieter Dorn).

5.1.1. Перформанс као доминантна друштвена парадигма у процесима уједињења и распада – метатеатрални аспекти

Као што смо нагласили у теоријско-методолошком делу рада, укључивање аспекта перформативности као интердисциплинарног аспекта, омогућава аналитички оквир у коме се драма не посматра искључиво као текстуални артефакт, већ као друштвено-културни чин који се остварује кроз конкретно извођење. Увођењем метатеатралног аспекта у драму *Посетилац*, Штраус обједињује мноштво различитих дискурса, како поетичко-естетских, тако и идеолошких, идентитетских и ангажованих. У том смислу, позориште се не посматра само као простор естетског или наративног, већ као медијум у који се уписују и преко ког се манифестују различити друштвени, идеолошки и идентитетски процеси. У драми *Посетилац*, овај приступ се спроводи увођењем различитих дискурса – поетичких, идеолошких, идентитетских и ангажованих. Позориште у овом драмском тексту не функционише као агенс, већ као медијум у који је интегрисано мноштво нивоа, како то примећује Цугман (2003: 81). Оно се испољава „као пролазна станица за све и свакога, оно се показује као медијум *par excellence*. Макс је у том вртлогу нестабилна, променљива творевина, при чему појам лика важи само у проширеном смислу”⁸⁵ (Цугман 2003: 81).

Простор позоришта, у *Посетиоцу* се обликује као динамично поље игре, без могућности успостављања стабилности. Сам почетак драме указује на структуру комада у комаду, како уводном дидаскалијом, тако и првим репликама, које су уједно реплике из унутрашњег комада. У том контексту, перформативност постаје не само начин структурисања драмског света, већ и модел за разумевање друштвених и идентитетских процеса. Максова амбивалентна интеграција у Западну Немачку приказује се управо кроз дестабилизацију позоришне илузије и игру између стварности и фикције. Границе између тих нивоа постају све нејасније, чиме се релативизује могућност разликовања фикционалних и стварносних слојева текста. Као што истиче Ландфестер (2007: 129), идеја једноставног концепта комада у комаду трансформише се у сложену мрежу слојева, у којој се на крају губи могућност разликовања појединачних нивоа игре. Ова метатеатрална стратегија делује као механизам дистанцирања публике од илузије, али истовремено и као поступак који је суочава са сопственом стварношћу путем симболичких структура. На тај начин, позоришни перформанс поприма еманципаторски потенцијал, и то не само као чин репрезентације, већ и као форма интервенције унутар стварности. Полазећи од тога, испоставља се да драма *Посетилац* афирмише перформанс као доминантну друштвену парадигму у процесима уједињења и распада, у којима је идентитет драмског субјекта Макса изложен перманентној реконфигурацији.

Посетилац је изграђен на двострукој структури, и састоји се од унутрашњег и оквирног комада⁸⁶. Унутрашњи комад тематизује комад о молекуларном биологу Брикнеру ког игра Карл Јозеф, његову ћерку игра Една Грубер, док је Макс додељена улога његовог партнера, др Бернда Тајхмана. Оквирни комад приказује пробу унутрашњег комада у позоришту. У њему су присутни редитељ Фолкер, Карл Јозеф као индивидуа, Макс као индивидуа, други глумци попут Портира, његове жене која се укључује преко телефона,

⁸⁵ Нем. Als Durchgangsstation für alles und jeden erweist es sich als das Medium par excellence. Max ist in diesem Treiben ein schillerndes Gebilde, für das der Begriff der Figur nur in einem erweiterten Sinne zutrifft.

⁸⁶ Терминологију поделе на унутрашњи и оквирни комад унутар драме *Посетилац*, преузели смо од аутора Ун-А Чоја (Eun-A Choi), који се у својој студији бави рефлексом о игри у игри управо у драми *Посетилац*.

Гардероберка, Слепа жена. Поред пробе у позоришту, паралелно се развија и Максов приватни живот у ком се он сам појављује у различитим улогама. Сходно томе, поред приватне особе, Макс у оквирном комаду наступа још и као сопствени дублер, који се повремено стапа са улогом фиктивног Гледаоца у унутрашњем комаду (Чој 2001: 126). Поред тога, Карл Јозеф га повремено означава и Лудом, будући да Максов наступ као глумца оставља такав утисак на Карла Јозефа, а сама ознака служи као средство демонстрације односа моћи између њих⁸⁷. Чој (2001: 126) такође истиче да публика у току развоја драмске радње постепено увиђа да чак и Максов приватни живот, као и свако његово деловање поприма форму позоришта. У том контексту, „Макс је утолико један извођач, чији је живот као такав једна фиктивна улога”⁸⁸ (2001: 127). Макс и у приватном животу перформативно прелази из једне улоге у другу, усклађујући спољашње испољавање са очекиваним облицима друштвене појавности. Тренутак у ком почиње да приказује себе, може се разумети као почетак његовог идентитетског перформанса, приближавајући се изнова на тај начин сопственој професији. Овакав слојевит однос између сценског и приватног, уочљив је и у конкретним сценама у којима се Макс истовремено сукобљава са извођењем сценске улоге и конструкцијом сопствене појавности.

Макс: Ма пусти, ући ћу ја већ са десне стране. Није до тога. Немам проблема са уласком, заиста, немам никакву скривену намеру. Снаћи ћу се већ. Само ми још недостаје кашика за обување. Ући ћу ја. Само тренутак. „Не знам да ли се још увек можете сетити ко сам ја...”

Фолкер: Без „можете”.

Макс: „Не знам да ли ме се још увек сећате”. Не. Још увек то није моје. Треба ми још мало материјала за игру, Фолкере, неколико прелазних реченица⁸⁹. (Штраус 1988: 16).

Гледалац [/Макс]: О, не више! Молим вас! Престаните! Доста је! Не желим да доживим ову љубавну причу са вама! Хоћу кући. Нећу више да глумим! Зар то никада не престаје?!

Иза њега Лена улази на врата сале и пролази поред њега.

Лена! Упомоћ! Помози ми!

Скида перику, наочаре и маску Гледаоца са себе. Волим те! ... Волим те! Грли је.

Макс: Ноћна мора. Пакао. То је био пакао.

*Лена му скида бркове и пољуби га. Хајде да нешто попијемо. Већ је крајње време*⁹⁰. (Штраус 1988: 87).

⁸⁷ У својој студији *The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality*, Улрике Ландфестер, показала је да је лик Луде, присутан још од Шекспировог доба, традиционално функционисао као медиј истине и посредник између игре и стварности. Према Улрике Ландфестер (2007: 129), Луда увек располаже свешћу о границама фикције и реалности, чиме структурно повезује свет сцене са оним изван ње. У *Посетиоцу*, међутим, Луда се не појављује као активан лик, она је само спорадично призивана у говору Карла Јозефа. Ово упадљиво одсуство лика Луде може се интерпретирати као показатељ постмодерне естетике металеппе, у којој се фикција и стварност непрестано преливају, а традиционалне хијерархије (између „унутар сцене” и „ван сцене”) урушавају (Ландфестер 2007: 131).

⁸⁸ Нем. Max ist insofern ein Darsteller, dessen Leben als solches eine fiktive Rolle ist

⁸⁹ Нем. Max: Laß mal, ich schaff's schon von rechts. Daran liegt's nicht. Ich habe keine Mühe mit dem Auftritt, wirklich, ich führ nicht im Schilde. Ich schaff es schon. Mir fehlt bloß noch der Schuhlöffel. Ich komm schon rein. Moment. "Ich weiß nicht, ob Sie sich noch an mich erinnern können..." / Volker: Nicht "können". / Max: Ich weiß nicht, ob Sie sich noch an mich erinnern. Nein. Gehört mir noch nicht. Ich brauche noch ein bißchen Spielmaterial, Volker, ein paar Puffersätze.

⁹⁰ Нем. Zuschauer (Max): O nicht mehr! Bitte! Aufhören! Schluß jetzt! Ich will diese Liebesgeschichte mit Ihnen nicht erleben! Ich will nach Hause. Nicht mehr spielen! Hört denn das niemals auf?! *Hinter ihm kommt Lena*

Приказане сцене указују на Максово упадање из улоге у улогу на почетку и крају драме. У првој сцени, уочава се Максова несигурност и губитак вере у сопствени наступ, тако што проба унутрашњег комада не може одмаћи даље од прве реченице. Макс од редитеља захтева додатни текст у улози, чиме долази до брисања границе између глуме и идентитета, јер је Максу неопходан текст не само као потпора за улогу, већ и за самопрезентацију. У другој сцени, иако изнова покушава да прекине игру и побегне у приватност, Макс ипак остаје унутар драмског оквира изговарајући љубавну реплику Лени, коју је толико дуго одбијао. Лена га теши и драма се завршава наизглед срећним крајем, попримајући обресе типичне љубавне приче, чији крај подсећа на готово ритуалну завршницу. Међутим, ови сценски моменти сведоче о томе да је и Максов приватни простор део сцене, односно простор у ком он изнова изводи, покушава да реконструише, како би на крају деконструисао сопствени идентитет у складу са социјалним и професионалним очекивањима. Овакво посматрање Максовог деловања кореспондира са ставом Гофмана (2000: 16), који испољавање идентитета сматра својеврсним перформансом, у оквиру ког субјекат наступа у различитим предњим и задњим зонама свакодневног живота о којима ће бити речи у наредним поглављима. У случају Макса, јасне границе између глуме и приватног живота све више се бришу, што доводи до тога да и његово приватно понашање поприма карактере сценског наступа. Управо тај изнова понављани поступак преласка из једне улоге у другу, било у оквиру пробе или у приватним ситуацијама, упућује на блиску повезаност између глуме као професије и кризе идентитета која настаје услед немогућности стабилног самоодређења у условима перманентне перформативности. У том контексту, Лаканова концепција Реалног нуди користан оквир за сагледавање Максове личности, како би се додатно испитале могуће психичке и егзистенцијалне импликације његове кризе.

Максова релација између фикције и стварности преко позоришта као медијума, представља симболички оквир за перформанс у ширем друштвеном смислу. Другим речима, парадигма позоришта се проширује на Максове друштвене улоге, његова понашања и очекивања, што се испољава у различитим облицима његове кризе идентитета. Он гаји илузију да глума представља одговарајуће средство преко ког може доспети до своје суштаствености и тако се спасити, верујући да ће се кроз позориште уздићи изнад обичне егзистенције и наћи дубљи смисао (Цугман 2003: 87). У том контексту, уметничка професија, а посебице глума, поприма двоструку функцију. Са једне стране делује као простор симболичке продукције, а са друге као зона у којој драмски субјекат бива изложен упливу Реалног. Максова перманентна располућеност између позоришта и живота, као и немогућност да јасно разграничи индивидуу Макса од глумца Макса, указује на поремећену равнотежу између симболичког и оног што га у потпуности одбацује, асимболичког. На то указују и Бужињска, Марковски (2009: 71) говорећи о кризама идентитета код оних субјеката који се баве уметничким професијама. У вези са тим наводима, полазећи од Лаканових теоријских поставки, криза идентитета кроз коју пролази Макс може се разумети као последица утицаја Реалног које руши уобичајене форме субјективности. Уметност као симболички простор, који или настоји да уврсти или да потисне Реално, овде се показује као недовољна. Наиме, Макс се испоставља као драмски субјекат који не располаже капацитетима да одржи стабилну симболичку позицију. Сходно томе, слике које се, како то

aus der Saaltür, geht an ihm vorbei. Lena! Hilfe! Hilf mir! Er wirft Perücke, Brille und Verkleidung des Zuschauers von sich. Ich liebe dich! ... Ich liebe dich! Er umarmt sie. Max: Ein Alptraum. Die Hölle. Es war die Hölle. / Lena nimmt ihm den Schnurrbart ab und küßt ihn. Laß uns etwas trinken gehen. Es wird höchste Zeit.

описује Патриција Цугман (2003: 81), стално разливају и преображавају у нове, настају посредством метатеатаралности и указују на Максову безуспешну потрагу за идентитетом. При томе, делузионистички ефекат метатеатаралности у драми не односи се превасходно на уметнички, већ на епистемиолошки делузиони ефекат, како то примећује Чој (2001: 128). Максов лични и професионални распад указује на то да је управо приближавање Реалном, илустровано кроз немогућност да се изађе из једне улоге, истовремено и моменат дезинтеграције субјекта. Отуда се Максова криза идентитета не исцрпљује у области личног и професионалног, већ се продубљује кроз историјско-политички осећај неприпадања, који ће у наредном поглављу бити испитан кроз његову перцепцију као вечитог Источног Немца у егзилу.

5.1.2. *ја, вечити НДР грађанин у егзилу*⁹¹ – Максова криза идентитета

Максимилијан Штајнберг, Макс, осредњи је глумац пореклом из Источне Немачке, из које је емигрирао у Западну Немачку, где се након извесног времена суочава са кризом идентитета. Има дугогодишњу девојку Лену, чије привилеговано порекло из Западне Немачке додатно оптерећује Макса. Управо због тог искуства несразмере, Макс није у стању да језички изрази љубав према њој. Када коначно добије прилику да глуми у позоришној представи са својим глумачким идолом, у томе није нарочито успешан, при чему истовремено заљубљује у колегиницу Едну Грубер, али се убрзо разочарава у њу. Овај кратак опис већ указује на то да је Макс конципиран као лик чија је располућеност идентитета урођена у мреже различитих референци, пре свега оних који произилазе из његовог порекла. Патриција Цугман (2003: 80) карактерише га као традиционалног субјекта који упркос растакању, тежи јединственој и стабилној идентификацији и задржава идеју сопства као континуитета, мада проблематизовану. Међутим, не можемо се у потпуности сложити са том констатацијом. Традиционално поимање идентитета подразумева становиште да је могуће достићи коначно и завршено формирање идентитета. Како је приказано у поглављу 2.4, овакав став је у супротности са антиесенцијалистичким приступом идентитету, који полази од премисе да је идентитет динамична, флуидна категорија условљена дискурсима и различитим развојним фазама у животу појединца. Поред тога, као што је показао Ерик Ериксон, идентитетски развој се не завршава у периоду детињства, као што тврде традиционалне теорије, већ се субјекат и у одраслом добу суочава са различитим кризама које могу бити представљати прекретнице у процесу идентитетске трансформације, у зависности од начина на који им приступа. У том смислу, Макс отелотворује механизме постмодерног субјекта који је резултат збира дискурзивности, оптерећен историјом, нацијом и професијом, при чему изнова одлаже било какву идентификацију са Другим, иако је у сталним покушајима да је досегне, што се посебно изражава у његовом емотивном односу са женама.

Како наводи Шаубергер (2000: 169), Макс је интегрисан у све драмске нивое, како у стварности, тако и на метанивоу. Његова расцепканост, као и стално преплитање различитих идентитетских равни у игри између реалности и имагинације, доприносе умножавању његове драмске појаве. Граница између стварности и илузије остаје нејасна и нестабилна. На тај начин, Макс се и на равни стварности и на метанивоу појављује у вишеструким улогама: као Посетилац, а затим и Гледалац, као сопствени алтер его и као Луда. Свака од ових појавних улога функционише као место разоткривања његове кризе идентитета. Као

⁹¹ Нем. *ich, der ewige DDR-Bürger im Exil* (Штраус 1988: 20).

такав, Макс је заточен у простору лимиалности, испробавајући нове улоге, како би последично могао створити нови идентитет. Оваква концепција у сагласности је са ван Генеповим концептом лимиалности. Међутим, оно што Макса разликује од ликова у драми *Завршни хор* у контексту лимиалности јесте одсуство емергентне кризе. Његова потрага у оквиру процеса (ре/де)конструкције идентитета није проистекла из конкретног, актуелног тренутка који се може означити прекретницом у његовом животу, већ је резултат нагомиланих искустава која су временом довела до кулминације његову кризу идентитета. Иако драма не пружа прецизне биографске податке, на основу Максовог односа са Леном може се закључити да је већ дуже време у Западној Немачкој. Ипак, упркос том временском одстојању, у изнова понављаним изјавама, Макс открива да не успева да се интегрише у нову средину. Последица тога је очигледно дубока криза идентитета, будући да чак и након одређеног времена у Западној Немачкој, Макс и даље себе доживљава посетиоцем.

Макс: Заглављен сам, не могу да се померим, стиснут у неотопиви ледени блок под сунцем Сејшела! Да, само се ви препуштајте овом огромном забавном парку са његовим хорор играма, балетима пропасти, где нико не зна за оног другог да ли је још увек посетилац или већ препарирани примерак који овде за сва времена излаже свој добростојећи живот из дана дијаманата⁹². (Штраус 1988: 52).

Максово дубока криза идентитета долази до изражаја у тренутку измештања из реалности, у делу драме у коме се његово стање свести измешта у домен фиктивног. Реч је о сцени у којој разговара са девојком са плаката. Иако се дијалог састоји од свега неколико реплика, симболички потенцијал овог кратког сусрета је значајан. Кроз културни образац плаката, Макс артикулише критику капиталистичког система у Западној Немачкој. Девојка са плаката му кратко одговара, реферишући индиректно на то да ситуација ни у Источној Немачкој није знатно боља, након чега следи Максова приказана реплика која открива осећање паралисаности, односно унутрашњу блокаду и немогућност деловања у окружењу у ком се налази. Метафора Сејшела има двоструку функцију. Са једне стране, представља критику начина живота Западних Немаца, за које је у седамдесетим и осамдесетим годинама било уобичајено да путују на егзотичне дестинације, што је у потпуној супротности са начином живота друге државе Немаца, чија су кретања географски била уско ограничена само на побратимске, комунистичке земље. Са друге стране, ова метафора оличава контрадикторно искуство слободе. Уместо да ужива у новој, обећаној стварности, Макс се у њој осећа заробљено, неспособно да је уистину проживи. Помен забавног парка као простор хорор игара функционише као слика симулакрума, света у ком се брише граница између живота и његове репрезентације. Макс више није у стању да препозна да ли су људи око њега стварни или само „препарирани примерци“, што указује на дубоку сумњу у аутентичност постојања, како других, тако и сопственог. Истовремено се може разумети као бојазан од тога да ће једног дана чак престати да буде тај посетилац и постати једна од препарираних појава. На крају драме, та бојазан се испоставља као оправдана. Максов идентитет се у овој сцени показује као изведен и замрзнут у прошлости. На то указује и појам „дана дијаманта“, који алудира на идентитет као музејску, перформативну појаву, очувану, али онемогућену у свом развоју. Овај унутрашњи расцеп и осећај неизвесности,

⁹² Нем. Ich stecke fest, kann mich nicht rühren, eingepreßt in einen unschmelzbaren Eisblock unter der Seychellen-Sonne! Ja, ergeht euch nur in diesem riesigen Vergnügungspark mit seinen Horrorspielen, Untergangsballetten, wo keiner weiß vom anderen, ob er noch Besucher ist oder schon ein ausgestopftes Exemplar, das hier für alle Zeiten sein Wohleben aus den Tagen der Diamanten vorführt.

откривају не само суштину Максове кризе идентитета, већ се његова реплика може разумети и као колективна дијагноза постојања у друштву спектакла, каквим он види Западну Немачку.

Посматрано кроз лик Макса може се говорити о кризи идентитета у теоријском контексту Ерика Ериксона, према чијем схватању идентитет не настаје као производ искључиво породичних оквира, већ наглашава да се личност развија у складу са друштвеним, историјским и културним околностима. Узимајући у обзир Ериксинове теоријске постулате, Максов идентитет се испољава као динамичан и флуидан, а његова криза као регуларна појава у процесу психолошког развоја. Међутим, Ериксон (2008: 95) наглашава да је идентитет по правилу потиснут у позадину свести, а да се свесна преокупација њиме јавља у ситуацијама социјалних или унутрашњих прекида, у кризним и преломним тренуцима, када субјекат интензивно перципира ризик од дисрупције континуитета сопственог Ја. Структура драмске радње и вишеслојност драмске форме, указују на то да Макс, крећући се између реалног и метанивоа, повремено постаје свестан своје кризе, а повремено је несвестан. То је посебно уочљиво у сценама током позоришне пробе, када његов старији колега и глумачки идол, Карл Јозеф, након низа увреда упућених Максу, на крају поставља питање да ли зна ко је, на шта Макс одговара: „Па и сам ту тапкам у мраку”⁹³ (Штраус 1988: 33). Овом репликом, Макс испољава несигурност и дезоријентацију, признајући сопствену ограниченост у разумевању и ситуације у којој се налази и себе. Тиме Макс признаје и недостатак контроле, што додатно продубљује његов доживљај кризе. Несвесно западање у кризу идентитета најчешће се активира у тренуцима када Макс преузима друге улоге, па макар то био и његов дублер.

Лена долази држећи под руку Гледаоца (Максовог двојника). Мушкарац стоји стидљиво окренут у страну и пуши.

[...]

Макс: Одакле долазиш? Ко је тај човек под твојом руком?

Лена: Само га брзо проводим преко сцене.

Макс: Стани! Ко сте Ви? – Шта тражите руку под руку са мојом женом? – Зашто си овде? – Ко је то? – Шта се дешава? – Хоћете ли њен новац или кога хоћете?

Гледалац/Максов двојник: Не, не. Нећу ништа да кажем.

Макс: Потпуно сам ван себе. Тражим те свуда, а ти одједном пролазиш с неким странцем, ниоткуда –

Лена: Али он уопште не игра.

Макс: Шта онда он овде тражи? Слушајте: код ове жене немате ни најмање шансе –

Лена: Смешно је бити љубоморан на неког ко уопште не учествује.

Макс: Па нека ми онда он сам објасни. Ви! Напашћу Вас – немојте да се смејете!

Лена: Тај човек је гледалац. Остави га на миру! Још увек си толико узнемирен и све мање разумеш свет.

Макс: Стани! Где идеш? Морам да разговарам с тобом! Избацили су ме као стару, излупану киблу за шампањац...⁹⁴. (Штраус 1988: 68–69).

⁹³ Нем. Tja, da tappe ich selbst im dunklen.

⁹⁴ Lena kommt am Arm des Zuschauers (Max-Double). Der Mann steht schüchtern abgewandt und raucht. / [...] / Max: Wo kommst du her? Wer ist der Mann an deinem Arm? / Lena: Ich bringe ihn nur rasch über die Bühne. / Max: Bleib stehen! Wer sind Sie? – Was machen Sie am Arm meiner Frau? – Warum bist du hier? Wer ist das? Was ist los? – Wollen Sie ihr Geld oder wen wollen Sie? / Zuschauer/Max-Double: Nein, nein. Ich sag nix. / Max: Ich bin vollkommen außer mir. Ich suche dich überall und plötzlich streifst du mit einem fremden Mann vorbei, aus dem heiteren Nichts – / Lena: Aber er spielt doch gar nicht mit. / Max: Was hat er dann hier verloren? Hören Sie: Bei dieser

У овим репликама препознаје се Максово стање унутрашњег хаоса, будући да његове реакције делују инстинктивно и параноично. Такво понашање указује на то да се драмски лик налази у дубокој кризи идентитета, али је није у потпуности свестан. Уколико овај тренутак посматрамо кроз равни репрезентације идентитета и Гофманову поделу на предњу и задњу зону, може се рећи да се Макс у овој сцени испољава у предњој зони, у оној која је видљива другима, у оквиру које се испољава као субјекат који се покушава да задржи контролу, очува значењски оквир и сопствену позицију. Ипак, трагичност његове позиције огледа се у томе што то чини унутар система правила која више не важе. Макс, иако настоји да се покаже као значајан, постиже супротан ефекат. Његове исхитрене и плаховите реакције сведоче о губитку унутрашње оријентације. Немогућност да препозна сопствену улогу у одређеној ситуацији, као и његово пасивно прихватање те чињенице, указује на то да је граница између улоге и стварности већ избрисана. Лена, као његов интимни други, разобличава Макса покушавајући да га суочи са илузорношћу коју проживљава. Макс, међутим, није у стању да препозна замењеност равни, да је игра постала стварност, а стварност постала театар. Он више није у позицији унутар стабилног система идентитета, партнер, глумац и субјекат, као да су се повукли, остављајући простор нечем нестабилном и полураспаданутом. Уместо појединца који управља сопственим идентитетом, постаје расуто присуство у простору између илузије и реалности, у коме се више не може јасно утврдити ко су актери, а ко публика.

Други значајан мотив који се уочава у овом, за Макса, напетом дијалогу, односи се на задњу зону његовог идентитета. Полазећи најпре од Гофмана (2000: 16), који тврди да континуирана активност појединца у одређеном контексту обликује утисак који други стичу о њему, те сходно томе и да је идентитет интерактивна категорија, а затим и од становишта Џудит Батлер која тврди да се идентитет конструише на основу понављаних перформативних пракси (Петровић Јилих 2022: 60), може се рећи да завршни део приказаног дијалога открива интимнији, задњи слој Максовог ја, онај који се манифестује у тренуцима усамљености, ван сцене и погледа других. Иако Гофман задњу зону описује као простор сигурности, у Максовом случају она управо разоткрива дубину његове унутрашње дезоријентације. Макс више не зна ко је, упркос томе што верује да брани свој интегритет. Љубомора коју испољава према свом алтер егу, јавља се као одбрамбени механизам помоћу ког покушава да поврати лични и емотивни идентитет кроз однос са Леном. Међутим, Лена се дистанцира од њега, указујући на Максово све израженије неразумеваше света који га окружује. Ова сцена представља несвесни сусрет Макса са самим собом. Сва питања која упућује Гледаоцу, могу се разумети као онтолошка запитаност над сопственим идентитетом. То што Гледалац Макс не жели да пружи одговоре, показује да је процес кризе идентитета и даље у току. Штавише, сугерише да се криза у процесу (ре/де)конструкције идентитета не може разрешити једноставним добијањем одговора на егзистенцијална питања порекла и вредносног система, што потврђује и ван Дијков став о комплексности идентитетске конструкције. Отуда, у складу са теоријским поставкама ван Дијка, као и Стјуарта Хола, разумевање кризе идентитета подразумева освешћивање утицаја идеолошких дискурса и

Frau haben Sie nicht die mindeste Chance – / Lena: Es ist lächerlich, eifersüchtig auf jemanden zu sein, der gar nicht mitspielt. / Max: Er kann es mir doch bitte schön selber erklären. Sie! Ich greife Sie an – lächeln Sie nicht! / Lena: Der Mann ist ein Zuschauer. Laß ihn gefälligst in Ruhe! Du bist immer noch so unruhig und verstehst die Welt immer weniger. / Max: Bleib! Wohin gehst du Ich muß mit dir sprechen! Man hat mich fortgeschmissen wie einen zerbeulten Sektkübel...

историјских околности, који се уписују у лични и колективни идентитет појединца, али и у његове перформативне форме испољавања. Сходно томе, иако је у првом плану Максова криза као последица немачко-немачке поделе, неопходно је истовремено размотрити и односе моћи и позиције у којима се он налази, а које се последично формирају услед преплитања историјских и идеолошких дискурса Немачке.

5.1.3. Дискурси моћи и позиције

Максова криза идентитета, као што је у претходним анализама показано, не произилази искључиво из индивидуалних или љубавних криза, нити је искључиво везана за осећај националне припадности, већ је у значајној мери повезана и са његовом професијом. У том смислу, његову кризу идентитета могуће је сагледати и кроз призму теорија интерпелације и позиционирања унутар идеолошких апарата, какве су формулисали Луј Алтисер и Стјуарт Хол. Полазећи од Алтисерове тезе да се појединац конституише као субјекат кроз интерпелацију од стране идеологије, као и Холове идеје о културном позиционирању и преговарању са значењем, у овом делу рада испитујемо на који начин се Макс као драмски лик налази заробљен између наслеђених дискурса моћи и сопствене немогућности да се стабилно позиционира у идеолошком простору Западне Немачке. Сходно томе, његова идентитетска криза се не испољава само као лична, већ је дубоко испреплетана односима моћи који делују кроз институције, културне представе и језик.

Имајући у виду Алтисерову теорију о државним апаратима и његову поделу на репресивне и идеолошке, можемо закључити да је Макс интерпелиран од стране више идеолошких апарата. Први који се у драми експлицитно појављује, а у себи обједињује дејство институције, културне представе и делимично језика, јесте позориште као културна институција у којој Макс ради као глумац и која истовремено функционише као паралелна драмска раван. Према Алтисеровој класификацији, позориште припада државним идеолошким апаратима, при чему је важно напоменути да се, према самом Алтисеру, деловања државних репресивних и идеолошких апарата могу преклапати, што је посебно могуће и у случају културних државних апарата, попут позоришта. У контексту позоришта, Макс је интерпелиран као не нарочито успешан глумац, што га уједно чини и јавном личношћу изложеном суду публике и колектива, затим као емигрант из Источне Немачке у Западну, као мушкарац са емотивним потребама. Ове интерпелације често стоје у контрадикторности једна са другом, што производи расцеп у његовом идентитету. Последично, долази до спајања његове личне са професионалном кризом, посебно у тренутку када добија задатак да глуми lika који одговора његовом правом Ја: „Сви у овом комаду играју узвишене, увећане личности. [...] само ја, ја треба да будем баш онакав какав јесам. То није смешно, знате” (Штраус 1988: 16). У овој реплици, Макс је интерпелиран као аутентичан, лишен могућности да наступи унутар друге идеолошке маске, што се њему не допада. Управо се у томе, већ на самом почетку назире његова криза субјективности. Потреба да се сакрије иза одређене идеолошке позиције другачије од оне коју уистину заузима, разоткрива пукотину у идеолошком механизму интерпелације. Стога се први наговештаји несигурности у вези са сопственом позицијом, који се јављају већ у првим размењеним репликама са старијим колегом Карл Јозефом, испостављају као индикативни како за Максов идентитет, тако и за улогу коју глуми.

Макс: У суштини, сад испадам и у стварности онај јадник ког играм у комаду.

Карл Јозеф: О чему се ради? Који је твој задатак? Треба да се побринеш да мој Брикнер делује што недоступније. Али како то ту стојиш?

Макс: Још увек стојим сасвим привремено⁹⁵. (Штраус 1988: 12).

Питање које Карл Јозеф упућује Максу, „како то ту изгледаш?“, као и Максов одговор – провизорно, може се у контексту немачког језика разумети и на дубљем метафоричном нивоу. Питање се, стога, може у овом подконтексту, може тумачити као: „Како се представљаш“ или „Какву слику сада пружаш о себи“, док Максов одговор, пренесен у домен метафоричног, имплицира: „Још увек сам ту привремено“ или „Још увек сам у некој прелазној фази“. Ове реплике на самом почетку драме, сажимају Максову појаву све до самог краја. Суочен са улогом која му не одговара, јер подразумева репрезентацију самог себе, суочава га са признањем да није у потпуности интерпелиран, већ остаје у праговом стању, односно у лимиалности, са чим уједно почиње његова криза позиционирања. Сходно томе, већ прве реплике, како у оквирној драми, тако и у метадрами, показују несигурну позицију драмског лика унутар симболичког поретка. Док га колега позива да испуни одређену идеолошку функцију, он не само да се осећа недораслим тој улози, већ ту несигурност и вербализује. Таква атмосфера наставља се и даље током прве пробе.

Карл Јозеф: Не, не, не. Ви нешто суштински погрешно радите.

Макс: Не могу да пређем преко тог места.

Фолкер: Па то је почетак драме!

Макс: Управо. Не могу да уђем. Не могу да отворим врата. А и негде ту је закопан неки камен спотицања⁹⁶. (Штраус 1988: 14).

У овој сцени, Макс открива сопствену неспособност да се интегрише, како у саму драму, тако и у идеолошки поредак који се од њега захтева. Његов осећај да не може да „уђе“ или да „отвори врата“, указује на дубоку кризу идентитета и блокаду унутар процеса интерпелације. Осврнемо ли се на већ поменуте Гофманове зоне у репрезентацији идентитета, увиђамо да Макс већ на самом почетку, у симболичком и буквалном просценијуму, односно предњој зони у приказивању идентитета, манифестује своју кризу. Следећи Гофманову теоријску мисао, субјекти у предњој зони обликују своју појаву у складу са тим како желе да их други виде и доживе. Сходно томе, Макс не покушава да прикрије своју кризу идентитета, већ је репродукује у идентичном облику и у предњој и у задњој зони. Управо у том контексту, идентичну језичку конструкцију, Макс ће употребити још на једном месту у драми и то у оквиру задње зоне, односно интимног простора свог дома, у разговору са својом девојком, Леном.

Лена: Шта хоћеш? Да будеш чудо? Имаш своју посебност. То је много важније. Буди задовољан оним што умеш. И што нико други не уме тако добро као ти.

[...]

Макс: [...] Лена! Не могу више да поднесем да будем без тебе. Знаш ли шта се дешава

⁹⁵ Нем. Max: Ich stehe jetzt im Grunde auch als der arme Teufel da, der ich bin im Stück. / Karl Joseph: Worum geht's? Was ist deine Aufgabe? Du hast dafür zu sorgen, daß mein Brückner möglichst unnahbar erscheint. Aber wie stehst du da? / Max: Ich stehe noch ganz provisorisch da.

⁹⁶ Нем. Karl Joseph: Nein nein nein. Sie machen etws grundsätzlich falsch. / Max: Ich komme über diese Stelle nicht hinweg. / Volker: Es ist der Anfang des Dramas! / Max: Eben. Ich komme nicht rein. Ich krieg die Tür nicht auf. Da liegt aber auch irgendwo ein Stolperstein begraben.

у мени? Наслућујеш ли то? Не успевам, превише је тешко, не могу да отворим врата⁹⁷. (Штраус 1988: 25–26).

Понављање исте језичке конструкције из предње, сада у задњој зони репрезентације идентитета, указује на Максову немогућност да пронађе одговарајућу и стабилну позицију унутар дискурса. Према Стјуарту Холу (2001: 220), идентитет представља конструкцију која настаје у тачки укрштања друштвених дискурса и свакодневних пракси, односи у процесу субјективизације. То значи да идентитет није фиксирана, већ динамична категорија, која се обликује кроз континуирани процес. Као такав, идентитет се конституише и кроз репрезентацију, у сложеној динамици између позиционирања и интерпелације. Иако му Лена пружа могућност да се осети сигурно, вољено и посебно, та подршка није довољна да би Макс достигао неки ниво стабилности. Ослањајући се на Холову теоријску поставку, може се закључити да се Макс налази у расцепу између додељених позиција и аутономног самопоимања, без могућности да те позиције усклади у кохерентан идентитет. С обзиром на то да Хол (2001: 219) заступа становиште према ком субјекат гради сопствени идентитет у идентификацији са опозицијом, тачније у односу на Другог, оно што није или му пак недостаје, Хол, слично као Лакло, сматра да је формирање идентитета увек у извесној мери условљено позицијама моћи. У случају Макса, тај Други налази се у лику старијег колеге, Карла Јозефа, бившег симпатизера националсоцијализма и човека кога је лично Гебелс запослио у позоришту.

Карл Јозеф: У рату сам био код куће. У позоришту. Имао сам ту срећу да ме лично Гебелс изузме од регрутовања. Више су ме хтели као хероја на сцени. Позориште је тада за нас било једино место где смо још могли на нешто да се ослонимо. Знаш, Гриндгенс ми је касније једном рекао: Једино што сам у рату тачно знао било је да се у осам и петнаест отварају врата на сцени и да Маријана улази у плавој хаљини. Ето. Тако је то било, уопштено.

Макс: Господине Јозеф! Ви сте за мене легенда. Уз Вас сам одрастао. Били сте ми важнији од свих других. Зашто не можемо заједно да се боримо против реализма? Морамо да направимо потпуно другачије позориште.

[...]

Карл Јозеф: Ни Ви не знате, ни ја не знам. Онда само наставимо. Револуција ради револуције – то је *l'art pour l'art*. Ја остајем реалиста, шта год да дође. Остајем реалиста, па макар доле сви заспали. Ово је старо позориште, драги мој. Покажи нам овде шта умеш.

Макс: Ти си зид. Не она сива, прљава ствар што сече Берлин. Ти си за мене зид преко ког не могу да пређем. Али још сам млад да бих нестао у мистеријама богатства, да бих потонуо с оном дебелом мртвачком лобањом. За то сам још млад! Ја, који нисам баш тако велики уметник!⁹⁸ (Штраус 1988: 21, 23).

⁹⁷ Нем. Lena: Was willst du? Ein Wunder sein? Du hast deine Eigenart. Das ist viel wichtiger. Sei zufrieden mit dem, was du kannst. Und was sonst keiner so gut kann wie du. / [...] / Max: [...] Lena! Ich kann nicht mehr ertragen, ohne dich zu sein. Weiß du, was in mir vorgeht? Ahnst du es? Ich schaffe es nicht, es ist zu schwer, ich krieg die Tür nicht auf. – Подвукла Ј.Г.

⁹⁸ Нем. Karl Joseph: Im Krieg war ich zu Hause. Im Theater. Ich hatte das Glück, von Goebbels persönlich u.k. gestellt zu werden. Die wollten mich lieber als Helden auf der Bühne haben. Das Theater war ja damals für uns der einzige Ort, wo man sich noch auf irgend etwas verlassen konnte. Nicht wahr, Gründgens hat mir später mal gesagt: Das einzige, was ich im Krieg genau wußte, war, daß auf der Bühne um viertel nach acht die Tür aufging und Marianne im blauen Kleid hereinkam. Tja. So war das ganz allgemein. / Max: Herr Joseph! Sie sind Legende für mich. Mit Ihnen bin ich aufgewachsen. Sie waren mir wichtiger als alle anderen. Warum können wir nicht gemeinsam den Realismus bekämpfen? Wir müssen ein ganz anderes Theater machen. [...] / [...] / Karl Joseph: Sie wissen es nicht, ich weiß es nicht. machen wir also weiter. Revolution um der Revolution willen, das ist *l'art pour l'art*. Ich bleibe

Као што Шаубергер (2000: 166) наводи, ова сцена, уместо глумачке пробе, прераста у простор преиспитивања онтолошких питања самог позоришта. Уместо рада на представи, расправа међу ликовима прераста у сукоб у који се уплићу различити дискурси, од алузија на спрегу државних репресивних органа и културних идеолошких апарата (оличених у помињању Гебелса), преко различитих естетских концепција позоришта, до личних дискурса карактеристичних за глумачку професију, као што су љубомора, завист, наративи о таленту, конкуренција и емоционалне везе (Шаубергер 2000: 168). Представљени генерацијски и идеолошки сукоб између Карла Јозефа и Макса, указује најпре на дубљи расцеп и то између репродукције старог поретка и покушаја његове субверзије. Од обожавањег узора, Карл Јозеф за Макса постаје „зид”, односно симбол хегемонијског позоришта, које је у доба нацизма представљало уточиште и уједно медиј нацистичке пропаганде. У садашњем тренутку, када дели сцену са некадашњим Гебелсовим миљеником, Макс доживљава позориште као институционалну препреку сопственој личној и уметничкој афирмацији. Полазећи од Холове теорије, Макс се може тумачити као субјекат у процесу, будући да његов идентитет не налази упориште у постојећим позицијама које производи традиционални дискурс. Он покушава да успостави нову, аутономну позицију, али бива одбијен. Идеолошки апарат позоришта оптерећен нацистичким наслеђем и персонификован у лику Карла Јозефа, инсистира на репродукцији реализма и одбија сваки покушај естетске или идеолошке иновације као пуки формализам. На тај начин, Карл Јозеф од обожавањег идола, за Макса прераста у зид који се не може проћи. Ова метафора зида симболизује дихотомну димензију кризе идентитета. Са једне стране, немогућност препознавања унутар постојећег идеолошког оквира, а са друге стране, унутрашњу поделу унутар самог субјекта. Посебно релевантан тренутак одвија се у Максовој последњој реплици у сцени, у којој први пут престаје са формалним персирањем и Карлу се обраћа кроз непосредно „ти”. Иако према Патрицији Цугман (2003: 84), тај обрт не упућује нужно на Карла, већ више на Лену, као пројекцију жеље и интимне идентификације, чини се важнијим приметити да се кроз лик Макса истовремено испољава мрежа различитих, често противречних дискурса. Сложићемо се са ставом Патриције Цугман да се ти дискурси не могу лако разлучити, нити свести на једну кохерентну линију. Међутим, с обзиром на то да се током драме Макс приказује као лик који губи оријентацију, упада у параноидна и хистерична стања, сматрамо да се у овом конкретном тренутку обраћа, не Карлу нити Лени, већ једној од верзија самог себе. У прилог томе, говори и чињеница да се код Макса јављају халуцинације. Тако му се привиђа Една у лику анђела који лети, затим се небо отвара и одговара на његова питања. Све то указује на расцепканост субјективности и постепено урушавање постојећег идентитета.

5.1.4. Испреплетани дискурси историје у Максу

У оквиру односа позиција и који се успостављају између Макса и Карла Јозефа, испољава се још један значајни елемент, а то је Јозефова поменућа нацистичка прошлост са

realistisch, mag kommen, was will. Ich bleibe realistisch, meinetwegen bis sie unten alle eingeschlafen sind. Hier ist das alte Theater, Lieber. Hier zeig uns, was du kannst. / Max: Du bist die Mauer. Nicht das graue schmutzige Ding, das Berlin zerschneidet. Du bist für mich die Mauer, über die ich nicht hinwegkomme. Aber ich bin noch zu jung, um in den Mysterien des Reichtums zu verschwinden, unterzugehen mit dem fetten Totenschädel. Dafür bin ich noch zu jung! Ich, der nicht ganz so große Künstler!

којом Макс не може да се помири. Не разуме због чега се Карл Јозеф својевремено није повукао из тог идеолошког окружења (Цугман 2003: 83). У том смислу, Карл Јозеф се може посматрати као симбол Немачке, фигура која и након скоро пола века, стоји симболички у знаку тога да ни уметност у Немачкој није ослобођена терета историје, те да, како примећује Патриција Цугман (2003: 83) за Немца не постоји неутрално место. Иако се и у сценама из задње зоне, у којима Макс најчешће борава са Леном, већ називу симптоми кризе идентитета, прекомерена конзумација алкохола, осећај личног и професионалног неуспеха, немогућност испољавања љубави према Лени због њене западнонемачке привилегованости, управо сусрет са Карлом Јозефом означава тачку максималног интензитета његове кризе. У том сусрету, Макс се директно конфронтира са историјским наслеђем Немачке, оличеним у фигури прве генерације која и даље живи и ради у континуитету, као и у периоду нацизма. Насупрот томе, Макс је „вечити Источни Немац” у Западној Немачкој без могућности да се позиционира у оквирима друштвеног и културног поретка који га окружује. Према наводима Патриције Цугман (2003: 84), Макс као припадник друге генерације носи терет последица Другог светског рата и немачке подељености. У том контексту, себе доживљава као половичног, али ипак са извесном дозом наде.

Макс: [...] Доста. Крај. Завршио сам са светом. Потпуно завршио. Постојим још само ја и онај врт у насељу тамо иза зида. Недостаје ми и трачак увида, чак и код Вас, да сви ми овде шетамо само напола – сви на једно око, на један образ, пола срца, јер постоји и једна друга Немачка! Да те друге нема, ја бих одавно спаковао свој живот као тезгу на пијаци и однео га.⁹⁹ (Штраус 1988: 69).

Максов осећај резигнираности огледа се у доживљају себе као субјекта који не припада свету у ком живи, који је прошао кроз оружане сукобе, док хладни рат и даље траје. Уз тај осећај искључености, јавља се и дубоко укоренено осећање отуђености, које произилази из преплетања историјских и идеолошких дискурса. Максова алузија на „још једну Немачку” упућује на постојање паралелних историјских стварности, али и на раздвојене дискурсе Истока и Запада, односно унутрашњу подвојеност немачке нације као последицу Другог светског рата. У том смислу, Макс репрезентује драмског субјекта у коме се сударају различите идеолошке матрице. Најпре долази до изражаја наратив о морално пораженој нацији, затим критика културне елите која, у Штраусовом тексту тоне у површност и комформизам капиталистичког поретка, а потом се истичу и они попут њега, напола присутни, чији су гласови потиснути и невидљиви у доминантном културном наративу. Историјски догађаји, стога, онемогућавају Макса да развије идентитет као Немац, што резултира осећајем дубоке отуђености унутар сопствене домовине (Цугман 2003: 84). Ову тезу Штраус ће касније развити у *Устанку против секундарног света*, у ком кривицу за немогућност развијања осећања немачког идентитета приписује управо нацистичкој прошлости. У драми *Посетилац*, као што примећује Патриција Цугман (2003: 84), тој критици Штраус придружује и мотив поделе Немачке, што сматра додатном препреком у процесу изградње личног и колективног идентитета.

⁹⁹ Нем. Max: [...] Genug. Schluß. Ich bin fertig mit der Welt. Restlos fertig. Es gibt nur noch mich und diesen Schrebergarten dort drüben hinter der Mauer. Ich vermisse den Schatten einer Einsicht, auch bei Ihnen, daß wir alle nur halb hier herumlaufen – alle nur einäugig, einwangig, halbherzig, denn es gibt noch ein anderes Land der Deutschen! Gäbe es das nicht, ich hätte meine Existenz längst zusammengeklappt wie einen Marktstand und abtransportiert.

Максов говор садржи и критичку дистанцу према историјској амнезији. Он се не осећа чак ни као појединац који располаже стабилном историјском свешћу, већ снажно осећа расцеп између различитих и често контрадикторних историјских наратива. Инсистирање на постојању „малог врта” у Источној Немачкој, као и очигледни прижељкивани повратак тамо, може се интерпретирати као тежња за одласком, па чак и бекством од дискурзивног хаоса и фрагментарне стварности. Истовремено, та реплика може бити схваћена и као ирониични гест, који подстиче радикално преиспитивање и преосмишљавање сопственог положаја у свету. У овој сцени, преплићу се дискурси историје, лична незадовољства и друштвене расцепљености, при чему Макс све интензивније постаје свестан идеолошког терета који не уме да integriше. У исти мах, поставља питање (само)препознавања у свету који одбацује амбивалентност. Као симбол субјекта у прелазу, Макс остаје заробљен између онога што жели да буде и онога што му друштвени дискурси дозвољавају да буде. Управо у том процепу почиње да се обликује његова (ре/де)конструкција идентитета, у огледалу других, у огледалу позоришта, али и у огледалу самог себе.

5.1.5. Максова (ре/де)конструкција идентитета у огледалу

Максова рефлексивност у огледалу отвара трећи чин и тако симболички поставља семантички оквир завршетка целокупне драме. Огледало функционише као симболички чин који најављује могући исход Максове кризе идентитета, која се може пратити од почетка, до самог краја драме. Појава Макса у огледалу не јавља се изоловано у драми, већ пре њега то чини Една, када је режисер Фолкер подстиче да кроз огледало уђе дубље у лик који глуми. Међутим, та сцена прераста у Едино преиспитивање сопственог идентитета. Макс се у тој сцени приближава Едни, како физички, тако и психички, јер јој упућује речи подршке. У том смислу, прва појава огледала у драми има психолошку, али и фигуративну функцију, јер се у Максу покрећу процеси идентификације са Другим у Лакановом смислу, при чему Една постаје медијум кроз који Макс покушава да (ре/де)конструише сопствено Ја у расцепу (Шаубергер 2000: 173). Една постаје нада за могућим егзистенцијалним, професионалним и емотивним спасењем Макса. Она представља његов предмет жеље, јер у њој препознаје себе. Отуда произилази и његово спонтано љубавно признање, које Лена ишчекује током целе драме. Она је, као и Делија у *Завршном хору*, представљена као обасјана светлом. Макс у њој препознаје дубину која превазилази њено телесно присуство, али је истовремено повезано са перцепцијом њеног тела (Цугман 2003: 90). Преко Едне, уочава се Максова тежња да досегне целовиту слику о себи која му недостаје. Жудња за изгубљеним, односно недостижним „собом” носи у себи либидалну димензију, што се у позоришном дискурсу најчешће остварује кроз репрезентацију еротске напетости између мушкарца и жене (Цугман 2003: 90). Една се ипак испоставља не само недостижном, већ и неискреном, па чак и превртљивом, јер је Макс затиче како флертује са Портиром, на исти начин као са њим. Тиме се за Макса урушава слика о Едни, попут огледала које се распада у делове, више не одражавајући целовиту пројекцију жеље.

Она [Една] му [портиру] обавија руку око рамена и пољуби га. Са леве стране из улицице излази Макс и посматра сцену.

Една Грубер: Слушај: у љубави имаш још један покушај. Ако не успеш, срце ће ти заувек остати хладно. То је животни мото... Идите сад. Идите! – Ја ћу Вас позвати!

Макс за себе: Мислим да сањам. Пробудим се – и још увек сањам – тако зло, тако зло...! Довикује нагоре. Небо! – ни речи?

Небо: Зашто? Покрени се и истопи!¹⁰⁰ (Штраус 1988: 57).

Ова сцена представља један од кључних тренутака у процесу (ре/де)конструкције идентитета Макса, јер долази до онога што би се могло назвати огледалним распадом, односно сусрета са сликом која рефлектује сопствену искљученост драмског лика, истиснутост и немоћ. Макс долази на сцену са маргине, тачније са леве стране сцене. Према речима Карла Јозефа, са те стране се на сцену увек улази када се нешто настоји сакрити: „Долазим с леве стране. Срце је покривено. [...] Кад имам нешто да сакријем, кад нешто смишљам, долазим слева: страна срца је скривена од публике”¹⁰¹ (Штраус 1988: 15). Овај савет старијег колеге, у тренутку откривања Еднине кокетерске природе, инстинктивно претвара у перформативни знак одбрамбеног механизма, јер жели да заштити своје право Ја од публике. Призор у ком Една, једина светла тачка у његовом нестабилном животу, указује нежност другом мушкарцу, функционише као огледало у ком Макс препознаје сопствени губитак места у свету односа, љубавних, идентитетских и професионалних, будући да Една постаје интимна са портиром, а Макса одбија. То представља велики ударац за Макса, који се као глумац унутар професионалне хијерархије сматра надређеним портиру. Међутим, стварност га разуберава те чињенице. Након овог догађаја, он више није ни потенцијални субјекат љубавне интеракције, већ посматрач. У сценском контексту, Максе се своди на пуку сенку, постајући сведок сопствене неприпадности.

Макс постаје психолошки дезоријентисан и тражи спас у *deus ex machina* решењу, али чак и та инстанца га одбија, будући да му Небеса хладнокрвно указују на немогућност трајног упоришта. Он више не разликује сан од јаве, граница се брише и тиме се симболички потврђује потпуна криза његовог идентитета. Уколико је Бекаман у драми Волфганга Борхерта *Напољу пред вратима (Draußen vor der Tür)*, смештен у нулту тачку немачке историје (нем. Stunde Null), представљао егзистенцијално дестабилизованог субјекта, који се изнова нада и у тој нади пропада, чак и када бог остаје нем, Макс отелотворује субјекта нове, (пост)блоковске нулте тачке. Он више не може, али нема чак ни немоћног бога који би сведочио његовом паду. Изостаје и наредба, и казна, и милости, остаје само флуидна егзистенција, дисолуција субјекта, оличен у језичком изразу – истопи се. На овај начин, Една задаје Максу последњи ударац у огледалу у коме је некада препознавао себе. Патриција Цугман (2003: 94) примећује да губитак љубавне релације са Едном упућује на прелаз ка моделу егзистенције обележене површинском плуралношћу, из које драмски субјекат више не налази излаз. Една је била једина тачка на којој је Макс могао покушати да обнови своју личност. Њеним одбијањем, јавља се осећај изневерености, а самим тим и покушај обнављања вредности и вредносних норми на којима је почивао раније његов идентитет, пропада. Сходно томе, ова сцена се може посматрати као пресек његовог идентитетског расцепа. Макс је постављен у позицију посматрача и слушаоца, будући да чује Еднине речи које нису упућене њему, иако их прижељкује. У томе се кристалише спознаја да је његов идентитет неповратно урушен. У контексту Лаканове теорије, у којој је Симболично

¹⁰⁰ Нем. Sie (Edna) *schlingt den Arm um seine Schulter (Pfortner) und küßt ihn. Von links tritt Max aus der Gasse und beobachtet die Szene.* / Edna Gruber: Hör zu: Du hast in der Liebe noch einen Versuch frei. Scheiterst du, bleibt dein Herz kalt für immer. Das ist ein Wahlspruch ... Gehen Sie jetzt. Gehen Sie! – Ich rufe Sie! / Max *für sich*: Ich denke, ich träume. Ich wache auf: und träum immer noch – so böse, so böse ...! Ruft nach oben. Himmel! – kein Wort? / Himmel: Wozu? Beweg dich und schmilz!

¹⁰¹ Нем. Ich komme von links. Herzverdeckt. [...] Wenn ich etwas zu verbergen habe, irgendetwas im Schilde führe, komme ich links: Herzseite verdeckt vorm Publikum.

кључно у формирању субјекта, Макс не успева да успостави сопствени идентитет јер преко означитеља, Едне, сазнаје за ограничења сопствене жеље. Она, као означитељ, не испуњава функцију упућивања, већ измиче, остајући неодговорена. Истовремено, као жеља која је очигледно недостижна, Една уводи Макса у аспект Лакановог Реалног, у ком не постоји могућност задовољења, већ само доживљај неиспуњеног недостатка. Као последица, касније се јавља и језичка криза, која се у драми даље не разрађује, већ остаје као један од слојева растројене индивидуалности (Цугман 2003: 103). У огледалу ове сцене, Макс више не види себе, већ свет који наставља без њега. Уједно, то доводи до његове коначне деконструкције.

Након овог сазнања, Макс неће моћи ни да погледа себе у целом огледалу. У парчету огледала, успева да се суочи само са делићем себе, са фрагментом сопственог одраза, што се може разумети као његов унутрашњи расцеп и немогућност успостављања целине.

Сиво-бели зид протеже се целом ширином сцене. Испод њега — сталци, подијуми, десно једна усамљена тезга за бацање. Мртав ваишар. Продавац на тезги за бацање ослоњен је преко пулта. Макс се посматра у парчету огледала.

Макс: Да ли је овај тип још увек вредан подсмеха? Вероватно није. Али не треба ни да се правимо да га нема. Макс се зове та творевина. Средњи Макс, Доњи Макс, Горњи Макс или Бочни Макс — са ким желите да разговарате? Сваког дана губим лице као што дијаретичар губи тежину. Гледам се у огледалу и стичем један крајње заменљив утисак. Готово било ко. Не неки други. То би било шизофрено и сасвим обично. Већ ја сам као било ко. Пустиху браду да зауставим клизање лица. Терасираћу се¹⁰². (Штраус 1988: 65).

Унутар ове сценске поставке, Макс се дословно сусреће са собом у правом огледалу. Говорећи о аспектима који представљају саставни део конструкције идентитета код субјекта, Лакан уводи стадијум огледала као први сегмент. У тој фази, као што је предочено у теоријско-методолошком делу рада (в. поглавље 2.4.1.2), долази до идентификације субјекта са самим собом у најранијој фази живота, али се та ситуација може понављати и у каснијим фазама одраслог доба, тако што појединац трага за целокупном сликом себе кроз Другог (Цугман 2003: 88). Појединац се тада суочава са унутрашњом противречношћу дводелне структуре идентитета, формирајући слику о себи преко одраза у огледалу. У овој сцени, Макс посматра само делић себе у фрагменту огледала, што представља снажну метафору за распаднуту и нестабилну слику сопства. Са становишта Лаканове теорије, овај тренутак се може окарактерисати као супротност идеалном и целовитом одразу. Он осликава пост-огледални крах субјекта који више не може да се идентификује ни са стабилним одразом, нити са сопственим именом. Отуда, Макс се користи иронијом како би реферисао на сопствено име, „Средњи Макс, Доњи Макс, Горњи Макс”. Ова фрагментација указује на дубоку кризу идентитета драмског лика. Уколико, према Лакановој тези да је субјекат увек већ неко други у односу на себе, онда Макс у овој сцени није чак ни тај Други, већ, како и сам каже: „као било ко”. На тај начин, наговештава се дезинтеграција субјективитета.

¹⁰² Нем. *Eine grauweiße Mauer über die ganze Breite der Bühne. Darunter Gestelle, Podeste, rechts eine einzelne Wurfude. Toter Jahrmarkt. Der Wurfudemann lehnt über der Theke. Max betrachtet sich in einer Spiegelscherbe.* / Max: Ist der Kerl noch des Spottes wert? Wahrscheinlich nicht. Aber man darf auch nicht so tun, als gäbe es ihn nicht. Max heißt das Gebilde. Mittelmax, Untermax, Hochmax oder Nebenmax: Wen wollen Sie sprechen? Jeden Tag verliere ich an Gesicht wie der Diarrhöeiker an Gewicht. Ich schaue in den Spiegel und gewinne einen äußerst verwechselbaren Eindruck. Fast irgendwer. Nicht irgendein anderer. Das wäre schizophren und ganz gewöhnlich. Sondern ich selbst als irgendwer. Ich werde mir einen Bart stehen lassen, um den Gesichtsrutsch aufzuhalten. Ich lasse mich terrassieren.

Максов избор да се огледа само у парчету огледала, а не у целини, сведочи о његовом одустајању од даљег покушаја реконструкције сопственог идентитета. Симболично, мири се са фрагментом себе, коначно одбацујући идеју за идентификацијом са собом. Чак ни одраз више није целовит, будући да му огледало пружа тек „крајње заменљив утисак”, без стабилности или јасноће. То постиже врхунац у ироничној напомени о пуштању браде, која делује као последњи очајнички чин у покушају стабилизације лица, односно идентитета. У складу са предоченим, уочава се да Максова деконструкција идентитета не остаје само на психолошком нивоу, већ поприма обресе и сценско-визуелне димензије. Сliku мртвог вашара, напуштеног простора игре, симулације и илузије, функционише као симбол краја представе. Тиме се означава и коначни прелазак Макса у постлиминалну фазу као деконструисаног субјекта. На овај начин, долази и до остварења Ленине најаве убиства Макса, што најпре представља Максов поглед у будућност (Цугман 2003: 93). Међутим, то се симболички и испуњава на крају драме. У преплитању између позоришне игре и стварности, у последњој сцени Макс делује као да се пробудио из кошмара и затим скида сценски костим, призива Лену и коначно јој изјављује љубав (Штраус 1988: 87). Тиме је успостављена његова деконструкција идентитета.

Приказане сцене са огледалом, како метафорички, тако и дословно, представљају значајно упориште за разумевање процеса идентификације ликова са сликом о себи, као и начина на који се та слика мења кроз покушаје интеграције у новом друштвено-политичком и професионалном поретку. Макс на крају драме *Посетилац* не само да деконструира свој идентитет, већ и окончава фазу лимиалности тако што бира да угуши сва питања, критичка становишта и унутрашња неслагања са друштвом у које настоји да се интегрише. Симболичка потврда оваквог избора, како смо видели, огледа се у дуго очекиваној изјави љубави Лени. Тиме, Макс постаје део оног друштвеног слоја коме припада и сама Лена, оних за које Макс сматра да живе привилеговано, задовољавајући се површним и материјалним вредностима. На тај начин, већ се у завршници *Посетиоца* наговештава први чин драме *Завршни хор*, који отпочиње приказом драмских ликова којима је једино још важна сопствена репрезентација, вешто направљена фотографија, а не суштинска проблематика интеграције који се јављају током процеса уједињења Немачке. У хронолошком контексту корпуса драма, важно је уочити да драма *Посетилац* тематизује индивидуалну кризу идентитета уочи уједињења, док *Завршни хор* проширује ту кризу и на колективни ниво.

Симболика разбијеног огледала добија додатну димензију. Наиме, стереотипна интерпретација разбијеног огледала тумачи се као најавна несреће. Сходно томе, кратак приказ Максове распоућености у огледалу, добиће ширу, дубљу и обимнију димензију у драми *Завршни хор*. Сцена у којој Макс види себе само у парчету огледала тако већ у *Посетиоцу* наговештава Штраусов песимистични тон ка успешности интеграције, што касније у херметичнијем облику развија у *Завршном хору*. У тој драми, Штраус читав други чин именује *Лоренц у огледалу*, чиме темељно разлаже кризу идентитета не само протагонисте Лоренца, већ и осталих ликова, која је условљена процесом уједињења. Сходно томе, лична Максова криза идентитета у драми *Посетилац* прераста у колективну дезинтеграцију идентитета у *Завршном хору*. Ово проширење из подразумева само повећање обима драмског текста, већ и продубљење ауторовог песимистичног погледа на уједињење Немачке. Док се у *Посетиоцу* криза одвија унутар психолошке борбе једног лика, у *Завршном хору* она добија херметичну, симболичку форму која указује на проблематику интеграције, како појединца, тако и друштва у целини.

5.1.6. Макс је Максу зид – Закључак

Зид који Макс помиње у драми (Штраус 1988: 23), функционише као симболично отварање критичке димензије у оквиру његове идентитетске кризе. У времену друштвених прекретница, у ком је самостално иницирао сопствену емиграцију из Источне у Западну Немачку, тај зид му се поново јавља као унутрашња препрека и то не више као геополитичка граница, већ психолошка баријера. Она активира механизме преиспитивања сопственог идентитета и положаја у новом, али још увек неприхватајућем окружењу. На том путу, Макс се испољава као метатетрални субјект, који перманентно изводи перформанс на граници између фикције и стварности. Драмска композиција коју Штраус конципира у духу постмодернистичке естетике, не тежи разоткривању фиктивног карактера позоришног комада, као што би одговарало традиционалној структури метадраме, већ настоји да укаже на живот сам као форму фикције. У том оквиру, драмско Ја као субјект постаје ништа друго до пуког извођача (Чој 2001: 127), односно носилац улога које га не дефинишу, већ дезинтегришу. Отуда Макс постаје оличење драмског лика за ког је перформанс, било у професионалном или личном домену, постао доминантна друштвена парадигма у процесима сопственог (само)уједињења и распада. Његова криза у периоду непосредно пред уједињење Немачке, не исцрпљује се у личном и професионалном оквиру, већ се може разумети као иманентна историјско-политичком осећању неприпадања, због чега се и даље осећа као посетилац, а не као равноправни грађанин Западне Немачке. На тај начин, Макс у драми *Посетилац*, прераста у песимистичног критичара друштва, заробљеног у испреплетаним дискурсима историје, позиције и моћи, услед чега на крају долази до деконструкције његовог идентитета.

Макс руши зид састављен од остатака некадашње сопствене личности. У драми је приказан његов лични процес интеграције, у оквиру ког пролази кроз транзицију од Макса из Источне Немачке ка Максу из Источне Немачке у Западној Немачкој. Поред актуелне геополитичке подељености земље, додатну потешкоћу у том процесу представља његова свест о нацистичкој прошлости Немачке. Управо под утицајем ових историјских дискурса, обликују се и његове професионалне, идеолошке и емотивне тензије, које у њему покрећу дубоку кризу идентитета. Позориште се у том контексту испоставља као простор за суочавање, како са самим собом, тако и са другима. Током исцрпљујуће и повремено параноидне борбе са сопственом унутрашњом фрагментарношћу, Макс све више брише границу између фикције и стварности, што на крају резултира деконструкцијом његовог идентитета. Истовремено, први пут успева да своју љубав према Лени обликује кроз језички израз. Тај чин, у симболичком кључу представља његово пристајање на Ленин свет, односно прихватање могућности да постане све оно што је раније снажно критиковао. Макс, стога, функционише као драмски лик који у драми унутар драме активира мрежу дискурса који ће се у процесу његове личне интеграције испоставити као кључни. Како истиче Патриција Цугман (2003: 104), Макс пати због губитка самог себе. Он је драмски субјект који своју дубоку кризу идентитета проживљава кроз различите аспекте свог занимања као глумца. Ипак, одлучује да потисне сва егзистенцијална и онтолошка питања, како она која се тичу његове личне позиције, тако и она која се односе на заједницу којој као Немац припада. Та заједница ће, већ годину дана након радње драме, започети свој колективни процес интеграције, сличан оном који је Макс већ проживео на личном плану, процес који Штраус тематизује у драми *Завршни хор*.

Макс, стога, представља пример драмског лика који својим постепеним утапањем у површински свет капитализма губи сопствену суштину. У процесу идентитетског преображаја, испоставља се да Макс постаје *зид самом себи*, унутрашња препрека која га раздваја од аутентичног Ја. Зид, стога, поред очигледне политичке алузије, поприма и снажну симболичку функцију. Он представља границу, простор између стварности и перформанса, као и трауму урезану у тело историје. Док на почетку драме трага за вишим Ја, Макс на крају ограничава себе на свакодневно, банализовано Ја (Џугман 2003: 104). Насупрот њему, Стефан Нос из Ковачевићеве драме *Лари Томпсон*, такође глумац који пролази кроз кризу идентитета, али овог пута условљену распадом државе, живи у друштву огрезлом у немаштини, моралном суноврату и површним медијским садржајима попут страних теленовела. За разлику од Макса, он остаје веран свом критичком осећању према друштву које се распало, и у немогућности да се прилагоди, одлучује се на самоубиство. Тако се на крају анализе драме *Посетилац* отвара једно од кључних питања компаративног дела рада: да ли је Стефан Нос Макс у будућности или је Макс заправо Стефан Нос из прошлости? До тог дела анализе, неопходно је најпре испитати како се ликови попут Макса, располађених између подељене Немачке и нацистичког бремена, суочавају са друштвено-политичком транзицијом у Немачкој.

5.2. Ми смо мали излет Историјског семинара¹⁰³ – драма *Завршни хор*

Хронолошки, али и садржајно, на драму *Посетилац* надовезује се драма *Завршни хор*. Написана 1991. године, представља прву литерарну обраду поновног уједињења Немачке (Браунгарт 2005: 91), те је сходно томе текст очекиван и реципиран као драма која тематизује немачко-немачко уједињење (Цугман 2003: 105). Имајући у виду да је реч о делу које се бави актуелним историјским тренутком и као прво драмско остварење које на уметнички начин тематизује окончање дуготрајног, вишезначног и комплексног „немачког питања”, не изненађује податак да је тек непосредно по објављивању адаптиран у позоришни перформанс. Представа је перформативно обрадио најпре режисер Дитер Дорн (Dieter Dorn) и то 1. фебруара 1991. године на Минхенским камерним сценама (Куберг 2021: 67), док је годину дана касније, 4. фебруара 1992. године урађена нова инсценација у реномираном берлинском позоришту *Шаубине на Ленинеровом тргу* (нем. Schaubühne am Lehniner Platz)¹⁰⁴, у режији Лука Бондија (Luc Bondi) (Сиузули 2008: 141–142). Будући да је драма преточена у перформативну форму непосредно по објављивању, може се посматрати из Пфистерове перспективе текстуалног супстрата који се у пуној мери конституише тек у чину извођења. Због изразите херметичности у драмском изражају, ово дело не подлеже традиционалној жанровској класификацији на трагедију, комедију или трагикомедију, већ се услед доминантних постдрамских и постмодернистичких елемената, *Завршни хор* може жанровски одредити као антидрагедију.

Поред тога што тематизује уједињење Немачке, драма је и објављена и постављена током самог процеса интеграције. У том смислу, драмски текст, а и његова перформативна реализација реферишу на чин поновног и коначног (завршног) уједињења, на пад Берлинског зида, као и на текуће процесе друштвено-политичке консолидације који треба да донесу коначно разрешење „немачког питања”. Иако се непосредно ослања на актуелни тренутак и најзначајнији друштвено-политички догађај новије немачке историје, драма истовремено успоставља естетски и политички дијалог са прошлошћу, пре свега са националсоцијалистичком епохом која је оставила дубок траг у колективној свести. Тај дијалог се, унутар драмске структуре, остварује превасходно кроз (ин)директно преиспитивање текућих друштвено-политичких токова, посматраних кроз појединачне судбине драмских ликова. Штраус те судбине обликује у симболичком и митолошком кључу, чиме их узноси на ниво колективног искуства. Слично ликовима које обликује, и сам аутор се налази у процесу транзиције. Његови контроверзни есеји настају управо у годинама писања драме и рада на инсценацији *Завршни хор*. Његов положај као аутора у односу на друштвено-политичке околности може се окарактерисати као позиција интелектуалца на прекретници, писца који се и сам налази у лиминалној фази и критички, уз извесну дозу песимизма, посматра стварност у настајању.

Драма је структурално организована у три чина, које не повезује линеарна садржајна нит, већ симболички оквир интертекстуалних елемената, мотива и симбола. Тако организовани, одају утисак наизглед засебних прича са различитим ликовима и просторним оквирима. Ипак, тематски их увезује један драмски лик који се као једини појављује у сваком чину. У питању је Гласник који доноси вест о уједињењу Немачке. Чинови су распоређени тако да је могуће пратити извесни развојни ток на плану карактеризације

¹⁰³ Нем. Wir sind ein kleiner Ausflug des Historischen Seminars (Штраус 1991: 30).

¹⁰⁴ У наставку текста при реферисању на поменуто позориште, користимо се скраћеним називом Шаубине.

ликова, као и на језичком, те структурално-композицијском нивоу. На симболичком плану, посебно је изражена јака критика медија, пре свега кроз међусобну интеракцију фотографа и ликова у првом чину. Први чин носи назив *Видети и бити виђен* (нем. *Sehen und Gesehen werden*) и концентрише се на преиспитивање и могућности конструисања колективног идентитета посредованог хором, састављеним од безимених мушкараца и жена. Они нису персонализовани, већ су представљени ознакама М и Ф уз одговарајући број¹⁰⁵. Језички израз ликова у овом чину углавном је сведен на једну до две реченице, док се повремено појављују нешто опширнији искази, који, с обзиром на ритмичност постигнуту сажетошћу говора, понекад делују као узнемирујући прекид. Дидаскалије су присутне минимално и служе претежно опису сцене на почетку и крају чина, као и повременом означавању расположења или унутрашњих стања ликова. Осим фотографа који је једини именован (и то према занимању), у првом чину долази до постепеног издвајања лика М 8, који се у наставку драме профилише као Гласник. Једино се његов развој може пратити током сва три чина. Његов усклик *Немачка!* такође представља један од ретких формалних елемената који повезује целокупну драмску структуру. Поред њега, пред крај првог чина појављује се још један лик, случајна пролазница, означена као Жена, која преузима улогу фотографа. Преко хорске групације гради се слика друштва у интеракцији са медијима, односно фотографом, при чему хор чека тренутак да буде фотографисан. Сам чин фотографисања третиран је као чин сведочења тренутка уједињења Немачке, с обзиром на то да се унутар хорске групације, из индивидуалних прича, могу препознати становници и Источне и Западне Немачке. Ураћање у медијске механизме репрезентације представља једну од централних тачака Штраусове критике у овом чину.

У другом чину *Лоренц пред огледалом (Из света превида)*¹⁰⁶ (нем. *Lorenz vor dem Spiegel (Aus der Welt des Versehens)*), ликови су развијенији како на језичком, тако и на сужејном плану. Чин се састоји из две сцене, означене римским бројевима I и II, које су структурно и тематски постављене као увод у тренутак превида и његов исход, оличеног у Лоренцовој (поновној) самоспознаји пред огледалом, која доводи до његовог самоубиства. На тој основи, уочава се тенденција персонализације ликова, с обзиром на то да су они у овом чину индивидуализовани и именовани. Централне драмске субјекте чине архитекта Лоренц и његова клијенткиња Делија, око којих се гради драмска радња. У фокусу је преиспитивање значаја (пре)видног тренутка, када Лоренц неочекивано затекне Делију нагу. Њено понашање, у ком се препознаје привидно флертовање, изазива у Лоренцу емоционалну реакцију и подстиче га да конструише илузију о могућој заједничкој будућности, која, међутим, остаје неостварена. У другој сцени истог чина, Лоренц се налази у процесу преиспитивање себе, које је пропраћено разочарањем изазваним немогућношћу остварења односа са Делијом. На прослави, која је требало да донесе испуњење његових љубавних очекивања, сусреће се са различитим ликовима који нису именовани, већ су представљени појмовним одредницама, које суштински означавају њихову функцију и

¹⁰⁵ М и Ф указују на одређења пола ликова према немачким именицама *Mann* и *Frau*, што у преводу значи мушкарац и жена. У складу са појмовима на српском језику, у даљој анализи ће ликови бити означени као М и Ж.

¹⁰⁶ Превод поднасловa другог чина, *Aus der Welt des Versehens*, указује на тематску слојевитост чина превида који се остварује у тренутку када Лоренц нехотице угледа нагу Делију. У контексту тематског сужеа другог чина, превид се може схватити у његовом основном значењу као превид у смислу заборављања или незнања. У другом контексту, може се разумети и као пропуст, при чему се у први план истиче Лоренцова грешка или пропуштање важног тренутка. Истовремено, поднаслов *Aus der Welt des Versehens* може се тумачити и као погрешна перцепција.

идентитет. Као једини познати лик јавља се Гласник, који поред препознатљивог усклика *Немачка!*, у овом чину на сложенијем вербалном нивоу артикулише текућа друштвено-политичка дешавања. У овом тематском оквиру, акценат је постављен на унутрашњу кризу идентитета, која кулминира у сцени у којој Лоренц стоји пред огледалом, немоћан да се суочи са сопственим одразом и тиме започне процес (ре/де)конструкције идентитета. Овај чин се, на тај начин, развија у алегорију преиспитивања субјективности, која се не задржава само на интимном, већ се шири и на колективни и историјски план. Као и у првом чину, дидаскалије су и овде сведене на минимум и служе опису сцена, најави радњи или основном карактерисању ликова.

Трећи чин, *Од сада па надаље* (нем. *Von nun an*), представља осврт на болну прошлост која се не може одвојити од садашњег тренутка. У овом делу драме уводе се потпуно нови ликови, од којих је већина именована, док су остали означени кроз породичне релације, професију или тренутну активност. Равнотежу између појединаца означених властитим именима и оних представљених појмовним ознакама уносе два лика, која након пада Берлинског зида, долазе из Источне у Западну Немачку. Ту равнотежу нарушава Гласник, који се у овом чину појављује, не само уз усклик *Немачка!*, већ и као комплексније изграђен драмски лик. Он, као и остали актери, представља сведока процеса поновног уједињења. Штраус, кроз широк дијапазон различитих ликова, указује на разноврсност реакција које је овај догађај произвео. У таквој констелацији, посебно је значајан лик Аните, која, реферишући на политички ангажман свог покојног оца, успоставља мост између савремене немачке стварности и националсоцијалистичке прошлости. У том контексту, уз комплексну испреpletану колективну симболику, трећи чин представља тематски и структурно артикулисан покушај (ре/де)конструкције не само идентитета, већ и смисла. Ова импликација може се довести у везу са самим насловом чина, који упућује на нови почетак, али и дисконтинуитет. Упркос формалном чину уједињења, наслућује се извесна тежња ка дистанцирању, како од текућих процеса интеграције, тако и од наслеђеног осећаја кривице и подвојеног историјског памћења.

Драма *Завршни хор*, као и остала дела Бота Штрауса, одликује се изразитом интертекстуалношћу, али и бројним упућивањима на различите домene знања и културне кодове. На то указује и Штегеман (2011: 127):

Истовременост дискурса остварује се на нивоу представљања како би се драмска радња обогатила културним знањем, које би требало да послужи као основа за формирање заједнице. Специфичност употребљених дискурса огледа се у томе што се, ослањајући се на античке технике памћења, настоји омогућити ре-конституисање заједништва унутар индивидуализованог друштва. Овде се експлицитно исказује засићење драмске комуникације традицијама, из чијег заједничког фонда треба да проистекне та веза¹⁰⁷.

Дакле, обликујући сложен и херметични естетско-поетски оквир у драми *Завршни хор*, прожетој вишеслојним културним и интердисциплинарним знањем, Штраус не тежи искључиво динамичи и усложњавању драмске нарације, већ настоји да пренесе поруке на

¹⁰⁷ Нем. Die Gleichzeitigkeit der Diskurse wird auf der Ebene der Darstellung behauptet, um die dargestellte Handlung mit einem kulturellen Wissen anzureichern, das helfen soll, eine Gemeinschaft bilden zu können. Die Besonderheit der verwendeten Diskurse besteht darin, dass über antike Techniken der Gedächtnisbildung die Neukonstituierung von Gemeinschaft aus einer individualisierten Gesellschaft ermöglicht werden soll. Die Sättigung der dramatischen Kommunikation mit Traditionen, aus deren gemeinsamem Fundus eine solche Bindung entstehen soll, wird hier explizit.

дубљем, цивилизацијском нивоу. Те поруке имају за циљ да подстакну читаоце, односно гледаоце, на промишљање о могућности (поновне) изградње осећаја заједничке припадности. У том смислу, у овом делу истраживања у фокусу су управо они сегменти колективне симболике који кореспондирају са дискурсима уједињења Немачке. Полазећи од те претпоставке, драму посматрамо најпре као скуп фрагмената, да бисмо у завршници указали на успостављање заједничке нити. Иако је *Завршни хор* структурисан као драмски колаж, у ком сваки чин делује као засебна тематска целина повезана искључиво ликом Гласника, који се једини појављује у сваком чину и узвикује *Немачка!*, чиме се уједно изграђује заједнички звучни оквир драме (Куберг 2021: 68), испоставља се да између чинова постоји унутрашња повезаност. Она се превасходно остварује кроз тематске, симболичке и идејне повезнице, које у сублимираној форми рефлектују прошлост и садашњост, али и индицирају будуће токове друштва након поновног уједињења Немачке.

5.2.1. Завршна слика Немачке у виду уједињеног хора?

Почетак првог чина *Видети и бити виђен*, започиње дидаскалијом која упућује на број ликова присутних у сцени, уз описо њихове распоређености у простору. Између ове и наредне дидаскалије која пружа детаљнији опис о атмосфери и односу међу ликовима, налази се визуелни приказ положаја драмских субјеката, који, међутим, не обухвата све поменуте ликове.

F 1 M 2 M 3 F 4
M 5 F 6 F 7 M 8 M 9
F 10 M 11 F 12
F 13 M 14 M 15

Слика 12: *Видети и бити виђен*

Као што се може уочити на слици, ликови у представљеној сцени остају безимени и на скици су означени скраћеницама Ж и М, које указују на њихов пол и бројчану позицију унутар утврђеног распореда позирања. Ово је прва карактеристика која сугерише да је акценат постављен на колектив, а не на индивидуалне гласове. Поред означених ликова, у сцени се појављује и фотограф, као и његове три камере, које нису обухваћене визуелним приказом на почетку драме. Илустрација формације у којој се налазе ликови, као и истицање броја петнаест у опису „групе од петнаест мушкараца и жена¹⁰⁸” (Штраус 1991: 9) уз напомену да и фотограф учествује у сцени, али не као део групације, већ позициониран испред ње, подсећа на форму античког хора. У античкој драми, хор се састоји од петнаест чланова и вође хора, при чему његова улога обухвата различите функције, од утицаја на духовно расположење у складу са наставком драмске радње (Гајгер, Харман 1996: 35), до тога да се афирмише као свезнајући ауторитет, који унапред поседује знање о радњи трагедије и повезује сценско збивање са општом перспективом (Шеслер 2017: 20). Хор репрезентује полис, односно друштво, и кроз њега се у трагедији рефлектује и артикулише однос према

¹⁰⁸ Нем. Eine Schar vom fünfzen Frauen und Männern.

значајном историјском догађају. Хегел (1970б: 541) у античке хору препознаје идеал преко ког се артикулише јавност: „публика преко хора у уметничком делу налази објективног представника свог сопственог суда о ономе што се одиграва”¹⁰⁹. Садржајна, духовна и морална кохерентност хора, пресликава се и на његову композицију, те сходно томе, „хор представља непосредни, дискурзивни оквир позоришног збивања”¹¹⁰ (Гајгер, Харман 1996: 34). До измена у античком хору долази са Софоклом који укида његово динамичко својство, а затим и са Еурипидом који настоји да га преобликује у музички интермецо, одвајајући га од директне везе са радњом (Томсон 1957: 373). Штраус у *Завршном хору* интегрише сва три поменута аспекта. Први чин драме започиње појавом групе људи у хорској формацији, који су се окупили како би се фотографисали у значајном друштвено-политичком тренутку, уједињењу Немачке. Тиме се заправо тематизује апорија историјског документовања (Шеслер 2004: 142–143). Овим поступком, уочава се тежња да се, ослањањем на традиционалне елементе, у овом случају на форму античког хора, постави основа за реконституисање заједнице из индивидуалистичког друштва (Штегеман 2011: 127). У том контексту, Ничеова интерпретација хора, према којој појединац проналази пут ка себи управо кроз сједињавање са хором, утапајући се у атмосферу и осећања колектива, пружа додатно објашњење. Екстатично искуство преображаја омогућава појединцу унутрашње испуњење и сједињење са заједницом, што се може разумети и као ритуални процес. Из овакве перспективе, хор представља хомогену, кохерентну заједницу која у контексту историјског тренутка уједињења Немачке може бити схваћена као симбол успешно завршене интеграције. Међутим, иако композицијска форма хора у *Завршном хору* делује успешно реализовано, на семантичком нивоу се показује да је та кохерентност привидна. Хетерогеност, која се наговештава већ у дијаскалији, будући да је: „Неизвесно, ко коме припада и, ако припада, колико дуго?”¹¹¹ (Штраус 1991: 9), онемогућава ликовима да остваре истинско јединство као група. На нивоу појединаца, присутна хетерогеност указује на дубоке расцепа и немогућност остварења истинског заједништва. Хор се, стога, може разумети као метафора колективног тела у контексту уједињења.

Ликови воде разговоре у којима није могуће јасно разазнати ко са ким комуницира, нити шта представља тему њихових исказа. Додатну отежавајућу околност представља чињеница да је, услед позирања за фотографију, уобичајена форма дијалога лицем у лице онемогућена. Сви ликови усмеравају поглед ка камери и у разговор се укључују насумично, што доводи до непрестаних прекида у комуникацијском току. Као последица тога, читава сцена прети да пређе границу разумљивог и значењски утемељеног.

Ж 4: Зашто не сада?

М 11: Још не сада.

М 14: Горе главу!

Ж 1: Позирам ...

М 11: Сачекајмо још тренутак.

М 15: Витко или пуначко?

Ж 1: Па, видиш и сам.

М 15: Не видим ама баш ништа. Буљим у очи рептила.

М 9: Тебе ћу посетити касније у кабини за пресвлачење.

¹⁰⁹ Нем. das Publikum an ihm in dem Kunstwerke einen objektiven Repräsentanten seines eigenen Urteils über das fände, was vor sich geht.

¹¹⁰ Нем. Der Chor bildet den unmittelbaren, diskursiven Bezugsrahmen des theatralischen Geschehens.

¹¹¹ Нем. Ungewiß, wer zu wem gehört, und wenn: für wie lange?

Неке жене: Псст! Хеј! Бу!¹¹² (Штраус 1991: 9–10).

Иако ликове одликује одсуство било какве персонализације, може се установити да је реч о одраслим особама. Ознаке у виду „жене” или „мушкарца” са одговарајућим бројем довољно јасно имплицирају да се ради о анонимним, деперсонализованим представницима масе, а не о појединачним индивидуама. Искazi које изговарају најпре се не могу окарактерисати ни као реплике, јер су кратки, синтаксички и семантички врло једноставни, при чему је присутан извесан шум у њиховој комуникацији, који ће временом добити специфичну функцију. С обзиром на овакво вербално испољавање, ликови се не могу језички остварити ни као субјекти дискурса. Повремено се стиче утисак да долази до покушаја успостављања дијалога, који се затим одмах у следећем тренутку прекида. Дијалог, који у традиционалном теоријском оквиру представља основно средство субјектове дискурзивне аутономије, у *Завршном хору* бива разобличен као готово немогућ облик комуникације. Ликови су исувише фрагментарни да би се могло утврдити ко са ким разговара. Поред тога што овако нарушена, нелинеарна и конфузна комуникација рефлектује унутрашње стање ликова који се све више испољавају као расцепкани субјекти који нису у стању да формирају лични идентитет, тиме се истовремено нарушава још једна од суштинских одлика традиционалне драме, а то је дијалог. Наместо смислене размене, ликови постављају банална, често неразумљива питања, на која се надовезују једнако баналне примедбе или констатације. Овај хор се испоставља као колектив гласова чија комуникација не превазилази ниво празног брбљања (Браунгарт 2005: 92). Немогућност успостављања дијалога имплицира и неуспех у успостављању било какве везе са традицијом. Дијалог је замењен „шумом” који постаје метафора хаоса који прераста у доминантни елемент. Он се не појављује у виду кратког прекида у континуитету радње, већ као основна звучна подлога, способна да произведе краткорочне тренутке смисла, без могућности да хаос из ког све проистиче икада буде превазиђен (Куберг 2021: 69–70). Овако посматрано, хор се разоткрива као хаотична групација која није у стању да оформи заједницу. Њихова главна преокупација, постаје сопствени одраз на фотографији, што додатно подвлачи празнину њиховог постојања унутар симболичког поретка.

М 8: Баш ме занима како ћете изгледати. Касније. На слици¹¹³. (Штраус 1991: 10).

Ж 1: Не слажите такву фацу поред мене. Бићете одмах поред мене на фотографији¹¹⁴. (Штраус 1991: 12).

Ж 6: Одакле знате како он то изгледа, ако, надам се, као и сви ми, гледате право у камеру? Не кварите ништа зиркањем у страну?¹¹⁵ (Штраус 1991: 10).

¹¹² Нем. F 4: Warum nicht jetzt? / M 11: Jetzt noch nicht. / M 14: Kopf hoch! / F 1: Je pose... / M 11: Warten wir noch einen Augenblick. / M 15: Schlank oder voll? / F 1: Siehst du doch. M 15: Ich seh gar nichts. Ich starre ins Auge des Reptils. / M 9: Dich besuch ich später in der Umkleidekabine. / Einige Frauen: Kscht! Hej! Buh!

¹¹³ Нем. Ich bin gespannt, wie Sie aussehen. Später. Auf dem Foto.

¹¹⁴ Нем. Machen Sie neben mir nicht so ein Gesicht. Direkt neben mir sind Sie auf dem Bild.

¹¹⁵ Нем. Woher wollen Sie wissen, wie er aussieht, wenn Sie, hoffe ich, wie wir alle geradeaus in die Kamera starren? Sie verderben nichts mit Seitwärts-Schielern?

М 14: Не желим да сам све време овде узалуд стајао, са овим напорним изразом на лицу, само зато што неко није могао да се обузда у одлучујућем тренутку¹¹⁶. (Штраус 1991: 13).

М 9: Нисам имао осећај да сте баш ненамерно стали поред мене када смо се овде постројавали да будемо овековечени за вечност¹¹⁷. (Штраус 1991: 13).

Хор се овде испоставља у двојакој улози. Са једне стране, користи се као позоришно средство које композицијски гради сценску динамику у структури драме, док је са друге стране отелотворен као колективни драмски лик чија унутрашња хетерогеност приказује располућеност идентитета у процесу уједињења. Управо тај расцеп унутар идентитета указује на немогућност остварења уједињења у целовитом облику. Хор на тај начин добија амбивалентну функцију којом се тематизује присуство одређене напетости између формалног политичког јединства и реалне друштвене и културне фрагментације. Сходно томе, формација хора може се симболички посматрати у ширем дискурзивном контексту као критика политичког уједињења које није праћено идентитетском интеграцијом. Раскорак на овом плану има за последицу дезоријентисане појединце који нису у стању да посегну за заједничким деловањем. У том смислу, уједињење се не приказује као процес, већ као емергентни перформативни чин који не успева да постави темеље за стварни и трајни идентитет заједнице.

5.2.1.1. Емергентност уједињења

У првом чину драме *Завршни хор* долази до појаве емергенције као суштинске категорије која указује на нестабилност тренутка уједињења, откривајући истовремено различите дискурсе који условљавају непредвидиве исходе, али и индивидуалне и колективне стварности у процесима (ре/де)конструкције идентитета. У друштвено-политичком контексту драме, емергенција се везује за изненадне и непланиране догађаје који узрокују промене у стварности. Из те перспективе, крај Хладног рата, узрокован падом Берлинског зида и последичним уједињењем Немачке, као и распад Совјетског Савеза, могу се разумети као емергентни историјски догађаји (Браунгарт 2005: 91), који су произвели неочекиване друштвено-политичке ситуације и околности. Иако дуго прижељкиван, пад Берлинског зида изазива дубоко укорењени шок, који Штраус интерпретира као губитак смисла (Куберг 2021: 64) и такво осећање преноси на драмске ликове у *Завршном хору*. У перформативном смислу, значења се генеришу управо у околностима које произилазе из емергентних догађаја, као што је уједињење Немачке, док тело извођачког субјекта постаје централно у производњи значења (Фишер-Лихте 2009: 54). Перформанс тако прераста у естетски нестабилну конструкцију која се изнова прилагођава променљивости како контекста, тако и тренутка.

Први знак неснађености ликова у неочекиваним, новонасталим околностима, испољава се у првом чину *Видети и бити виђен*, када први пут дође до повика *Немачка!* (Штраус 1991: 15). Овај повик, међутим, не изазива ни смислену заједничку реакцију, нити било какву артикулисану индивидуалну реакцију. Уместо тога, драмски ликови остају

¹¹⁶ Нем. Ich möchte hier nicht die ganze Zeit umsonst gestanden haben, mit dieser anstrengenden Visage auf dem Gesicht, bloß weil sich jemand im entscheidenden Augenblick nicht beherrschen konnte.

¹¹⁷ Нем. Ich hatte nicht das Gefühl, daß Sie ganz absichtslos neben mich zu stehen kamen, als wir uns hier aufbauten, um für die Ewigkeit festgehalten zu werden.

замрзнути у емергентном тренутку историјске промене. Стање збуњености открива њихову неспремност да се суоче са измењеном стварношћу, што се истовремено рефлектује и на њихову телесност. Наиме, хорски ликови паралишу своја тела у ишчекивању фотографисања, које треба да послужи као својеврсни доказ да се историјски тренутак немачко-немачког уједињења заиста догодио. Уместо да повик изазове реакцију која би, бар на кратко, изазвала телесно измештање у виду гестова радовања, честитања или бар негодовања, ликови остају потпуно непомични, усмерени искључиво на објектив фотоапарата. На тај начин, пропуштају тренутак у ком би процес колективног уједињења могао бити започет. Овакво одсуство акције оставља их заробљеним у специфичном међустању између медијске доминације и недостатка способности и одлучности да пређу праг који би их водио ка активним процесима (ре/де)конструкције идентитета. У том смислу, хорски ликови се налазе у стању лиминалности.

Сходно концепту лиминалности, хорски ликови се налазе у фази трансформације или прага, у којој се, како истиче ван Генеп (2005: 25), субјектима пружа прилика да сакупљају различита искуства све док не буду спремни да пређу у нову фазу изградње идентитета. Међутим, уместо да повик *Немачка!* иницира перформативни чин преко ког би започели процес реконструкције или деконструкције идентитета, хорски ликови у првом чину драме *Завршини хор* остају паралисани. Као што истиче Џудит Батлер, перформативни чин подразумева активно извођење које производи идентитет преко понављања радњи (Фишер-Лихте 2002: 3). Изостанак такве акције код хорских ликова сведочи о њиховој неспремности да пређу из лиминалне у постлиминалну фазу. Једина преокупација ликова сведена је на успешну репрезентацију на фотографији, што упућује на то да су хорске фигуре усмерене искључиво на *output*, односно на сопствени изглед и начин на који их други перципирају, а не на суштинску трансформацију која би покренула аутентичне процесе (ре/де)конструкције индивидуалног или колективног идентитета.

Сваки нови емергентни тренутак изазива већу динамику међу ликовима, као и ескалацију растуће агресивности. Након што се деси други емергентни моменат када фотограф саопштава да М 8 није забележен на фотографији (Штраус 1991: 24), хорски ликови се изнова паралишу и замрзавају у тренутку, како би тек онда уследила реакција. Првобитна агресивност се манифестује у вербалном облику, да би постепено прерасла у заједнички чин насиља. У том оквиру, хорски ликови проналазе привремену кохезију усмеравајући своју агресију ка заједничком непријатељу – фотографу.

5.2.1.2. Субјекти медијске репрезентације

Преокупација изгледом на фотографији не исцрпљује се само у темама разговара хорских ликова, већ је препознатљива и у језичким конструкцијама којима се они користе. Насупрот кратким, често фрагментарним дијалозима који се не односе на фотографисање, комуникација усмерена на стварање жељеног изгледа и препознатљивости показује виши степен усаглашености и сложености у изражавању. Ове две тежње, да се буде виђен и прихваћен, подређују се објективу фотоапарата, коме се ликови окрећу као крајњем арбитру сопствених идентитета. Њихова очигледна неспремност да помере поглед са објектива, чак ни у тренуцима непосредног физичког контакта са другим учесницима фотографисања, макар у циљу задовољења знатижеље ко или како стоји поред њих, сведочи о снажном утицају медијске културе. На тај начин, драмски ликови се испољавају као производи медијске културе, који свој идентитет изграђују пре кроз његову репрезентацију, него кроз

сопствено, аутентично биће. Овакав процес изградње идентитета кореспондира са антиесенцијалистичким схватањима идентитета код Хола, који наглашава да идентитет није непроменљива суштина, већ позиционирано значење унутар одређеног дискурзивног оквира. Из реплика ликова може се закључити да преокупираност одразом на фотографији, односно видљивост у очима других, указује на то да ликови заснивају индивидуалне идентитете на *output*-у, односно репрезентацији сопственог тела, а не ономе што њихово биће суштаствено јесте, што се у интерпретативном кључу Џудит Батлер може разумети да су идентитети производи перформативног учинка, а не унапред задатог унутрашњег језгра.

М 14: Држи главу горе!

Ф 1: Позирам...

[...]

М 15: Витко или пуначко?

[...]

М 8: Занима ме како изгледате. Касније. На фотографији. У том тренутку¹¹⁸. (Штраус 1991: 9–10).

Потреба да се емергенција историјског тренутка забележи у форми фотографије, иронијно је тематизована већ у самом наслову првог чина, *Видети и бити виђен*. Из њега се може наслутити амбивалентна природа тренутка друштвено-политичког преокрета. Са једне стране, реч је о суочавању са стварношћу која се непосредно дешава, а са друге, о њеном уобличавању у визуелни код посредством техничке апаратуре у виду фотографије. На основу понашања ликова открива се тежња за приказивањем актуелног дешавања, јер је историјски тренутак онај који жели да буде виђен (Шеслер 2004: 143). У том контексту, фотографија се испоставља као одговарајуће средство јер, захваљујући својој особини да механички репродукује увек идентичну верзију, омогућава фиксирање једног виђења стварности. Ова функција фотографије, утемељена је на истим техничким принципима као и филм, који уосталом првобитно и потиче од фотографије. Као што Бенјамин (1974: 129–131, 136) истиче, филм се одликује одређеним карактеристикама техничке фиксираниости које доводе до ликвидације историјског тренутка и ауре, те тако и фотографија на истоветан начин постаје лишена аутентичности садашњег тренутка.

Фотографија омогућава сагледавање догађаја на основу тренутно забележеног исечка стварности, искуства или детаља, који се често природним оком не могу уочити (Бенјамин 1974: 118). Као визуелни код, фотографија не само да представља доказ да се нешто догодило, односно исход тог догађаја, већ га и потврђује, спречавајући његово брисање из колективног сећања. Како примећује Сузан Зонтаг (Susan Sontag), фотографије не располажу објашњавајућом функцијом, већ превасходно егзистенцијалном (Зонтаг 1995: 158). Оне потврђују постојање онога што је забележено. Такву улогу фотографије потврђује и понашање драмских ликова. Њихова преокупација тиме да на слици прикажу себе у најбољем светлу није у сагласности са њиховим унутрашњим стањима. Уместо да изразе своја осећања, ликови своју енергију усмеравају на контролисање сопственог телесног перформанса, трудећи се да задрже замрзнутим свој наступ све до момента који ће заувек бити фиксиран објективом. Тиме се тело третира као визуелни знак и простор уписа друштвених очекивања, што је изнова у складу са тезом Џудит Батлер (1993) да је тело

¹¹⁸ Нем. М 14: Kopf hoch! / F 1: Je pose... / M15: Schlank oder voll? / M 8: Ich bin gespannt, wie Sie aussehen. Später. Auf dem Foto. In dem Moment.

простор производње идентитета посредством понављајућих нормативних пракси. У контексту Гофманове теорије о предњим и задњим зонама испољавања идентитета, хористи се у потпуности усмерени на предњу зону и то посредством фотографије. Фотографија као медиј тако постаје важнија од самог догађаја који репрезентује. Сходно томе, испољава се као одређени инструмент моћи, о чему сведочи и став Сузан Зонтаг (1995: 10), која наводи да „фотографисати значи присвојити фотографисану ствар. То значи поставити себе у одређени однос према свету који ствара осећај сазнања – и стога осећај моћи”. У таквом контексту, хорски ликови у драми настоје да чином позирања не обликују сопствени изглед из естетских разлога, већ да се позиционирају унутар жељених друштвених норми. Тиме потврђују да се идентитет, како то наглашава и Стјуарт Хол, конституише у односу према позицијама и дискурзивним праксама унутар културе. Нетрпељивости настале међу њима могу се стога разумети и као својеврсно такмичење у бољој репрезентацији, што додатно истиче њихове међусобне тензије и потиснуте конфликте.

М 14: А Ви? Покорни као и увек?¹¹⁹ (Штраус 1991: 13).

Ж 7: Спремна сам – имам већ тренутак у очима¹²⁰. (Штраус 1991: 13).

Ж 10: Што дуже, све ружније... Морам да поправим фризуру.¹²¹ (Штраус 1991: 13).

Ж 6: Већ сада изгледам као што ћу изгледати касније када будем гледала фотографију у албуму¹²². (Штраус 1991: 14).

Ове реплике показују да телесна презентација и антиципација будуће репрезентације постају значајнији од искуства датог тренутка. Сходно томе, изглед на фотографији се разуме као својеврсни *output* идентитета, док се лична осећања, као и остали унутрашњи процеси унутар ликови, сузбијају у корист контролисане, медијске прихватљиве слике себе. Значај доброг изгледа на фотографији није ограничен само на тренутни визуелни утисак, већ претпоставља и заузимање повољније друштвене позиције у околностима које треба да настану након уједињења. У том контексту, изградња новог идентитета не одвија се у онтолошком смислу као суштинска промена субјекта, већ пре као визуелна конфигурација у оквиру културно и медијски условљених репрезентационих образаца. Фотографија, као медијски артефакт, тиме прераста у својеврсни перформативни чин. Чином позирања за фотографију ликови користе прилику друштвено-политичког заокрета да перформативно утемеље своје нове идентитете у визуелно обликованој стварности, која услед природе репродуковања, може као перманентни траг одређеног историјског тренутка бити приказана у целом свету. О томе говори у свом делу *Светла комора. Нота о фотографији* Ролан Барт (2004: 22), који наглашава да се управо услед могућности репродуковања фотографије и њеног потенцијалног умножавања по читавом свету, ствари или могу сачувати од заборава или се предочити по први пут. Потврда оваквог става обично је пропраћена реченицом „То је тако било” (Барт 2004: 86). На овим основама, хорски ликови у првом чину настоје да (ре/де)конструишу сопствене идентитете, који фотографијом треба да буду потврђени у новом, уједињеном друштвеном оквиру. Моменте у којима треба направити фотографију,

¹¹⁹ Нем. М 14: Und Sie? Halten Sie schön still?

¹²⁰ Нем. F 7: Ich bin bereit – ich habe den Augenblick schon auf den Augen.

¹²¹ Нем. F 10: Je länger, je häßlicher. Ich muß mich frisch frisieren.

¹²² Нем. F 6: Ich seh jetzt schon aus wie später, wenn ich mir das Foto im Album anschau.

ликови користе како би перформативно извели нове идентитете, који у стварности нису још увек стабилно изграђени. Штавише, усредсређеност на презентацију жељене слике себе, коју замрзнута поза на фотографији треба да прикаже другима, спречава ликове да открију било шта суштинско о себи. Сходно томе, остајемо ускраћени за увид у паралелни унутрашњи развој ликова. Оно што је извесно јесте само њихова тежња за поновном изградњом сопствених идентитета у складу са новим друштвеним околностима. Да ли ће ова намера резултирати реконструкцијом или деконструкцијом идентитета, остаје неодређено и отворено.

Перформативним чином приказивања новог идентитета кроз медиј фотографије, хорски ликови настоје да успоставе одређену контролу над испољеним тензијама које су и даље приметне у друштву упркос чину уједињења. Истовремено се јавља потреба за присвајањем догађаја уједињења као завршеног и успешног. Потврда успешности процеса уједињења, претпоставља и потврду о успешно конструисаним новим идентитетима. Управо зато хорским ликовима није стало искључиво до самог тренутка, већ пре свега до тога да фотографија успе, је представља материјални траг догађаја на који упућује, те самим тим потврђује и фиксира перформативно изведени идентитет. У овом контексту, фотографија постаје стратегија у изградњи идентитета. Једном забележена, увек ће представљати еманацију прошлости која се услед оптичко-визуелног кода не може оспорити. На трагу таквог става, може се надовезати становиште Барта (Барт 2004: 86) који истиче, да је појава фотографије означила крај неповерења у историју, која се до тада најчешће сводила на митолошке импликације. Наспрам усмених или писаних извора који су могли бити предмет накнадних интерпретација, неретко и манипулација, фотографија поседује функцију материјалног доказа. Другим речима, у питању је визуелна потврда да се нешто уистину догодило. Својом функцијом репрезентације, фотографија има могућност да утиче на измену историје света и то тако што је приказује, чува од заборавља и постаје доступна у нелинеарном времену и простору (Барт 2004: 86). Полазећи од ових поставки, фотографија се испоставља као медиј који не само да документује стварност, већ располаже одређеном функцијом моћи. Услед могућности да замрзне тренутак и обележи га као неспоран доказ, фотографија може бити употребљена и као средство манипулације, обликујући перцепцију стварности у складу са интересима онога ко је производи или интерпретира. Тиме се открива дубљи проблем, а то је да медијска уобличеност постаје стратегија идентитетске легитимације у нестабилним друштвеним условима.

Из слепог поверења у медије и оптерећености њиховим исходом, у понашању драмских ликова уочава се Штраусова критика упућена медијима, коју аутор развија у есејима *Устанак против секундарног света* и *Све јачи одјек јарчеве песме*. Овде Штраус упозорава управо на оно што испољавају анонимни, безлични ликови у ироничном наслову првог чина *Видети и бити виђен*, а то је доминација медија која подстиче поделу међу људима. Преокупираност сопственом репрезентацијом на фотографији паралише ликове у покретању било какве смислене акције. Идентитети ликова постају конструисани и вођени посредством медија, при чему се фотографија испоставља као инструмент конструисања стварности, а не као њена рефлексија. Фотографија, као медиј репрезентације и моћи, у Штраусовој драми не означава уједињење, већ га дискретно оспорава, разоткривајући кризу идентификације у новој стварности. Хорски ликови су сведени на пасивне субјекте који не чине ништа, осим што остају ограничени на позирање и препирке. Окупираност тиме да репрезентација њихових (ре/де)конструисаних идентитета буде виђена, паралише их да развију способност да заиста и виде стварност која их окружује. Стога, на изненадни повик

Немачка!, који би требало да изазове колективну емоцију, хор остаје укочен, без способности за било каквом реакцијом.

М 8 урличе: Немачка!
Тишина. Фотограф прекида свој рад.

М5: Знате ли шта то значи?

Фотограф: Не?

М 5: Не знате шта то треба да значи?

Фотограф: Не бих знао...

М 5: Аха? То ме сада опет изненађује.

Фотограф: Па. На то нисам рачунао.

М 5: На то није н и к о од нас рачунао¹²³. (Штраус 1991: 15).

Ликови се испостављају као утрнули и без идеје о покретању смислене акције. У таквој ситуацији они су неснађени и збуњени, те у тако конфузном стању, не посежу за успостављањем новог јединства, већ изнова потврђују сопствену дезоријентисаност у новонасталом друштвено-политичком оквиру. Медијска слика постаје примарна у процесу (ре/де)конструкције идентитета, потчињавајући се у потпуности објективу фотоапарата, који постаје главно средство преко ког ће се формирати перцепција њихових идентитета код других субјеката. То је у складу са Фукоовом анализом модерних механизма моћи, у којој надзор и репрезентација функционишу као дисциплинарни алати за обликовање појединца (Фуко 1997: 197–212) На тим основама, за хорске субјекте фотографија постаје главни инструмент у конструисању пожељног идентитета, односно средство за постизање осећаја стабилности и моћи у нестабилном процесу транзиције. Тиме се потврђује становиште Стјуарта Хола да идентитет не представља стабилну и чврсту суштину, већ позиционирану категорију унутар специфичних културних дискурса и историјских услова. Отуда се као разумљив испољава уједињени гнев хорских ликова усмерен против онога ко их, из било ког разлога, покуша суочити са реалношћу и указивањем на то да треба видети, а не само тежити томе да се буде виђен. Упркос унутрашњој располућености која онемогућава формирање кохерентне заједнице, хорска формација делује јединствено у елиминацији јединог који не само да покушава да их приближи реалности, већ и да успостави истинско јединство. У питању је фотограф, који у настојању да забележи тренутак уједињења постаје колатерална штета немоћи хорских ликова да превазиђу сопствену медијски условљену репрезентацију.

5.2.1.3. Фотограф као (неуспели) диригент

Иако се фотограф од почетка првог чина налази на сцени, публици се открива тек након првог емергентног тренутка када М 8 узвикне „Немачка! ” Његова појава делује збуњено, изненађено и неснађено, праћена тек неколицином једноставних језичких исказа. Следећа интервенција фотографа у драмску радњу изазива нови емергентни тренутак, будући да се испоставља да је приликом фотографисања учинио превид. Наиме, М 8 је био

¹²³ Нем. М 8 *brüllt*: Deutschland! / *Stille. Der Fotograf unterbricht seine Arbeit.* / М 5: Sie wissen, wie das gemeint ist? / Fotograf: Nein? / М5: Sie wissen nicht, was es zu bedeuten hat? / Fotograf: Ich wüßte nicht ... / М 5: Ach? Das wundert mich nun wieder. / Fotograf: Tja. Damit habe ich nicht gerechnet. / М 5: Damit hatte n i e m a n d von uns gerechnet.

заклоњен и није забележен на фотографији. У контексту документовања репрезентације догађаја уједињења Немачке, овај пропуст симболички значи да је он као субјекат искључен из историјског тренутка. Овај емергентни догађај, у контексту Фишер-Лихте, открива непредвидивост која разоткрива кризу присуства и видљивости у преломном тренутку. Након овог преокрета, фотограф постаје активнији, али његов превид изазива опште незадовољство у хору, а не само код М 8. Фотограф се профилише као аутсајдер, странац који евидентно не припада групи хориста, који парадоксално управо кроз заједничко негодовање почињу да манифестују прве знаке потенцијалне кохезије. У лавини оптужби за немарност, у хорским редовима спонтано се шири реч индивидуалност као својеврсни одјек теме идентитета коју ће даље развијати:

Кроз редове, нагоре и надолу, пролази реч „ин-ди-ви-ду-ал-ност”, изговорена по слоговима. Фотограф је сео на столицу, мало по страни од хора.

Фотограф: Нико не зна какви су ово људи.

Сви: Шта?!¹²⁴ (Штраус 1991: 26).

Ова сцена указује на важан заокрет у драмској радњи, а то је да заједничка нетрпељивост према фотографу подстиче хористе да индиректно започну причу о идентитету. Изговарајући реч индивидуалност, поступају супротно својим дотадашњим испољавањима, уједињујући се у вербалном нападу на „заједничког непријатеља. Сходно томе, фотографов коментар додатно појачава агресију чланова хора, који сада наступају као колектив, али не у заједничком афирмативном чину, већ у заједничкој осуди. Када фотограф у обраћању публици доведе у сумњу у њихове личности, хорски бес се појачава и прераста у директне претње. У тренутку када заузима позицију попут диригента испред хора и почиње да им „диригује” као да предводи музички ансамбл и припрема их за коначну фотографију, понашање фотографа изазива додатну фрустрацију. Хорски ликови не пристају на улогу коју фотограф самовољно преузима, те одбијање послушности постаје још један доказ њихове неспремности да заиста остваре уједињење које фотограф треба да симболизује.

Фотограф: Само је у томе ствар: смејали сте се. Ви сами сте се малочас смејали, поштована публико, једини и први пут... Збијте се! Цео блок: пола корака једни према другима! Мушкарац друга средина мења место са женом трећа лево два. Нисам вас добро распоредио! Жена четврта десно споља мења место са женом друга лево споља. Цело друштво: збијте се! Мушкарац први десно мења место са мушкарцем четврти десно два... *Нико се не помера.*

М 2: Још једна реч, последња, од групе ка човеку: Не губите контролу!¹²⁵ (Штраус 1991: 27).

¹²⁴ Нем. *Durch die Reihen auf- und abwärts läuft in Silben getrennt das Wort "In-di-vi-du-al-i-tät". Der Fotograf hat sich auf einen Hocker gesetzt, etwas abseits vom Chor.* / Der Fotograf: Kein Mensch weiß, was das für Leute sind. / Alle: Was?!

¹²⁵ Нем. Fotograf: Es ist nur so: daß Sie gelacht haben. Sie selbst haben soeben gelacht, verehrtes publico, das eine und das erste Mal ... Zusammenrücken! Der ganze Block: 'nen halben Schritt aufeinander zu! Mann zweite Mitte wechselt mit Frau dritte links zwei. Ich habe euch nicht richtig gebaut! Frau vierte rechts außen wechselt mit Frau zweite links außen. Die ganze Gesellschaft: zusammenrücken! Mann erste rechts wechselt mit Mann vierte rechts zwei ... Es rührt sich niemand. / М 2: Ein Wort noch, ein letztes, von Meute zu Mann: Geraten Sie nicht außer Kontrolle!

Фотограф поступа уистину као прави диригент. Према Рихарду Вагнеру (Richard Wagner), идеални диригент је онај који само даје знак за почетак, обележава промене темпа и континуирано координира ансамбл, нарочито у спорим тоновима са циљем одржавања кохезије хора (Гуткнехт 2018: 3). Примарни задатак диригента, стога, јесте одржавање директне комуникације са извођачима и ослушкивање ансамбла ради обликовања хармоничног израза. Томе стреми и фотограф са својим хором, правећи распоред који би од хорске формације направио кохерентну целину. Настоји да исправи почетне грешке у распореду, схватајући их као погрешно „грађење” групе, на шта указује дословце преведени глагол са немачког. Међутим, он у томе не успева и тако прераста у неуспелог медијатора, чији перформативни чин не доводи до интеграције, већ до побуне. Његов поступак открива осећај одговорности за хорску формацију, што је нарочито значајно, будући да је он тај који има контролу над објективом фотоапарата, средством које ће фиксирати и репрезентовати заједничку слику хориста. У констелацији моћи, фотограф као представник медија, заузима позицију врховног ауторитета. Своју моћ не злоупотребљава у сврху манипулације или личне користи, већ је усмерава ка остваривању уједињења групе. И поред опструкције и претњи којима је изложен, фотограф остаје посвећен циљу интеграције, што га чини истински ангажованом фигуром у контексту представљене кризе.

Фотограф: Фотографисаћу вас све док не постанете једно лице. Једна глава – једна уста – један поглед. Једно лице!

Сви *тихо*: Ми смо хор...

Фотограф: Ви сте – сви ви, како стојите и чините неки произвољан број – ви сте једно јединствено биће, биће са потпуно новим лицем. Да! Да!¹²⁶ (Штраус 1991: 28).

Фотограф показује изричиту одлучност у намери да уједини групу која се испољава као проблематична, будући да се у њој не може сагледати јединствено упориште колективне идентификације (Браунгарт 2005: 91). Осећајући одговорност за њихово уобличавање, настоји да од појединачних тела изгради нову и јединствену телесну целину, једно лице које би симболички представљало њихово уједињење. У овоме се уочава фотографова жеља да телесним и визуелним уједначењем произведе нови колективни идентитет. Оваква перформативност репрезентације, у контексту теорије Џудит Батлер, указује на чињеницу да се идентитет не може посматрати као унутрашња суштина, већ нешто што се изводи и производи кроз понављање поступака у телесном и дискурзивном простору. Узалудни покушај конструисања јединственог бића са новим лицем, испоставља се као немогуће и из перспективе Бенјаминовог појма ауре, јер фотограф тежи да надомести изгубљени ауратични моменат фиксираним визуелним кодом који је могуће безброј пута репродуковати. Хорска формација више подсећа на гротескну карикатуру, него као на хармонично биће са једним лицем (Браунгарт 2005: 91). Сходно томе, група одолева сваком покушају интеграције. Реплика коју хор најпре изговора тихо, „Ми смо хор”, и која се током првог чина више пута понавља, развија се у снажан, громогласан, повик „Крај!”¹²⁷ (Штраус 1991: 28). Тиме драмски субјекти објављују окончање агоније изазване фотографовим дириговањем, али се узвик истовремено може схватити и као алузија на наслов драме

¹²⁶ Нем. Fotograf: Ich fotografiere euch so lange, bis ihr ein Gesicht seid. Ein Kopf – ein Mund – ein Blick. Ein Antlitz! / Alle *leise*: Wir sind der Chor ... / Fotograf: Sie sind – Sie alle, wie sie da stehen und eine beliebige Anzahl bilden – Sie sind ein einziges Wesen, ein Wesen mit einem völlig neuen Gesicht. Ja! Ja!

¹²⁷ Нем. Schluß!

(Баунгарт 2005: 93). Тај завршни узвик делује као експлозија акумулиране фрустрације, као снага која попут надмоћног таласа заплјускује фотографа, све док не буде поништен, дословно и симболички и од њега остане само смотуљак одеће и ципеле (Штраус 1991: 29), попут Диренматовог Алфреда Ила¹²⁸.

Осећај заједништва међу хористима се иронично развија не кроз заједничко прихватање новог идентитета, већ кроз заједничку побуну против Фотографа. Формација хора се, наместо инструмента друштвено-политичке кохезије, трансформише у простор отпора према свакој врсти спољне регулације и тиме наговештава крај могућности јединственог заједништва. Фотограф се испоставља као жртвени јарац, средство преко ког ликови каналишу своју нагомилану агресију и фрустрацију због сопствене неспособности да се заиста уједине (Куберг 2021: 69). Уместо афирмације новог заједништва, чин елиминације Фотографа разоткрива дубоку нестабилност њихових појединачних и колективних идентитета.

5.2.1.4. Фотографија као (привидна) потврда уједињења

Када се фотограф покаже као неподобан, замењује се новим. Прва пролазница која се нашла на нелоцираном простору хорске групе, прихвата да изврши чин фотографисања. Хористи, притом, између себе потврђују да ће уклонити сваког ко дође на то место. У томе се препознаје да хорски ликови у фотографији препознају већи значај од пуког бележења тренутка. За њих, фотографија постаје симболички исказ у коме се артикулишу идеолошке, друштвене и идентитетске тензије настале у процесу уједињења Немачке. Иако се на самом почетку првог чина може учинити да је сврха чина заједничког окупљања афирмација новог друштвено-политичког почетка, врло брзо се испоставља да хорски ликови иступају са жељом да најпре буду виђени као уједињени, а не да то уистину јесу. Услед тога фотографисање прераста у својеврсни ритуал репрезентације, у оквиру ког се фотографија профилише као медијска форма која симулира друштво у целини, али уједно прикривајући недостатке, фрагментарност и збуњеност која детерминише положај драмских ликова у процесима транзиције. Оваквим приступом, драмски ликови конституишу фотографију као амбивалентну, јер се са једне стране испоставља као доказ, док са друге стране функционише као конструкт преко ког је могуће вршити анализу њене улоге у формирању драмских идентитета у првом чину *Видети или бити виђен*.

Иако фотографија у овом случају представља својеврсни израз колективног сећања које је усмерено ка Западу, тренутак у коме се све прелама, а који кроз форму фотографије улази у прве слојеве меморије (Штегеман 2011: 132), може се тумачити и као увод у дубљу проблематизацију фотографије као сећања. Ипак, за драмске ликове фотографија пре свега

¹²⁸ Сцена убиства фотографа подсећа на завршну сцену у драми *Посета старе даме* Фридриха Диренмата, када грађани у формирају „живу ограду” (Диренмат 1969: 67) која се постепено сужава око Алфреда Ила, стварајући утисак да маса има намеру да га прогута. Без икаквог експлицитног приказа насилног чина или евентуалног објашњења кроз дидаскалије, након кратког времена група се размиче, откривајући у средини леш Алфреда Ила. Убрзо потом се појављује и група ликова налик хору који сумира стање у Гилену након Илове смрти (Диренмат 1969: 68). Штраус ствара сличну драмску ситуацију, али одлази корак даље, те попут Диренмата, и он од својих хорских ликова ствара живу ограду, али она у потпуности поништава телесност фотографа, не остављајући чак ни најмањи знак поштовања према покојнику, као што би био последњи поздрав или опроштај од тела. Имајући у виду критику коју Штраус упућује савременом површном друштву, ова сцена убиства служи као појачани коментар – од фотографа остају једино одећа и ципеле, трагови које не сведоче о личности, већ само о његовој спољашњости.

представља перформативни чин у коме се идеолошки обликује и визуелно фиксира одређена слика стварности. Та слика стварности је идеја коју хорски ликови желе да пројектују као стварну и очекују да ће је гледаоци препознати као аутентичну. Како би у томе успели, гледаоцима омогућају материјални доказ заснован на телесној репрезентативности. Као што Барт (2004) истиче да „фотографија увек враћа корпус који ми је потребан на тело које видим”, тако и у контексту драме фотографија функционише као потврда да су хорски ликови заиста постојали. Замрзнуто тело на фотографији, отуда, служи као својеврсни доказ њихове некадашње физичке присутности. Поред тога, фотографија може покренути емотивне процесе на (не)свесном нивоу, јер се увек односи на време које је прошло и самим тим је повезана са извесним осећајем губитка. Инсистирањем на фотографисању, хорски ликови испољавају жељу да посредством фотографије буду враћени у оквир уједињене целине, упркос међусобној подељености и егзистенцијалној несигурности. Управо због тога, разумљив је њихов бес када фотограф саопшти да је, услед његовог превида, М 8 у тренутку настанка фотографије остао заклоњен и да се као такав не налази на снимку.

М 8: Од када?

Фотограф: На камери у средини вероватно од самог почетка.

М 8: Нећете ми ваљда рећи да све време нисам био на фотографији?

Фотограф: Не баш у потпуности.

М 8: Хм. Да не могу бити препознат?

То ми мирне душе кажете након више од сто снимака?¹²⁹ (Штраус 1991: 24–25).

У контексту превида који чини фотограф, за М 8 се искљученост из друштва испоставља као кључно искуство. Унутар констелације хорских ликова, визуелни код стоји у знаку једнакости са симболичким простором националног, односно колективног идентитета. Одсуство са фотографије која у замрзнутом тренутку потврђује чин уједињења Немачке, за М 8 значи да није део историјског наратива. У вези са тим, Сузан Зонтаг (2005: 15) истиче да „фотографије прибављају сведочанство. Нешто о чему чујемо, али у шта сумњамо, изгледа доказано када нам га покажу у облику фотографије”. Стога не чуди да се код М 8 јавља страх од искључености. То се уочава у забринutom питању које лик упућује пре самом себи него фотографу. Бојазан се претвара се у фрустрацију у тренутку када фотограф, додатно га иритирајући, поставља цинично питање да ли би он сам желео да слика, на шта М 8 уз увреду љутито одговара да не уме да фотографише (Штраус 1991: 25). Бес који М 8 испољава може се оправдати чињеницом да је у тренутку фотографисања извео свој перформанс, односно заузео позу, те је сходно томе очекивао да је то довољно за улазак у историју. Међутим, хиперболични навод да је уснимљено „више од сто снимака” додатно појачава критику коју Штраус упућује медијској култури и њеној производњи илузије укључености, уз истовремено искључивање. Она је већ довољно присутна у првом чину, пре свега кроз антагонистички спој позоришне форме у виду хора, на којој традиционално почива трагедија као драмска форма, и фотографије као техничког средства које поседује способност репродукције. Фотографија као медиј, тиме стоји у потпуној супротности са позориштем као простором у ком аура доживљава свој врхунац, да би касније, наглашавањем броја „сто” послужила као појачани критички коментар на рачун медија. Из

¹²⁹ Нем. М 8: Seit wann? / Fotograf: Auf Kamera Mitte wahrscheinlich von Anfang an. / М 8: Sie wollen mir doch nicht erzählen, ich sei die ganze Zeit nicht mit drauf gewesen? / Fotograf: Nicht ganz drauf. / М 8: Hm. Nicht zu erkennen? Das sagen Sie seelenruhig nach gut hundert Kameraschüssen?

тога се може закључити да ни највећи труд, па ни „сто снимака”, није довољан уколико механизми репрезентације (попут фотоапарата, камере, фотографа, одговарајућег кадра) одлучују о томе ко ће бити укључен, а самим тим и признат, а ко пак искључен из репрезентације креиране стварности. М 8 не успева да изгради чак ни свој перформативни идентитет, јер се и на фотографији испоставља као фрагмент. Поред тога, драмска ситуација сконцентрисана на делимично укључивање М 8 у заједничку слику може се тумачити као ироничан осврт на друштвено-политички процес интеграције Немачке. Наиме, ликови позирају заједно, али се изнова не могу препознати као целина. Парадигматски се стога показује да медиј репрезентације, а то је у првом чину фотографија, није укључен у драмску ситуацију како би рефлектовао колективну стварност, већ како би показао на који начин се идеолошки производи и одржава невидљивост појединца у конструисаној слици заједништва. У том контексту, визуелна неприпадност lika М 8 постаје оличење друштвене маргинализације, тема која ће се у наредним поглављима још снажније испољити. У првом чину, та маргинализација се потврђује пред сам крај, када непозната, случајна пролазница преузима улогу фотографа и из читаве хорске формације издваја управо М 8 и ословљава га његовим правим именом. Испоставља се да о њему зна све.

Жена *док гледа кроз објектив*: Како си, Јоханесе?

М 8: Ух, онако.

Жена: Тужно време се обрушило на тебе. Изгубио си све пријатеље, посао ти је пропао, жена ти се горко осветила. Деца су отишла од куће и одавно те заборавила. Не желиш да патиш? (Штраус 1991: 31).

Иако М 8 остаје визуелно непотпун, фрагментаран и непрепознатљив, на крају чина постаје једини персонализовани лик ког пролазница идентификује, упућујући на његову приватну и породичну биографију. Овај преокрет унутар анонимне хорске констелације указује на парадокс (не)видљивости и представља још једну потврду да медији репрезентације, у овом случају објектив фотоапарата и лик фотографкиње, одлучују о томе ко ће, на који начин и ком облику бити укључен у конструисање стварности. На том месту долази до интимног разобличавања Јоханеса, који до тада био непрепознатљив на фотографији, али у кадру случајне фотографкиње постаје потпуно разоткривен субјекат. Оваква драмска ситуација индивидуалног огољавања једног од ликова, наговештава улазак у други чин, у ком ће лични идентитет бити у већој мери проблематизован. У контексту ове драмске сцене, пак, оваква ситуација представља увод у дубљу анализу фотографије као медија који не само да координише перцепцију стварности, већ и (ре)презентује идентитет.

Избор фотографија као форме у којој се отвара тема уједињења код Штрауса, може се, довести у везу са чињеницом да је пад Берлинског зида био медијски изузетно пропраћен (Бундестаг 2020: 21). Фотографије уједињених Берлинаца који деконструирају зид од симбола раздвојености, подељености и идеолошких, друштвено-политичких и културолошких различитости, како би га претворили у простор афирмације поновног уједињења Немачке и коначног разрешења вишевековног „немачког питања”, постале су глобално препознатљиви визуелни знак историјске прекретнице. На тим снимцима доминантно су присутна осећања среће, еуфорије и колективног одушевљења, које се у ноћи рушења зида претворило у славље испред Бранденбуршке капије (в. слике испод). Насупрот том визуелном коду који преноси слику јединства и радости, Штраус у својој драми феномен уједињења тематизује на дубљем нивоу. Фокус усмерава на унутрашње расцепе и кризе,

идентификујући као кључна питања личног и колективног идентитета, као и индивидуалне и националне судбине у процесу транзиције.



Слика 13: Радост и еуфорија поводом рушења Берлинског зида



Слика 14: Уједињени хорски ликови у драми *Завршни хор* позирају за фотографију

Фотографија због које су се чланови хора окупили на једном месту требало би да оствари више функција. Као медиј који материјализује одабрани догађај и своди га на краткотрајни, непоновљиви тренутак, а који захваљујући техничкој репродукцији, истовремено омогућава његово бесконачно умножавање, фотографија се испоставља као моћно средство за контролисање стварности. Међутим, свака фотографија предочава исечак тренутка, те је сама по себи фрагментарна. Тај карактер фотографије одговара хорским ликовима, који су, као и сама слика, фрагментарни и недовољно индивидуализовани. У том паралелизму успоставља се директна веза између њиховог идентитета и начина њихове перформативне артикулације, која се заснива на идеолошким механизмима саме фотографије као медија. Окупираност идејом да репрезентују себе у форми визуелног кода, као и континуирана тежња ка понављању поза у којима желе да прикажу себе, доводи до закључка да хорски ликови перципирају фотографију као средство за контролу стварности и репрезентације сопственог и колективног идентитета. Овакво разумевање, у потпуности је складу са Холовом тезом да су идентитети производи дискурса и да своје значење црпе

управо из репрезентативних пракси. Уколико се идентитет посматра, пак, као идеолошки интерпелиран, перформативно позициониран и конструисан унутар одређеног дискурса, онда су и хорски ликови позиционирани унутар фотографије као медијског простора, у ком преузимају део структуре моћи. Фотографија, као средство које не само да рефлектује стварност, већ је обликује, постаје саставни део идеолошког апарата. У том смислу, хорски ликови су интерпелирани у оквиру специфичног идеолошког апарата, који у контексту драме функционише као део шире културне матрице у служби државног наратива. Уколико применимо Алтисерову поделу између репресивних и идеолошких државних апарата, можемо закључити да овде доминирају државни идеолошки апарати из домена културе и информисања. Одсуство репресивних механизма сугерише да ликови позиције не прихватају под присилом, већ их интериоризују својевољно. Посматран из овог угла, идентитет хорских ликова испољава се као дискурзивна конструкција, унутар које се преплићу различите идеолошке структуре. Те структуре, обликују њихову тежњу за извођењем адекватног перформанса идентитета, што се, може разумети као индивидуални и колективни ангажман унутар транзиционог контекста.

Међутим, упркос настојању да буду виђени и да на тај начин контролишу сопствену слику, процес фотографисања не доводи до тога да хорски ликови „прогледају” и коначно „виде”, на шта упућује сам наслов чина. Напротив, уместо стабилизације идентитета, долази до њиховог даљег растакања. Иако се хорска формација наизглед сагласила око идеје заједништва, показује се да су њени чланови дубоко расути унутар сопствених позиција, што доводи у питање било какву могућност кохерентног колективног идентитета. У том смислу, фотографија се не може посматрати само као неутрални медиј репродукције стварности, већ као активни учесник у процесу идеолошке продукције. Она одлучује не само о томе ко ће бити видљив, већ и ко ће бити изостављен, маргинализован. Ти критеријуми нису неутрални, већ су дубоко увезани у дискурсе моћи, припадности и нормативне структуре онога што се у датом тренутку прихвата као „видљиво” и „пожељно”.

Сцена фотографисања у првом чину *Завршног хора* представља медијско упризорење тренутка друштвено-политичке промене, у којој хорски ликови приступају конструкцији идентитета на основу телесне репрезентације. Драмска ситуација до краја чина прераста у симулакрум који се заснива на дијалектици колективне еуфорије и појединачне дезоријентисаности, али и амбивалетности на релацији репрезентације и искључења, видљивости и маргинализације. Ликови настоје да се телесно конституишу у статичној слици, при чему управо тај чин разоткрива њихову потребу за одлагањем стабилизације идентитета у периоду друштвених промена. Коначна фотографија подразумевала би и коначност у одређивању њиховог идентитета, чему хорски ликови очигледно нису спремни да се подвргну. Са тим кореспондира и став Роланда Барта (2004: 14) о фотографији када истиче да „фотографије су знаци који се не могу добро одржати, [...] кваре (се) као млеко. Шта год да приказују и на који год начин да то чини, фотографија је увек невидљива: заправо не видимо њу”. Фокус се, стога, премешта на оно што је фотографисано: на учеснике и њихову репрезентацију, мимику и гестику, расположења, осећања, гардеробу. Другим речима, на целокупни телесни и перформативни код. Иако заинтересовани за идеју заједништва и сопствену визуелну репрезентацију, хорски ликови остају у стању идентитетске суспендованости, дакле, између онога што су били пре ступања у хор, и онога што ће можда постати након тога. Фотографија се испоставља као медиј који настоји да овековечи чин уједињења Немачке, али се притом открива као чвориште моћи, припадности и идеолошких структура које обликују идентитет. У том смислу, хорски ликови подсећају на

фигуре из Платонове алегорије о пећини, који немају намеру да напусте свој сенковит простор и не презају да уклоне претњу уколико је уоче.

5.2.1.5. *Видети или бити виђен* у Платоновој пећини

Први чин драме *Завршни хор*, под називом *Видети или бити виђен*, може се интерпретирати у оквиру Платонове алегорије о пећини. На овом месту, интерпретација првог чина добија шири метафорички контекст који се додатно може разрадити у оквиру Линковог појма интердискурса. Полазећи од становишта да је сваки исказ условљен конкретном историјском ситуацијом (Линк 2008: 117), првом чину у драми *Завршни хор* приступамо као дискурзивном простору у ком се преко визуелних кодова и међусобно испреплетаних митолошких, политичких, идеолошких и перформативних оквира, огледа уједињена Немачка. У складу са тим, сцена фотографисања постаје својеврсна пећина у којој је укинута могућност субјективног кретања, а визуелни идентитети су унапред задати.

Као и код Платона (2), ликови у Штраусовој драми (1) сведени су на фиксиране субјекте чије је кретање онемогућено. Они стоје непомично у формацији за групно фотографисање, неспособни да мењају положај тела, погледа или перспективе.

(1) Група од петнаест жена и мушкараца распоређена у четири реда на степеницама за групно фотографисање. У првом плану фотограф који управља трима камерама постављеним на различитим позицијама.

(визуелни приказ распореда стајања приликом фотографисања)

Кретање ограничено. Може се додати само по једна реч у гомилу уз наду да ће је прави примити. Неизвесно је ко припада коме, и ако припада – на колико дуго? Понекад само назнака разумевања, као кад се човек у сну насмеје¹³⁰. (Бото Штраус 1991: 9).

(2) Замисли да људи живе у некој подземној пећини, и да се дуж целе пећине провлачи један широк отвор који води горе, према светлости. У тој пећини живе они од детињства и имају окове око бедара и вратова тако да се не могу маћи с места, а гледају само напред, јер због окова не могу окретати главе. Светлост им, међутим, долази од ватре која гори изнад њих и далеко иза њихових леђа. Између ватре и окованих води горе пут, а поред њега замисли да је подигнут зид као ограда какву подижу мађионичари да изнад ње показују своју вештину. (Платон 2002: 206).

Њихов однос према стварности медијски је посредован, односно, постоје искључиво у функцији сопствене репрезентације. Светлост у пећини, као симбол знања и истине, код Платона долази од ватре, док је код Штрауса замењује бљесак фотоапарата. Уместо трајне могућности спознаје, присутна је тек пролазна и технички конструисана илузија. Ликови су заробљени у визуелној структури у којој не желе да буду посматрачи, већ искључиво виђени, што у наслову чина добија свој симболички израз. Фотограф, постављен испред групе, јесте фигура која види целину. Он се налази у позицији моћи која угрожава стабилност групе. Његово убиство у завршници чина симболизује колективну реакцију на покушај

¹³⁰ Eine Schar von fünfzehn Frauen und Männern in vier Stufenreihen zum Gruppenfoto aufgestellt. Im Vordergrund der Fotograf, der drei Kameras an verschiedenen Positionen bedient. / Eingeschränkte Bewegungsfreiheit. Man kann nur ein Wort in die Schar werfen und hoffen, daß sich der Richtige angesprochen fühlt. Ungewiß, wer zu wem gehört und wenn: für wie lange? Manchmal nur die Spitze einer Verständigung, so wie ein Mensch im Schlaf auflacht.

дестабилизације симулакрума: фотограф се посматра као претња, као неко ко располаже позицијом погледа „изван пећине”. На тај начин, структура пећине постаје идеолошка матрица, будући да хор жели да остане унутар света симулације, чак и по цену насиља. Паралела са Платоновим повратником који је напустио пећину и стекао спознају, али по повратку бива одбачен и уништен, у драми се може посматрати најпре кроз улогу фотографа, иако он не представља истински просвећеног појединца, већ његову деконструисану верзију у постмодерном добу. Он располаже техничком моћи, али не и трансцедентном истином. Ипак, његов поглед „споља”, дестабилизује фикцију унутрашњег поретка, што резултира његовим убиством. Тај чин у гомили хориста не представља појединачни чин, већ колективни одговор на угрожавање структуре у којој хор опстаје. Они показују како долази до сукоба са свиме и сваким ко је другачији и који прети да поремети стари поредак (Проле 2024: 230). У алегорији о пећини, Платон указује на то да постоје људи који пристају на симулацију живота међу сенкама и да или не помишљају уопште да постоји нешто што проузрокује сенке (Коларић 2006: 79) или им пак не одговара размишљање у том правцу, јер би то подразумевало пољуљаност њиховог угледа и позиције моћи. Сходно томе, долази до насиља, па чак и убиства онога ко покуша да уздрма постојећи, ограничени свет сенки у тамници пећине.

Интертекстуална веза Платонове пећине са немачко-немачком стварношћу, огледа се још у томе што и у једном и у другом тексту ликови пристају на сопствену фиксираност. За разлику од Платонових заробљеника, који не познају други свет осим пећине, а самим тим ни било какав облик алтернативе, у *Завршном хору* су у питању субјекти који су формално слободни, али се добровољно стављају у идеолошки оквир. У том смислу, хорске реплике, од „Ми смо хор” (Штраус 1991: 28), до наизменичног преузимања различитих идентитета, показују лиминалност без исхода. Нестабилни, дезоријентисани субјекти у хорској формацији уједињују се у тренутку када осећају да фотограф угрожава прилику да буду виђени у форми фотографије. Зато хорски, колективним гласом и уједначеног ритма изговарају: „Ми смо хор” (Штраус 1991: 28), испуњавајући истовремено улогу традиционалног античког хора и наступајући уједначено као представници народа, јер у том узвику као да одзвања „Ми смо народ”¹³¹ (Браунгарт 2005: 92). Посматрано из угла идеологије, фотограф се мора уклонити јер се у погледу позиција моћи он налази на врху хијерархијске лествице, будући да је једини који може видети целу групу (Шеслер 2004: 142). Хористи имају исти циљ без обзира на то ко се нађе на месту фотографа, што се потврђује у репликама које изговарају када пролазницу поставе у улогу фотографа:

Ж 1: Код ње ће мало потрајати док не упадне у замку.

Ж 7: Али мислим да ће се исплатити.¹³² (Штраус 1991: 32).

Овде се може успоставити утицај идеолошке окупираности фотографијом и њене основне функције која се усадила у хорске ликове, а то је способност репродукције. Хористи овом репликом показују да жртвовање фотографа не пружа основ за ново оснивање, већ води ка бесконачној репродукцији њихових поступака (Куберг 2021: 72). У наставку ће показати да неће дозволити да им било ко стан на пут у остварењу циља, те ће свако ко покуша исто што и фотограф, проћи као он. Ова индиректна претња, може се тумачити двојако и то тако што се са једне стране указује на поквареност једног народа који је изгубио

¹³¹ Нем. Wir sind das Volk.

¹³² Нем. Bei der wird es etwas länger dauern, bis sie in die Schlinge steckt.

способност да обликује унутрашњу вредност у појединцу, али са друге стране се може разумети и као критика крвне жртве, односно да крвна жртва увек изнова производи нове жртве, а не неко смислено решење (Куберг 2021: 72).

Уједињење које се у првом хору приказује није суштинско, већ симболичко. Одвија се на нивоу слике, али не и субјективне промене. На тај начин, Платонова пећина функционише као културна матрица која омогућава да се у драми препознају механизми интерпелације, структуре моћи и условљеност перцепције медијем. Стварност коју ликови прихватају није она коју виде, већ она у којој желе да буду виђени. Управо ту се поставља граница између субјекта и објекта, они више не покушавају да спознају свет, већ да потврде свој положај у њему кроз фиксирану слику. У том контексту, реплике се могу разумети и као својеврсна критика уједињења Немачке, јер се на овим поставкама наговештава да је одређени облик заједништва присутан, али да се у њему не тежи интеграцији у целости. Дискурс који се у овом случају ствара, испоставља се као резултат корелације између митолошко-алегоријских интерпретативних нивоа Платонове пећине и драмских ликова у првом чину драме *Завршни хор*, при чему се драмски ликови испољавају и као субјекти и као објекти. Као објекти, они су производ друштвено-политичких околности које условљава чин уједињења Немачке, али и техничких конструката, зато што у фотографији, медију који је могуће бесконачно репродуковати у истоветном облику, ликови виде врхунац свог постојања.



Слика 15: Платонова пећина



Слика 16: Пад Берлинског зида



Слика 17: Хорска формација у драми *Завршни хор*¹³³

5.2.1.6. Друштвено-политичка и естетска располућеност уједињења оличена у хору

Драма *Завршни хор* сугестивно већ у самом наслову упућује на значај хора као полазне тачке драмског збивања, што се потврђује у првом чину под називом *Видети и бити виђен*. С обзиром на то да се трагедија развила из хора, који је у грчкој трагедији симболички представљао одраз полиса, те да је сходно томе приказивани свет на сцени пратио дешавања у стварности, публика је, захваљујући тој истовремености позоришта и друштва, могла да се препозна у хору (Гајгер, Харман 1996: 35). У том смислу, позориште се посматрало као историјски релевантна парадигма, не само као простор очувања сећања и колективног памћења, већ и као чинилац који учествује у обликовању саме епохе (Киндерман 1957: 30). У Штраусовој драми, заступљен је сличан механизам истовремености. Наиме, драма литерарно обрађује дискурсе уједињења Немачке, при чему се на самом почетку истиче тематизовање (ре/де)конструкције идентитета кроз манипулативну моћ медија.

¹³³ Сlike 13 и 16 преузете су као стоп-кадрови из видео-снимка представе *Завршни хор*, која је изведена 1991. године у берлинском позоришту *Шаубине на Ленинеровом тргу*. Приступ снимку омогућен нам је у сарадњи са поменутим позориштем у децембру 2024. године.

Располућеност хорских ликова у њиховим репрезентацијама, без могућности увида у њихова унутрашња стања, симболички одражава стање дела немачког друштва, које упркос формалном уједињењу, и даље се суочава са одређеном кризом, видљиву и у савременом немачком полису.

Деконструкција античког хора у фрагментарне и нестабилне субјекте, који се подређују моћи медијске репрезентације, односно фотографије, у спрези је са Штраусовим критичким освртом на савремено немачко друштво у процесу транзиције и књижевну естетику. Ту своју забринутост артикулише и у својим контраверзним есејима *Устанак против секундарног света* и *Све јачи одјек јарчеве песме*. Увођењем фотографије, као медија који према Шеслер (2004: 143) укида ауратичност тренутка и традицију историје, у структуру хора, у којој се преплићу традиционални и митолошки обрасци, Штраус успоставља критичку дијагнозу друштвено-политичког и естетског раскида са традицијом. Кроз медиј фотографије и опчињеност њоме коју показују драмски ликови, драма се критички позиционира према доминацији секундарних дискурса који све више преузимају контролу над појединцем. У таквом контексту, аутентичност људског бића бива угрожена, а идентитет потчињен површном и идеолошки обликованом репрезентацијом. На тај начин хорски ликови у првом чину дубоко су укореењени у идеологији медија, при чему сама формација хора функционише као непосредни дискурзивни оквир за сагледавање друштвено-политичког чина уједињења Немачке.

5.2.2. *Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist meist zerstört im ganzen Land?*¹³⁴

Други чин, под називом *Лоренц испред огледала (Из света превида) (Lorenz vor dem Spiegel (Aus dem Welt des Versehens))*, подељен је на две сцене, које су означене редним бројевима I и II. Структурни оквир самог чина указује на поделу и удвојеност, при чему се наслов и поднаслов могу припојити појединачној сцени. У том смислу, могло би се рећи да ће због Лоренцове случајне грешке *Из света превида* доћи до тога да се *Лоренц* изнова суочава са собом *испред огледала*. Прва сцена испреплетана је двама паралелним наративним линијама, док се у другој токови умножавају и теку независно једни од других, али се испоставља да су ипак међусобно повезани. У првој сцени појављују се само два лика супротног пола, при чему ће управо та поларизација одредити библијско-митолошки оквир читавог чина, који, попут мита у грчкој трагедији, на ком је почивало осећање и духовни оквир драмског света (Лешић 2008: 399), рефлектује савремене друштвено-политичке и културолошке феномене Немачке у процесу интеграције. Штраус и у овом чину користи традиционалне структуралне и композицијске елементе античке драме како би успоставио архетипске фигуре савременог доба. Дијалози ликова прате две наративне путање, при чему је једна посвећена Лоренцовим архитектонским радовима у Делијиној кући, док се друга концентрише на тренутак превида. Тематска симултаност у разговору праћена је изостанком логичних прелаза из теме у тему, оне долазе нагло, без најаве и поступног прелаза. Друга сцена прати интеракцију између Лоренца и Делије, али уводи и друге ликове који, за разлику од анонимног хора из првог чина, носе персонализоване или карактеристичне одреднице: припадност, телесну особину или визуелно упечатљив костим. Док је први чин општији и колективнији, други се спушта у интимно и персонализовано, чиме конкретизује кризе идентитета, али их даље одржава у спрези са колективним доживљајем. У том контексту, властитим именима су представљена три лика, Лоренц, Делија и Хенријета. Посебну

¹³⁴

Срп. *Огледалце, огледалце моје, највише уништен у целој земљи ко је?* Ј.Г.

симболичку тежину има Лоренцово занимање архитекте, који у потпуности кореспондира са естетско-поетичким и идеолошким дискурсима драме у целини. Као што је у претходном делу рада најављено, лик М 8 развија се у лик Гласника, који у другом чину добија знатно више вербалног и перформативног простора у односу на први. Иако је на крају првог чина откривено његово име, у другом чину он не добија индивидуализовану ознаку, већ му је додељена функционална улога и то гласника. Као лик који повезује догађаје, попуњава празнине у драми, указује на претходне догађаје и доноси вести о важним догађајима, што у античкој драми делује као покретач радње (Асмут 2009: уп. 109, 100), Штраус овде деконструише лик гласника, развијајући га унутар констелације ликова који се налазе у процесу (ре/де)конструкције идентитета. Уопште узевши, други чин је квантитативно богатији на језичком нивоу, разрађенији је и лексички комплекснији, али је семантички подједнако фрагментаран као и први. Његова тематско-мотивска сложеност нарочито се манифестује у оквиру колективне симболике, при чему библијско-митолошке интертекстуалне везе играју кључну улогу.

Други чин најављен је већ у првом и то кроз наизглед споредни детаљ, када Ж 7 „подиже свој џемпер преко голих груди”¹³⁵ (Штраус 1991: 20) и користи своју разголићеност како би привукла медијску пажњу. Та полуогољеност из првог чина може се разумети као „прелудијум” (Браунгарт 2005: 94) потпуне огољености која наступа у другом чину. На тим поставкама гради се главна окосница другог чина, а то је још један тренутак превида. До њега долази када архитекта Лоренц угледа своју клијенткињу Делију потпуно нагу, што у потпуности преусмерава ток драмске радње. Тај тренутак постаје окидач Лоренцове кризе идентитета, али се испоставља да и остали ликови из друге сцене, сви осим Делије, пролазе кроз унутрашњу кризу. Огољавање индивидуалних криза појединца визуелно и симболички је подупрето сценским реквизитом из друге сцене. У питању је огледало. Сходно томе, централни сценски, али и симболички елемент другог чина представља велико огледало које је постављено у средиште сцене. Оно постаје простор испољавања мисли и осећања, али често не и утешан. Ликови стоје у реду чекајући свој тренутак за „исповест”. У том контексту, огледало функционише попут исповедаонице из ријалити формата *Велики брат*¹³⁶, у којој појединац сам одлучује о свом даљем учешћу – наставити игру или је напустити, без могућности повратка. Тај избор на крају доноси и сам Лоренц, одлуком да оконча свој живот. Огледало се стога трансформише у алегорички простор преиспитивања, у коме се преплићу субјективно и колективно, интимно и историјско. Симболички, може се разумети и као средство које омогућава окончање лимиалности. Другим речима, представља прилику за суочавање са собом у датим друштво-политичким околностима и могућност преласка прага који води ка наредној животној фази. Сходно томе, огледало прераста у симбол саморефлексије и унутрашњег распада, док се парадоксално, у спољашњем свету одвија процес друштвено-политичког уједињења. Огледало уједно делује и као перформативни простор неизговорене кривице и испробавања оних улоге које би ликови желели да реализују у стварности, али у томе изнова не успевају, те се стално враћају огледалу, све више психички исцрпљени и девастирани.

Жена у тршчанозеленом: Ја сам светла бисерна кап на црном сомоту...
Мора да се насмеје. Понавља реченицу.

¹³⁵ Нем. *F 7 reißt ihren Pullover über dem nackten Oberkörper hoch.*

¹³⁶ У драми *Равнотежа* такође се појављује елемент који ствара асоцијативну мрежу на поменути ријалити шоу. У питању је камера, које је смештана у средину сцене и функционише попут свевидећег ока.

Поново одмахне главом.

Не. Не иде ми. Једноставно не могу да изговорим.

Било би тако лепо да му једном кажем нешто такво, потпуно спонтано.

„Ја сам светла бисерна кап на црном сомоту.”

Па добро. Може и тако¹³⁷. (Штраус 1991: 43).

Лоренц: [...] *Окреће се и говори преко левог рамена ка огледалу иза својих леђа.*

Шта онда? Наравно, одговор је већ месецима имала спреман. Шта да радим? Да ли треба да паднем на колена пред вама – овде, пред свима? Могао бих да паднем у прашину пред њом, мени то не би сметало, али нама двома то тешко да би помогло. Зар није тако? Није ваљда да није тачно то што говорим?

Окреће се ка огледалу.

Огледало ћути и посматра једног несхватљивог човека¹³⁸. (Штраус 1991: 49).

Гласник: [...] *Прилази огледалу, пажљиво проучава своје лице изблиза. Док говори, из сале долазе: Омиљена, Човек са цигаром и Обећана и стају иза њега, како би и они погледали у огледало. [...]*

Омиљена: Извините, да ли могу на тренутак?

Гласник: Само још тренутак. Брзо сам готов ... [...] ¹³⁹ (Штраус 1991: 51).

Ове реплике указују на дубоку психолошку интензивност, али без катарзе. То се може објаснити и чињеницом да, за разлику од бајке *Снежана и седам патуљака*, где огледало пружа одговоре на важна питања, у другом чину драме *Завршни хор* до тога ипак не долази. Иако се ликови поверавају, исповедају и постављају питања, од огледала не добијају никакав одговор. Изостаје било какав облик прочишћења, што онемогућава и емотивно олакшања. На тим основама, развија се лик Лоренца као главне фигуре другог чина, који се може окарактерисати као дезоријентисани појединац у контексту савременог човека оптерећеног личним и колективним наслеђем, превасходно оним заснованим на кривици. Суочен са општом дезоријентисаношћу, Лоренц не успева да то наслеђе искупи, нити да га у потпуности разуме.

5.2.2.1. Емергентност уједињења

Емергентност у другом чину, исто као и у првом, а касније и у трећем, заснива се на историјском тренутку уједињења Немачке и односа драмских ликова према измењеној, емергентној ситуацији. Док је у првом чину, емергентност разматрана најпре кроз

¹³⁷ Нем. Die Frau in Schilfgrün: Ich bin eine lichte Perle auf schwarzem Samt... *Sie muß lachen. Wiederholt den Satz. Erneutes Kopfschütteln.* Nein. Ich bring es nicht. Ich bring es einfach nicht heraus. Es wär zu schön, ihm sowas mal zu sagen, ganz spontan. "Ich bin eine lichte Perle auf schwarzem Samt". Na ja. Geht doch.

¹³⁸ Нем. Lorenz: ... *Er dreht sich um und spricht über die linke Schulter zum Spiegel in seinem Rücken.* Was dann? Natürlich, sie hielt die Antwort schon seit Monaten parat. Was soll ich tun? Soll ich einen Kniefall tun vor Ihnen – hier in aller Öffentlichkeit? Ich könnte in den Staub vor ihr, mir machte es nichts, aber uns beiden würde es kaum weiterhelfen. Oder nicht? Stimmt etwa nicht, was ich sage? *Er wendet sich zum Spiegel.* Der Spiegel schweigt und mustert einen unbegreiflichen Menschen.

¹³⁹ Нем. Der Rufer: [...] Er tritt vor den Spiegel, prüft sein Gesicht von nahem. Während er redet, kommen aus dem Saal: Die Beliebte, Der Mann mit Zigarre, Die Versprochene und stellen sich hinter dem Rufer an, um ebenfalls in den Spiegel zu blicken. [...] / Die Beliebte: Entschuldigen Sie: darf ich mal kurz? / Der Rufer: Einen Augenblick noch. Ich bin gleich fertig ... [...]

колективну парадигму и до индивидуалног искуства се могло допрети једино преко хориста и неколико њихових појединачних фрагментарних искорака у лична сећања, у другом чину фокус се помера ка индивидуалном. Простор драмске радње постаје персонализован, а ликови више нису у потпуности анонимни, већ су именовани. Архитекта Лоренц затиче своју клијенткињу Делију нагу. Тиме се одмах на почетку приказује први емергентни тренутак који тематизује огољавање, најпре телесно, чиме се призива библијско-митолошко интердискурзивно поље, али и огољавање у друштвено-политичком контексту поновног уједињења Немачке. Превид, који ће се убрзо испоставити као преступ, постаје покретач читаве драмске радње и темељ личне драме једног лика, Лоренца. Тај тренутак може се упоредити са неуспелим покушајем фотографа да овековечи пресудни догађај који измиче, али последице остају неповратно дубоке. Други чин такође уводи локализацију драмске радње, чиме се продира у простор личног. Емергентни тренутак дешава се у купатилу Делијине куће, простору које симболише приватност, интиму, па чак и неку врсту светиње (Џугман 2003: 119). Лоренцов неовлашћени улазак чини од њега уљеза (Џугман 2003: 119), али уједно отвара и простор за испитивање еротског набоја ситуације. Делија, постајући објекат Лоренцове пожуде, заузима моћну позицију. Преступ који је над њом учињен, позиционира Делију на врх хијерархије моћи. Она преузима контролу над Лоренцом и постаје својеврсни „архитекта” његовог психофизичког стања. Ова инверзија односа потврђује се већ у првим дидаскалијама у којима се описује Лоренцова појава у другој сцени:

[...] Лоренц излази. Остарио је, испијен, претворен у карикатуру самог себе. Носи помало прекратак кишини мантил, стари шал и ружан, згуљвани шешир. У руци држи једну једину гладиолу. Осврће се по гардероби¹⁴⁰. (Штраус 1991: 43).

Прилази огледалу, ослања се објема рукама о комоду, спушта главу, па је полако подиже ка свом одразу¹⁴¹. (Штраус 1991: 44).

[...] Лоренц излази из сале, застане кад угледа некога пред "својим огледалом". Жена се усправи, поправи косу и врати се у салу. Лоренц без оклевања стаје на њено место, окреће леђа огледалу и обраћа му се преко рамена¹⁴². (Штраус 1991: 45).

Дихотомна релација субјекат-објекат која се развија у односу Делије и Лоренца уско је повезана са приказом женске телесности. Тиме се драмски текст упућује у подручје архаичног и архетипског, јер се призива проблематика стереотипног табуа, а то је откривање женске нагости. Тај чин рефлектује прагрех и прво упризорење, поимање и откривање нагости између мушкарца и жене. На овим поставкама Штраус гради основу колективне симболике другог чина, који почива на библијско-митолошком оквиру (в. поглавље 5.2.2.2).

За разлику од првог чина, у ком емергентни тренутак осликава колективну збуњеност, несналажење и психолошку расцепканост, други чин доноси другачији приступ

¹⁴⁰ Нем. [...] Lorenz tritt auf. Gealtert, eingefallen, zur komischen Figur verändert. Er trägt einen etwas zu kurzen Regenmantel, einen alten Schal, einen häßlichen Knautschhut. In der Hand hält er eine einzelne Gladiole. Er sieht sich in der Garderobe um.

¹⁴¹ Нем. Er tritt vor dem Spiegel, stützt sich mit beiden Armen auf die Kommode, senkt den Kopf, um ihn dann zu seinem Spiegelbild emporzuheben.

¹⁴² Нем. [...] Lorenz kommt aus dem Saal, zögert, als er jemanden vor "seinem Spiegel" bemerkt. Die Frau richtet sich auf, ordnet ihr Haar und geht zurück in den Saal. Lorenz tritt unverzüglich an ihre Stelle, posiert mit dem Rücken zum Spiegel und spricht über die Schulter zu ihm.

емергенцији. Први превид који дотиче Лоренца, он покушава да разради у рационалну, контролисану причу, настојећи да му одузме специфичност неповратности и смањи последице изазване неприлике (Штегеман 2011: 137).

Као и у првом чину, и у другом се значења обликују у ситуацијама које алудирају на емергентни догађај уједињења Немачке. Однос ликова према тренуцима емергенције, не само да их открива, већ истовремено утиче на процесе (ре/де)конструкције идентитета, откривајући идеолошке механизме и начине њиховог испољавања. Сходно томе, идентитети постају конструкти умрежености језика, идеологије и тела које их изговара и изводи. У том смислу, телесност и перформативност представљају изузетно важан сегмент колективне симболике у другом чину. Значења се изнова производе у сагласности са ставовима Фишер-Лихте (2009: 54), према којима тело постаје централни фокус перформанса, а идентитет се испољава као флуидна категорија која се конституише посредством извођења. У контексту Фишер-Лихте, тело у перформативном смислу престаје да буде затворена биолошка целина и постаје медијум процеса узајамне перцепције и продукције смисла. Стога, емергенција овде стоји у знаку перцепције, будући да Лоренц усмерава своју пажњу ка погледу на наго тело Делије, након чега долази до каузалног уланчавања асоцијација на које указује Фишер-Лихте (2013: 66) и то у виду горе поменутих категорија: персонализовање–индивидуалност–интима–приватност–еротика–архаичност. На тим поставкама, приказују се ликови који постају резултат мноштва дискурзивних образаца. Ликови, дакле, нису изоловани субјекти, већ се могу разумети као производ система значења који превазилази њихове индивидуалне позиције. Као што је Фуко (2001) истицао у анализама пракси субјективизације, субјекат се може испоставити као емергентни ефекат дискурса, јер непредвидиви тренуци доводе до краткотрајног укидања предвидљивих односа моћи и знања, те на тај начин изненадно могу настати и нови облици постојања. Субјекти настају у односима моћи кроз процесе субјективизације (Фагл 2013: 30). Сходно томе, прекиди или пукотине унутар тих процеса могу произвести нове начина постојања или чак идентитета. На тим основама, може се испитати и да ли драмски ликови у другом чину успевају да превазиђу фазу лимиалности, или, напротив, у њу све дубље понире.

Други емергентни тренутак наступа на самом крају драме када Лоренц случајно замени капуте, обуче онај који припада лику Обећаног и у његовом џепу пронађе револвер. За разлику од првог тренутка превида, у овом случају Лоренц одлучно и самоуверено управља случајним тренутком. Одлучује да капут љубазно врати власнику, али револвер задржава, скривено и намерно. Овим гестом, преузима контролу над оним што је емергентно, али тај поступак не води ка ослобођењу, већ ка трагичном исходу. Испоставља се, као и у претходним случајевима, да и ова емергенција одређује стварност. У овом случају, води до Лоренцовог самоубиства. Штегеман (2011: 141) истиче да је Лоренцово погрешно управљање првим случајним превидом разлог због којег се емергентни догађај не реализује у љубавну причу. Уместо тога, тај тренутак постаје слика сећања утиснута у сопственом одразу огледала од које не може побећи. Суочен са немогућношћу бекства, Лоренц одлучује да помери поглед са призора на огледалу, навлачи шешир преко очију и потеже револвер на себе (Штегеман 2011: 141). Тиме се завршава његов пут, у одсуству катарзе и попут трагичне последице низа емергентних ситуација које је покушао да контролише, али које су га уместо у ослобођење, водиле до све већег унутрашњег расцепа.

Емергентни тренутак првог превида непосредно кореспондира са темом неуспелог поновног уједињења (Штегеман 2011: 135). Потврда ове тврдње долази на крају друге сцене, у Лоренцовој одлуци да поништи сопствени живот. Дијалектички однос мушкарца и жене,

реконструкције и деконструкције идентитета, личног и колективног, разложени кроз библијско-митолошки оквир, као и симболички концепт огледала, преко ког се проблематизују идентитет и његова испољавања, указују на то да је до процеса уједињења дошло, али да он није успео. Равнодушност, па и отворено незадовољство у односу на чин уједињења постају јасни у тренутку када Гласник први пут изговара повик „Немачка!”, при чему усклик не узрокује емергенцију као у првом чину. Напротив, Лоренц реагује иритирано: „Зашто радите то?” (Штраус 1991: 50), што указује на то да је сама вест постала банална, предвидива, па чак и досадна. Његов тон је поражавајући и обележен разочарењем. Са друге стране, Гласник потврђује Лоренцово осећање реченицом: „Од сада република пропада” (Штраус 1991: 50), најављујући тиме трећи чин драме, симболично насловљен *Од сада па надаље*.

5.2.2.2. Библијско-митолошки оквир уједињења

Селективно-симболичка функција Линкових интердискурса има за циљ повезивање различитих области и субјеката кроз фрагментарне, имагинарне и симболичке везе. Евоцирањем релевантних контекста из библијско-митолошког оквира унутар драме *Завршни хор*, производе се специфична значења неопходна за анализу дискурса уједињења. Сходно томе, у овом поглављу приступићемо комбиновању, повезивању и интеграцији специфичних библијских парадигми, попут апокрифних образаца и њиховог преламања кроз драмске ликове, као и митолошких наративних оквира у процесима (ре/де)конструкције идентитета. Библијски обрасци присутни су као имплицитни вид интертекстуалности, док су митолошки топови испољени у експлицитном облику. Оба интертекстуална оквира делују унутар истоветне функције и то као дидактичко-институционализовани системи који регулишу људске поступке и обликују перцепције о људској природи, заснивајући се на архаичним, дубоко укореним представама. Имплементацијом и међусобним укрштањем ових интердискурса, драма *Завршни хор* може се сагледати као простор у ком се артикулишу културне, идентитетске и идеолошке вредности, обједињене у оквир колективне симболике. Активација репертоара библијско-митолошких симболичких структура и образаца мишљења поставља основ за боље разумевање комплексних процеса (ре/де)конструкције идентитета драмских ликова и њихових перформативних манифестација.

5.2.2.2.1. Лоренц и Делија у улогама Адама и Еве у транзицији

Библија се у књижевно-интерпретативном контексту испоставља као културни извор знања, али и као естетско, религијско и друштвено средство рефлексije, те је, сходно томе тешко навести неки феномен у области европске културне историје у последње две хиљаде година, који на неки начин не кореспондира са библијским (пра)текстом (уп. Полашег, Вајднер 2012: 10). Међутим, постоје текстови у којима је заступљена библијска сижејна тематика или ликови из Библије, који услед специфичних одступања од норматива Светог писма нису постали део канона (Гојић 2020: 97). Реч је о апокрифима, који представљају својеврсну допуну библијског корпуса у виду динамичнијих описа или наративних варијација библијских догађаја и ликова. У зависности од степена одступања, било у стилским или тематским неуједначеностима у односу на канон, апокрифи се могу разликовати у домену минималних измена, али и до оних који догађаје и ликове

представљају потпуно другачије од библијског канона. Стога су дуго времена били забрањивани, носећи ознаку тајних списа, али су успркос томе били читани и преписивани (уп. Јовановић 2005: 9–10). Слободнији приступ читању и преписивању омогућио је разнолике верзије истих апокрифних прича или ликова, што долази до изражаја и у *Апокрифу о Адаму и Еви*. У овом спису, Адам и Ева представљени су на сасвим другачији начин у односу на канонски текст Библије, што омогућава радикалну ревизију и деконструкцију традиционалне перспективе о женској кривици за прагрех. У том смислу, однос Лоренца и Делије у другом чину *Завршног хора* може се интерпретирати као транзиционо преобликовање апокрифне приче о Адаму и Еви, у ком се кроз дискурс кривице, емергенције и слободе ревидирају теме идентитета и његове репрезентације, као и могућности обнове.

Уколико апокриф сагледамо као интердискурзивни извор културног памћења, може се интерпретирати као простор ране артикулације не само моралних, већ и родних позиција. На тим основама настају и развијају се дискурси кривице, телесности и (само)спознаје, који се током историје изнова репродукују у различитим идеолошким и културним парадигмама, па тако и у интеграцијском контексту драме *Завршни хор*. У том смислу, апокрифном тексту овде не приступамо искључиво као религиозном, већ као традиционалном културном наративном моделу у коме се у најранијој фази новог доба конституишу кључне идентитетске позиције – однос према ауторитету, дискурс кривице и одговорност за сагрешење, као и родна расподела моћи. У том смислу, увођењем овог интердискурса у анализу Лоренца и Делије, отвора се могућност за испитивања механизма кроз које се идентитет, одговорност и родне улоге у другом чину драме *Завршни хор* (ре/де)конструишу путем перформативних чинова, телесних гестова и дискурзивних стратегија ликова.

Апокриф на који се овде осврћемо носи назив *Књига о Адаму и Еви (дужа верзија)*. Тематски сиже текста није усредсређен на сам чин сагрешења, већ на околности које му претходе, као и на догађаје који уследе након њега. Док у *Књизи Постања* Старог завета, приповедање почиње директним увођењем у сцену искушења: „Али змија бјеше лукава мимо све звијери пољске које створи Господ Бог; па рече жени [...]” (Даничић, Стефановић Карацић 2012: 3), апокриф представља сложенији и обимнији наратив о човековом паду и првобитном греху, у ком се тематизује и Адамова и Евина перспектива. Адам у свом казивању наглашава Евино учешће у грешном чину, при чему се ни сама Ева томе не супротставља, већ се искрено каје и упућује молбе за опроштај и Адаму и Богу. Док је у библијском тексту Евина улога сведена на неколико реплика и гест загризања забрањеног плода, у апокрифу јој је пружена прилика да исприча своју верзију догађаја. У том приповедању, објашњава како је дошло до превида који је довео до развоја свести и огољавања, како у погледу колектива, односно самог света који се са састоји од добра и зла, тако и у погледу сопства, односно телесности. Отуда, из Евиног казивања произилази више важних увида: она не доводи у питање намеру змије, јер је змија дошла са стране Еденског врта коју је чувао Адам. Према апокрифу, Адам и Ева су имали задужење да чувају капије Еденског врта. Адам је имао надлежност над источном и северном, а Ева над западном и јужном капијом врта (Јовановић 2005: 72, 90). Управо тај детаљ дочарава наивност оба лика, будући да је Адам као први начинио превид, допустивши ђаволу да у врт уђе са његове стране и наговори змију као Божју миљеницу да искуша Еву. Имајући поверење у Адама, Ева није сумњала у намере онога што долази са његове стране врта. Када проба забрањени плод, позива Адама и обраћа му се речима:

„'Адаме, Адаме, где си? Устани и дођи к мени да ти испричам чудо!' И дође Адам к мени и ја отворих уста своја. И ђаво говораше у мени за дрво. И разуме да би некако и он јео. И окуси Адам. И отворише му се очи и виде наготу моју и своју [...]” (Јовановић 2005: 73).

Појевши плод, обоје постају свесни своје нагости, започињу процес перцепције и тиме се саглашавају са библијским мотивом спознаје као праузрока срама. Управо тај емергентни моменат постаје симболички почетак онога што ће касније бити артикулисано као парадигма зла, греха, кривице и срамоте. Према томе, прагрех се у овој верзији приче не темељи на женској злонамерности, охолости или непослушности, већ на поверењу које жена указује мушкарцу, што отвара простор за ново читање кривице, као и родних и полних релација.

Када постану свесни своје нагости, Адам и Ева развијају осећај стида и у њима се јавља потреба за скривањем. Бог дозива Адама питањима о разлозима скривања, на шта Адам одговара да га је стид јер је наг. Следи питање: „Ко ти каже да си наг? Да ниси јео од дрвета за које ти рекох да не једеш?” (Јовановић 2005: 74), након чега Адам признаје да су појели плод и да је за то крива Ева. Последиčno, Бог кажњава Адама и Еву болестима, међусобним неразумевањем и сложеним, конфликтним односима међу потомством (Јовановић 2005: 74, 71). Изгнанство из раја и губитак дома као директне последице сагрешења Адама и Еве, чини их архетипским ликовима у потрази за личним и колективним идентитетом. На том путу кајања и преиспитивања, пролазе кроз фазу лимиалности, али не у смислу савременог субјекта који испробава различите улоге у потрази са аутентичним Ја, већ као фигуре које траже пут до искупљења. Ова прича се, у канонској верзији, схвата као прагрех човечанства и темељни чин непослушности, али апокриф пружа дубљи увид у механизме кривице, индивидуалне одговорности и кризе идентитета, те истовремено показује да први превид не чини жена, већ мушкарац, који омогућава улазак зла у Еден. То за даљу последицу има настанак стида, који је условљен откривањем телесности и који означава први раздор у до то тада складном односу мушкарца и жене. У том смислу, телесност постаје простор за манифестовање културних, идеолошких и идентитетских парадгми које се рефлектују као перформативни чин репресије. Поред тога, услед начињеног преступа, бивају прогнани из свог рајског дома и осуђени на изгнанство. Сходно томе, апокриф садржи снажан мотив губитка дома, изгнанства и потраге за искупљењем, те се у том контексту може посматрати као архетипски темељ идентитетске кризе.

Емергентни тренутак, изазван кушањем плода са забрањеног дрвета, подстиче развој истих уланчаних асоцијација на релацијама персонализовања – индивидуалности – интиме – приватности – еротике, док сам догађај посматрамо у призми архаичности, на што алудира емергентни тренутак када Лоренц угледа нагу Делију. Исто као и код Адама и Еве, тако и код Лоренца и Делије, из неочекиваног преокрета произилази сазнање о нагости, што доводи и до сакривања интимних делова. Међутим, у драми *Завршни хор*, Делија се испоставља као објекат перцепције будући да је једина нага, док је Лоренц обучен. Као што је Немачка била подељена, тако је и Еденски врт био подељен, додуше равноправно на две половине, једна је припала Адаму, друга Еви. Као и у апокрифу, тако и у драми, сагрешење се чини на простору који припада женским ликовима. У библијском, као и апокрифном тексту, то је пресудни фактор на основу ког Бог доноси одлуку да је Ева крива, а и она сама то потврђује у апокрифу, речима: „Помилуј ме, Творче! Због мене Адам овако пати!” (Јовановић 2005: 75). И поред тога, Ева покреће динамику радње, активно трага за начинима како да преживе у изгнанству, али и како да добију опрост од Бога. Насупрот томе, Адам се показује као пасивнији и слабији, у потпуности завистан од Бога: „Господе, допусти ми

храну! Како ћу живети? ” (Јовановић 2005: 74). За разлику од њега, Ева поседује потенцијал за егзистенцијални преображај унутар новог, транзиционог света. Поред тога што су се нашли пред изазовним непознатим спољашњим околностима, њих двоје се уједињују у потрази за новим животом, али на Евину иницијативу: „Устани господару мој, да потражимо храну себи, јер се душа моја већ смалакса у мени, а срце моје следило ми се” (Јовановић 2005: 75). У овом контексту, могуће је успоставити значењске паралеле са Лоренцом и Делијом, имајући у виду да након што грешком угледа Делију нагу, Лоренц доживљава дубоку унутрашњу дезинтеграцију, отуђује се од сопственог идентитета и остаје да лута у новонасталим околностима, препуштајући Делији контролу над њиховим односом који се претвара у игру мачке и миша. Делија је као и Ева, сталожена и сигурна у себе, Ева у начињеном греху, Делија у томе да је грешка учињена над њом. У том контексту, може се рећи да лик Делије деконструише традиционални наратив о жени као примарном кривцу, чиме се отвара простор за нова читања родних позиција. Иако ова тематика не представља директно предмет нашег истраживања, указујемо на значај њеног даљег разматрања. У складу са постављеним циљем нашег рада, у компаративном кључу са архетипским апокрифним обрасцима, Лоренц и Делија се појављују као фигуре савремених Адама и Еве у контексту поновног уједињења Немачке, при чему постају перформативни носиоци последица емергентног тренутка интеграције и њеног прерасподељеног историјског терета. Слично као што Адам и Ева ступају у лиминалну фазу након извршеног сагрешења, тако се и Лоренц и Делија налазе у прелазном стању. Код Лоренца се затим јавља криза идентитета, коју карактерише губитак стабилних позиција и преиспитивање моћи, одговорности и личне слободе.

Оба текстуална предлошка указују на то да емергентни тренутак доводи до распада хармоније и настанка својеврсног вида раздора. Иако драма тематизује процес уједињења Немачке, упућивањем на апокриф о Адаму и Еви, у ком долази до раскола хармоничне заједнице између Бога и његових верних следбеника, успоставља се паралела и на нивоу мушко-женских односа. Делија се у том контексту испоставља као савремени женски субјекат који настоји да исправи неправду учињену Еви, преузимајући активну улогу у суочавању са родном неравноправношћу. Управо у том кључу могуће је препознати дубље индивидуалне дисконтинуитете у процесима (ре/де)конструкције идентитета, као и начин на који се ти кризни процеси репрезентује у односима између мушког и женског принципа, али и унутар самог субјекта кроз интроспективне процесе. Сходно томе, апокриф о Адаму и Еви проширује перспективу идентитетских криза и указује на то да чин превида доводи до епистемолошког прекида у ком лични идентитети не могу постојати у пређашњим облицима или оквирима. Истовремено, постаје јасно да језик представља специфичан облик моћи, јер функционише као инструмент контроле. За разлику од канонског библијског текста, у коме је Евин глас сведен на признање кривице и покору за почињени преступ, апокриф отвара простор за тумачење њеног поступка тек у тренутку када добије могућност језичког испољавања. За разлику од ње, која говори са сврхом тумачења догађаја и артикулацијом сопствене позиције, Адам наступа у функцији судије. У аналогној ситуацији унутар драме у транзицији, Лоренц спроводи процесе перцепције над Делијом, док она постаје објекат тумачења и симболичке репрезентације. У оба случаја, језик функционише као средство наративне контроле, тако што мушки ликови тумаче, док женски управљају динамиком након емергентног тренутка. Након превида, ликови се налазе у праговном стању, односно лиминалности, у тежњи за поновном изградњом идентитета, при чему су

кривица и пребацивање одговорности централни сегменти тог процеса. Сходно томе, дискурс кривице постаје облик конструкције моћи, а не више само морални исход.

Савремена Ева, односно Делија, успева да деконструише традиционални идеолошки наратив о жени као изворном носиоцу кривице. Та кривица не односи се искључиво на родне односе, већ се у оквиру анализираног контекста испољава као део шире друштвено-историјске парадигме, у којој функционише као алегорија слома старог идеолошког поретка и настанка несигурности у новим идентитетским одредницама. Лоренц и Делија, као апоркифни Адам и Ева, постају перформативни носиоци кризе која је захватила друштво у транзицији и терет његове прерасподеле. На Лоренца овај тренутак промене делује као оно што Ериксон дефинише као угроженост континуитета сопственог Ја, што захтева додатно испитивање његове (ре/де)конструкције идентитета, чему је посвећено поглавље 5.2.2.5. Након увида у Делијине одлучне и сигурне поступке према Лоренцу, испоставља се да је она успела да преиспита и деконструише сопствени идентитет, те да успостави контролу над својом позицијом. У контексту Ериксоновог модела о развоју одраслих људи, Делија период кризе користи као прилику за рад на себи и представља првог лика у драми који успева да пређе праг лиминалности и закорачи у постлиминалну фазу.

5.2.2.2.2. Лоренц и Делија у улогама Актеона и Дијане у транзицији

Други чин почиње митолошким тренутком превида, сличним оном из грчког миту о Артемиди и Актеону, чији се римски пандан налази у причи о Дијани и Актеону. С обзиром на то да се Штраус опредељује за име Делија (нем. Delia), то упућује на Овидијеву¹⁴³ верзију мита у *Метаморфозама*. Облици Дијаниног имена воде порекло од латинске речи *dius*, што значи *сијајући* или *светао/светла као дан*. Управо као такву Штраус описује Делију. У сцени у којој Лоренц, дезоријентисано шета по Делијиној кући као Актеон по шуми, грешком отвара врата купатила, из мрака ступа у светлост и у средини сцене затиче нагу Делију, обасјану светлом.

*Он нагло отвара врата. У средини сцене светло пада на голу Делију, која се након купања брише пешкиром, поставивши стопало на клупицу. Преко рамена уназад примећује уљеза.*¹⁴⁴ (Бото Штраус 1991: 35).

Тематика ове сцене кореспондира са митолошком епизодом и може се свести на тематски сиже кружења погледа. У миту, Актеон случајно наилази на богињу Дијану, односно Артемиду, у тренутку док се купа, што представља прекорачење дозвољене границе. због чега бива кажњен. Као богиња девица, која је избегавала контакт са мушкарцима и била позната по свом ловачком умећу, Дијана је била окружена пратиљама, које су, попут ње, чувале телесну чистоту. Преступ који је Актеон учинио, разбеснео је богињу, а њено наго тело су заштитиле пратиље, излагајући тиме своја тела нагости. Казна је уследила у виду метаморфозе, тако што Дијана претвара Актеона у јелена, ког потом, у

¹⁴³ Поред сличности на тематском плану, важно је указати на чињеницу да се Овидије сматра песником раскршћа, оног који је на средини, односно између античке традиције која му претходи и нове књижевности која долази након античке. Штраус се у тренутку преокрета (Wende) такође може сматрати аутором на раскршћу, између наслеђа традиције и немогућности да се одупре новинама које су инхерентне његовој поезици.

¹⁴⁴ Нем. *Er reißt eine Tür auf. In der Mitte der Bühne fällt das Licht auf die nackte Delia, die sich nach dem Bad abtrocknet, den Fuß auf einen Schemel gesetzt. Sie erblickt über ihre Schulter rückwärts den Eindringling.*

незнању, растржу и убијају (уп. Бејли и др. 2008: 64). Алузија на мит уочљива је у Делијиним речима:

Делија: Растргнути онога који види носи опасност да би из сваког његовог делића изникао нови. Рука, ребра, колено, уво, део врата – сваки део једна нова целина. И осим тога, овде нема паса. Ништа не бих могла брзином стреле да преобликујем. Ниједну јелењу кожу да напуним ловцем. Ваша пропаст мора бити изнова измишљена¹⁴⁵. (Штраус 1991: 41).

У овој реплици, Делија не успоставља само експлицитну везу са митом о богињи која кажњава мушкарца за учињени преступ, већ се посредством ових речи тематизује и централни мотив уједињења Немачке. У том смислу, Делијина реплика функционише као критичка рефлексивна о немогућности истинског уједињења, односно суштинске трансформације. Такав став имплицира да је успостављање трајног и кохерентног идентитета немогуће, упркос тежњама да се постојећи поредак разложи и преобликује, како на личном и интимном, тако и на друштвеном и метафизичком нивоу. Делијина алузија на уништење „онога који види” може се довести у везу и са претходно разматраним контекстом апокрифа. Према библијском предању, Ева је створена од мушкарчевог ребра, што симболички имплицира подложност субјекта процесима фрагментације. У том светлу, уништење фигуре која симболично „види све”, што се може тумачити као алузија на идеолошку или политичку моћ на колективном нивоу, или као појединац са развијеном свешћу о сопственом идентитету и успостављање контроле над креирањем сопственог целовитог идентитета, не доноси ослобођење, већ носи извесну опасност. Сваки фрагмент, „рука, ребро, колено, уво, део врата”, може попримити самосталну егзистенцију и постати засебан ентитет. Фрагментарност, дакле, не доводи нужно до успостављања деконструкције моћи, већ може указивати на циклично понављање образаца и исхода.

Овај механизам подсећа на *Мит о Лернејској хидри*, где уклањање једног ентитета, као центра моћи или идентитета, не доводи до његовог укидања, већ управо до његовог даљег умножавања. Сваки одсечени део се истог тренутка регенерише, као што је то случај за змијама од којих се састојала Хидра (Бејли и др. 2008: 123). Слична алузија може се уочити и у *Миту о Медузи*, која је такође била кажњена након што је нарушила мистерије богиње Атене. Последица оваквог поступка била је лишавање сваке могућности интимности са неким мушкарцем, те је свако ко би јој упутно љубавне погледе, истог момента био претворен у камен (Бејли и др. 2008: 111). У оба случаја, поглед као чин задобија пресудан значај. Преко њега се не долази искључиво до спознаје, већ постаје и инструмент санкције и трансформације, чиме Делијина реплика поприма дубље обресе унутар контекста драме *Завршни хор*.

Са друге стране, помињање паса такође указује на директну алузију на *Мит о Дијани и Актеону*, али се и овај сегмент може интерпретирати у симболичком контексту. Као они који се традиционално повезују са верношћу, чулношћу, инстинктивношћу и послушношћу, пси у овом контексту указују на аспекте који недостају како би до трансформације заиста и дошло. Управо на то Делија указује, с тим да одсуство ових чинилаца имплицира немогућност брзе и адекватне промене. Након тога, закључује да Лоренцова пропаст „мора

¹⁴⁵ Нем. Den Erblicker zu zerreißen, birgt die Gefahr, aus jedem seiner Fetzen wüchs ein neuer. Ein Arm, ein Rippenbogen, ein Knie, ein Ohr, ein Stück vom Hals: jedes Teil ein neuer Ganzer. Und außerdem sind keine Hunde hier. Nichts könnt ich pfeilschnell umgestalten. Keinen Hirschbalg mit dem Jäger stopfen. Ihr Untergang muß neu erfunden werden.

бити изнова измишљена”, чиме Штраус уноси постмодернистички елемент отвореног краја. На тај начин, драмска структура се ослобађа очекивања о затвореном и унапред дефинисаном закључку. Уместо тога, предлаже се концепт отворене, стално рedefинишуће стварности, што се може посматрати и као метафора за немачко друштво у процесу постуједињене интеграције. Мењање старог поретка, дакле, не подразумева и истовремену изградњу новог. Сходно томе, Делија при самом крају прве сцене сажима филозофски основу, не само другог чина, већ и читаве драме *Завршни хор*. Поред мотива заступљених у првом чину, криза идентитета и колективног самоуништења, овде се тематизује и немогућност регенерације друштва. Користећи се митолошким обрасцима у духу Јунгове аналитичке психологије, Штраус транспонује индивидуалну судбину на колективни ниво. Према Јунгу (1978: 27), употреба митолошких наратива, има за циљ да реферисани догађај пребаци у домен значајног, и стално враћајућег и непролазног. Такав ефекат, како истиче Јунг (Јунг 1978: 27), ослобађа: „оне благотворне снаге које су човеку увек наново омогућиле да се спасе из свих опасности и да преживи и најдужу ноћ”. С обзиром на то да Делија указује на немогућност реализовања митолошке ситуације услед „одсуства паса”, у Штраусовом драмском оквиру остаје сугестија да се кроз поетски и херметички језик колективне симболике митолошких образаца уједињење Немачке не може у потпуности остварити. У другој сцени, Лоренц покушава да преживи ту „најдужу ноћ” коју Јунг помиње, прибегавајући апсурдним и креативним интервенцијама попут оним из бајке о *Хиљаду и једне ноћи* (Штегеман 2011: 138). Ипак, Делијин наговештај предстојећег разарања остварује се у коначници, у тренутку Лоренцовог самоубиства.

Експлицитно упућивање на митолошку грађу може се посматрати као својеврсна алегорија истине, односно као алегорија непосредног енигматског тренутка (Шеслер 2004: 146). У том контексту, огољена фигура Дијане постаје референтни оквир за разумевање истине, која се традиционално често повезује са чином разоткривања, одбацивања украса, па чак и језичког декора (Шеслер 2004: 146). Сходно томе, мит се у драми *Завршни хор* активира у функцији коју Нортроп Фрај (Northrop Frye) препознаје као суштаствену структурну спону књижевног дела и која као оквир читавог догађаја „све детаље повезује у јединствену целину” (Фрај 1991:157). Почетак другог чина логички се надовезује на крај првог, будући да се смрт фотографа може довести у везу са митом о Дијани и Актеону. Пресуда ономе ко је „сагрешио” настаје као последица огољавања, тренутка у ком се разоткрива онај који се налази са друге стране објектива, фигуративно „ловца на огољеност”. Другим речима, попут Актеона у миту који нехотице угледа нагост божанства, суштину која му се не сме бити доступна, тако и фотограф у првом чину најављује сличну намеру. Он жели да својим објективом ухвати, односно разоткрије право лице хора. У том чину могућег разобличавања уочава се претња, те је и његова судбина, као и Актеонова, детерминисана прекорачењем границе дозвољеног погледа.

Фотограф: Али имајте на уму: Бити — значи бити виђен. Чак ни сам Бог Свемогући није могао да се одрекне потребе да се открије. Читав велики универзум није могао без тога да изнедри биће које ће га посматрати. А чак и ви, уважене даме и господа, жудите за оним једним оком које вас обухвата погледом, које износи ваш прави лик на светлост! Препознати — то је оно што желите да budete!¹⁴⁶ (Штраус 1991: 28).

¹⁴⁶ Нем. Bedenken Sie aber: Sein ist Gesehenwerden. Selbst Gott der Allmächtige konnte nicht darauf verzichten, sich zu offenbaren. Das ganze große Universum konnte nicht darauf verzichten, ein Wesen hervorzubringen, das es beobachtet. Und selbst Sie, werthe Damen, Herren, verzehren sich nach dem einen Auge, das Sie überblickt, das Ihre wahre Gestalt ans Licht befördert! Erkannte wollen Sie sein!

Фотограф у овој сцени не намерава да забележи искључиво спољашњи изглед, већ стреми откривању суштине, односно истине, укључујући и оно интимно, прикривено, што измиче непосредном чулном сазнању. У том смислу, његов поглед је усмерен ка ономе што је сакривено испод површине, баш као што је случај са Делијом. За разлику од мита, у ком до спознаје долази директним чином виђења, фотограф настоји да истину дозна посредно, кроз објектив¹⁴⁷. Међутим, хор препознаје у његовој намери одређену опасност, као прекорачење границе онога што је дозвољено знати и видети. Управо због тога реагује одбрамбено, штитећи колектив, попут митолошке структуре која чува недодирљиву божанску суштину. У том смислу, савремени ловци на огољеност, фотограф и Лоренц, претрпеће казну у виду сопственог поништења. Хор се у првом чину метафорички претвара у чопор паса који, попут оних из мита, „растржу” фотографа. Од њега, као и од Актеона, остаје само одећа, што је уједно мотив који се протеже кроз сва три чина *Завршног хора* и који симболизује одсуство истине као нагости (Шеслер 2004: 146). У другом чину, Делија истиче одсуство паса, што међутим не подразумева и одсуство казне за Лоренца. У контексту поновног уједињења Немачке, спознаја истине не долази споља, у виду божанске интервенције, већ изнутра, из свести субјекта. Управо та унутрашња спознаја наводи Лоренца да пресуди самом себи. Казна се остварује кроз чин самоубиства.

5.2.2.3. Ауратичност превида

Прво појављивање Делије обележено је интертекстом, односно заједничком игром текстова, како то формулише Пфистер у оквиру интертекстуалности. Овај интертекстуални упис функционише као алузија на библијско-апокрифну парадигму и митолошки оквир, чијим ишчитавањем се раслојавају интертекстуални и интеркултурни дискурси о уједињењу Немачке. Поред тога, значајан је и један детаљ у првом саопштавању о Делији.

Он нагло отвара врата. У средини сцене светло пада на голу Делију, која се, након купања, брише пешкиром, поставивши стопало на клупицу.¹⁴⁸ Преко рамена уназад примећује уљеза¹⁴⁹. (Штраус 1991: 35).

Овом позом, Штраус упућује на заузету формацију младог човека у Клајстовом есеју *Позориште марионета* (Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater*). Преиспитујући дијалектичку природу човека, Клајст тематизује естетику, телесност и свест у уметности, нарочито у плесу. Његов есеј омогућава да се у постмодернистичком кључу преиспитају питања идентитета, тела и аутентичности, теме на које се се у Штраусовом контексту надовезује и Клајстова изражена сумња у просветитељске идеале рационалног свесног

¹⁴⁷ Доводећи у контекст митолошко са савременим медијима, изнова се уочава Штраусова критика медија која се овде узноси и на домен критике савременог субјекта који прераста у медијско биће које није у стању да очува везу са традиционалним контекстима, попут мита. Грајнер (1994: 245) такође изједначава Лоренца са Актеоном у савременом смислу, како телесно, тако и хабитујући. Он наводи да митолошка основа код Штрауса извршава двоструку функцију. Са једне стране, митови се употребљавају у сврху понављања, док се са друге стране присуство мита отвара према позоришту присутности, односно театру догађаја (Грајнер 1994: 251). Наспрам таквог става, Ханс-Тис Леман (уп. 1985: 249–255; 1991: 1–8, 9–29) тумачи употребу митова као постмодерно расположење повезано са идејом „вишег човечанства”.

¹⁴⁸ Подвукла Ј.Г.

¹⁴⁹ Превод на немачки истоветан је као у фусноти 144.

човека. Стога није изненађујуће што се Штраус користи директном алузијом на *грацију* поменутог младића, а то ће изнова урадити и у контексту посттранзиције, у драми *Равнотежа*. Баш као и Делија, младић из Клајстовог есеја поставља ногу на клупу како би је обрисао (Клајст 1982: 343), при чему се његова појава испоставља као грациозна, попут анђеоске лепоте која посредује између тела и духа (Цугман 2003: 119). Како Штраус очигледно поистовећује Делију са оваквом појавом, Лоренцов упад у сцену представља нарушавање постојећег поретка. Затицање наге Делије, обасјане светлошћу, за Лоренца представља улазак у одређену врсту светиње (Цугман 2003: 119), док је он, из њене перспективе, ометач, па чак и уљез.

Овај догађај може се довести у везу са појмом ауре уметничког дела, нарочито позоришног, јер, како Бенјамин (1974: 117) наглашава, најзначајнија карактеристика позоришног искуства је управо непоновљивост, како просторна, тако и историјска, која проистиче из специфичних услова извођења. На тим основама испољава се још једна суштинска карактеристика позоришне уметности, а то је сусрет „лицем у лице”, које је пропраћено управо просторно-временским координатама на које указује Бенјамин. Такав социјални оквир подразумева и одређене репрезентације субјекта, за које Гофман сматра да су нужне уколико субјекат тежи остварењу одређеног деловања у датом друштвеном контексту. Управо сви ови фактори условљавају стварање ауре, посебног, непоновљивог искуства који повезује уметничко дело и његовог реципијента. Аура, дакле, сведочи о аутентичности и непоновљивост датог тренутка. Међутим, Лоренц ауру спознаје тек посредно, кроз превид. За њега се Делија испоставља као уметничко дело. Њена појава, у околностима у којима је затиче, поприма ауратични статус. Он у потпуности препознаје аутентичност насталог тренутка, те у духу Бенјаминових становишта и сам закључује да је моменат у ком му се „уметност” приказала непоновљив.

Лоренц: Таква грешка се никад више не може поновити. Чисто, узнемирено створење какво сте били у оној преломној секунди –

Делија: Створење?

Лоренц: Да! Али: као што га ствара уметник! Иако би, можда, морао потрошити хиљаду платана да поново пронађе ту нагост. Која се једном појавила, само као грешка и зато никад није ни постојала, ни у Рајском врту, ни у борделу.¹⁵⁰ (Штраус 1991: 40).

Овим репликама, Лоренц уобличава колективну симболику библијско-апокрифног и митолошког оквира са становиштима Клајста и Бенјамина, при чему се ови различити дискурси сусрећу у драмско-ироничном и емоционално интензивном набоју. Такво укрштање телесне перформативности и кризе идентитета, теме су од посебне важности у контексту интеграције Немачке. Попут Клајстове марионете која услед одсуства свести достиже своју грациозност, Лоренц сматра да ауратичност Делијине нагости постоји само у тренутку превида. У том тренутку, она се не репрезентује, односно није свесна себе. Као таква, постаје марионета, односно чисто створење. Марионета и нага Делија, тако се поистовећују са хармоничним осећајем невиности изгубљеног раја, Еденског врта који након сачињеног греха више никада не може бити повраћен. Слика недостижне чистоте бива

¹⁵⁰ Нем. Lorenz: So ein Versehen läßt sich niemals wiederholen. Die reine, aufgeschreckte Kreatur, die Sie im Bruchtil der Sekunde waren – / Delia: Eine Kreatur? / Lorenz: Ja! Nur: wie der Künstler sie erschafft! Obwohl er vielleicht tausend Leinwände verbrauchen müßte, bis er diese Blöße wiederfände. Die es einmal gab, nur im Versehen, und also niemals gab, weder im Garten Eden noch im Bordell.

поремећена увођењем еротске усхићености која произилази из борделске асоцијације, што указује на то да се „блудна невиност” више не може поновити. Она остаје парадокс, као истовремена слика невиности и престопа.

Прекид ауратичности емергентног тренутка поништава сам Лоренц, тако што „је у превиду све видео” (Штраус 1991: 37), али истовремено био и заслепљен изненадношћу догађаја услед чега није успео, а ни могао да меморише слику која му се указала (Штегеман 2013: 136). Управо због тога прибегава нарави, ослања се на библијске и митолошке алузије, чиме улази у поступак одуговлачења. Стиче се утисак да настоји да фиксира приказ наге Делије, као да тежи да уобличи фотографску слику онога што је изгубио. У томе се огледа Штраусова критика медија у овом чину. Из Штраусове перспективе, човек прераста у медијско биће које више не памти осећањем, већ фотографијама и визуелним сликама. Лоренц сликовито описује радње, али не преноси суштинско осећање или атмосферу догађаја. Такав приступ сугерише да му је визуелни приказ важнији од емоционалног доживљаја. Његово вербално реконструисање наге Делије укида ауру догађаја, која по својој природи остаје непоновљива. На том месту, Штраус тематизује човеково отуђење од суштствености сопственог бића, јер настоји да ауратично претвори у материјализовану форму, која би се могла до у недоглед репродуковати. Управо то чини Лоренц. Његова потреба за реконструкцијом повезана је са професијом коју обавља, јер као архитекта, тежи да креира, конструише, поставља у одређене облике и дефинише појавности. Међутим, емергентни догађај превида утиче на њега тако снажно да почиње да губи везу чак и са сопственим занимањем. У том смислу, уочава се снажна унутрашња дивергенција која оставља далекосежне последице на његов спољашњи перформанс, што постаје нарочито приметно у његовом наступу у другој сцени.

5.2.2.4. Лоренцова (ре/де)конструкција у огледалу

Пре него што се испостави да је Лоренц заправо архитекта који је по службеном задатку дошао у посету својој клијенткињи и затекао је нагу, представљен је као човек који тумара мрачном сценом, пење се уз степенице, поново лута мрачним ходником и отвара врата једна за другим у потрази за светлом.

Тамна сцена. Чују се кораци мушкарца који се пење уз степенице и пролази ходником. Отвара врата и поново их затвара.

Лоренц: Нема светла... Зар нигде нема светла? Где је прекидач?

Нагло отвара једна врата. У средишту сцене светло пада на голу Делију која се након купања брише пешкиром, ослонивши ногу на клупицу. Преко рамена, уназад, примећује уљеза.

Лоренц: Извините! Мислио сам да сте негде другде... Да још нисте код куће.

*Затвара врата. [...]*¹⁵¹ (Штраус 1991: 35).

Мрак на самом почетку сцене има вишеструке функције. Пре свега, гради напетост на почетку комада и код публике подстиче ишчекивање тренутка појаве светла које ће

¹⁵¹ Нем. *Dunkle Bühne. Schritte eines Mannes, der eine Treppe hinaufsteigt und einen Flur entlang geht. Er öffnet Türen und schließt sie wieder. / Lorenz: Kein Licht ... Gibt's nirgends Licht? ... Wo ist der Schalter? / Er reißt eine Tür auf. In der Mitte der Bühne fällt das Licht auf die nackte Delia, die sich nach dem Bad abtrocknet, den Fuß auf einen Schemel gesetzt. Sie erblickt über ihre Schulter rückwärts den Eindringling. / Lorenz: Verzeihung! Ich dachte, Sie wären woanders ... Sie wären noch nicht zu Hause. / Er schließt die Tür.*

означити, не само почетак драмске радње, већ и њен преломни тренутак. Осим тога, читава почетна дидаскалија у сагласју је са Лемановим (1992: 349) становиштем да се у дидаскалијама открива суштина поетског текста, а не тек упутства за визуелни амбијент позорнице. У том смислу, предочена дидаскалија се може разумети као конститутивни елемент драмско-естетске структуре и симболични одраз Лоренцовог унутрашњег стања дезоријентације, као и његове потраге за светлом, тачније за спознајом и контролом. Патриција Цугман (2003: 118) истиче да се Лоренц овде испољава као „трагач светлости” (нем. *der Lichtsucher*) који настоји да изађе из безобличне таме. То се може разумети као потрага субјекта за сопственим идентитетом и одговором на питање: „Ко сам ја? ”. Међутим, осврнемо ли се на ван Дијка (1998: 121) који наводи да питања попут ових нису довољна како би се изградио идентитет, будући да је идентитет исход вишеструких когнитивних и дискурзивних процеса, неопходно је испитати друштвене структуре и идеолошке механизме. Другим речима, потребно је размотрити начин на који Делија види Лоренца и како га третира. Управо у том трагању покреће се процес његове (ре/де)конструкције идентитета. Његово лутање ходником, понављајући гестови отварања и затварања врата делују као просторна метафора психолошког трагања. Та потрага подсећа на лавиринт у ком се чини да је излаз увек иза следећих врата, али се сваки пут испостави као лажна нада. У Лоренцовом случају, то је лавиринт сопствене психе у коме је изгубио оријентацију и више се не може снаћи. Чин ужурбаног отварања и још бржег затварања врата иза којих затиче нагу Делију истовремено делује као поступак откривања и бекства. Међутим, управо у том кратком, емергентном тренутку превида који се испоставља као откриће и у коме открива свој извор светлости у призору наге Делије, Лоренц улази у прелазни простор (Цугман 2003: 118). Иако га та неочекивана ситуација збуњује, па се инстинктивно најпре оправдава, а потом и бежи са места догађаја, отварањем врата Делијиног купатила он прелази праг и ступа у фазу лимиалности у којој остаје до краја другог чина.

Очито је да Лоренцова потрага за (ре/де)конструкцијом идентитета проистиче из кризе која је наступила још пре самог сусрета са Делијом. У светлу Ериксонове теорије идентитета, одрасла особа пролази кроз континуирани процес развоја током читавог живота, при чему кризне ситуације и периоди промена представљају прилику за преиспитивање себе и сопственог идентитета. Лоренц, евидентно, већ пролази кроз једну такву кризу, која се додатно појачава чином превида. Уместо да ту грешку искористи као развојну прекретницу или преокрет у развоју, како то наводи Требјешанин (2008: 10), он постаје субјекат који у размењеним погледима са Делијом осећа угроженост од нарушавања већ уздрманог континуитета сопственог Ја. Иако би спознаја светлости могла да представља оно што Ериксон (Требјешанин 2008: 10) назива „онтогенетским извором снаге и неприлагођености”, до тог преображаја не долази. Напротив, управо тај тренутак постаје прекретна тачка у процесу његовог даљег унутрашњег расцепа. Управо смо ту прекретну тачку попут ове, означили као извориште (ре/де)конструкције идентитета, која се у сврху дубљег разумевања може додатно сагледати у односу на чин уједињења Немачке, као колективне кризе и реконфигурације идентитета.

У овом контексту, можемо се послужити Лакановим концептом стадијума огледала као проширеним теоријским оквиром како бисмо разумели начин на који се Лоренцов идентитет дестабилизује, фрагментира, а затим поново покушава да се успостави. У сцени превида са нагом Делијом, уместо да, у контексту новонастале ситуације, како друштвено-политичке, тако и приватне, започне процес поновне изградње идентитета и из њега изађе као самостална, јединствена личност са стабилним идентитетом, што, како наводи

Требјешанин (2008: 10), доводи до изазивања осећања снажног личног идентитета, Лоренц се суочава са одразом сопствене дезоријентације, како у буквалном смислу, тако и у лику Другог. Тиме се уједно потврђује теза антиесенцијалистичких теорија идентитета да категорија попут „стабилни идентитет” остаје недостижна и немогућа за коначно остварење. Овакво схватање у великој мери кореспондира са анализом Дама (1998: 63), који истиче да су погледи у текстовима Бота Штрауса утемељени на двострукој основи. Са једне стране, поглед за појединца представља оријентациону тачку појединчеве свести о самом себи, али се са друге стране испоставља као својеврсна перманентна претња воље субјекта да очува своје сопство. Аутор упућује и на Сартра (1962: 341) који каже: „Појава Другог у свету, дакле, одговара укоченом измицању читавог мог универзума, представља децентрализацију света”¹⁵². У Лоренцовом случају, поглед у ком је ухваћен може се разумети као извор страха да не постане објекат над којим би се Делија успоставила као фигура доминације, што би потенцијално могло водити ка деградације његовог идентитета. Дам (1998: 63) даље наглашава да поглед Другог делује као неминовни доказ идентитета, док се може испоставити и као латентна претња истом том идентитету посредством децентрализације и објективизације.

На овим поставкама, испоставља се вишеструка проблематика Лоренцовог идентитета. Сусрет са Делијом и погледи које размењују, испоставиће се као Лоренцов сусрет са Другим, при чему себе спознаје најпре попут детета када види први пут свој одраз у огледалу, затим кроз Делију као оног Другог од чијег (не)прихватања зависи социјална интеракција, са чим је уско повезан Лоренцов перформанс сопственог идентитета. Он се налази у двострукој улози. Са једне стране је улез, а са друге гледалац. Гледајући у њу, заправо активира системе перцепција посматрања кроз њу, јер се у том погледу суочава са самим собом. То је у сагласности са Лумановим (1992: 96) становиштем о природи огледала. Уколико кренемо од одраза у огледалу, можемо утврдити да у краткотрајном временском периоду Лоренц проналази одраз сопственог Ја, али је он недостижан, не може се одржати и на тај начин узрокује додатни расцеп. Ослањајући се на Лаканов концепт симболичког поретка, можемо утврдити да стадијум огледала припада Имагинарном и да се испољава у раној фази субјектове животне доби. С обзиром на то да развоју идентитета приступамо из перспективе уједињења Немачке и да у том контексту долази до поновног „рађања” једне државе, могуће је направити паралелу са ликовима у другом чину *Завршног хора*, пре свега са Лоренцом и тврдити да и он добија могућност за своје симболично поновно рађање. Лакан указује на то да је стадијум огледала прва прилика у којој субјекат посматра и може сагледати себе као објекат и у томе проналази ослонац за изградњу ега. Међутим, Лоренц до ове ситуације долази случајно, превидом и испоставља се да не може успоставити контролу над сопственим егом у смислу стабилизације. Расцеп је у том смислу неизбежан, јер спољашња слика остаје недостижна и субјекат не може доћи у њено поседовање. Управо до таквог развоја ситуације долази и код Лоренца, с тим што се код њега развијају осећања срама која су пропраћена бекством и језичким конфузним изражавањем. Сагласно ван Дијковом (1998: 118) ставу да репрезентација сопства игра значајну улогу у процесима изградње идентитета јер управо та репрезентација омогућава појединцу да се сврстава унутар специфичних категорија и група, може се рећи да чин репрезентације сопства остаје утиснута у Лоренцово памћење. Ово се нарочито испољава у сцени његовог самоубиства, када уместо сопственог одраза у огледалу поново угледа Делију са почетка сцене. Читава

¹⁵² Hem. Das Erscheinen des Anderen in der Welt entspricht also einem starren Entgleiten meines gesamten Universums, bedeutet eine Dezentrierung der Welt.

ситуација условиће то да Лоренцов перформативни приказ идентитета делује крхко, слабо и нестабилно. У оваквој ситуацији, потврђује се став Милутиновића (2012: 200) да оваква репрезентација приказује конфликтну природу сопствене личности. Кроз фигуру наге Делије, Лоренц не доживљава искључиво емотивни или еротски доживљај, већ пре свега онтолошки догађај. Делија за Лоренца представља Другог, у чијем одразу на тренутак може видети себе, али уместо идентификације која је, према ван Дијку (1998: 119), основ успешне изградње идентитета, долази до продубљивања унутрашњег расцепа.

Лоренц остаје заробљен између Имагинарног и Реалног, јер не успева да артикулише сопствену позицију, али ни да се отргне конфузији. У том процепу, започиње процес деконструкције идентитета у ком једино може доћи до реконфигурације идентитета и успостављања новог, стабилнијег идентитета, а сходно томе и стабилизације субјективне позиције. Чин превида условљава да Лоренц напусти дотадашње идентитетске ослоње, те започиње са конституисањем нових. Тај процес потврђује појава Хенријете, која захваљујући томе што је поред Лоренца и Делије једини лик у другом чину који је именован, добија легитимитет да говори о његовој прошлости, што имплицира постојање блиског познанства са Лоренцом од раније.

Хенријета изводи Лоренца под руку из сале.

Хенријета: Не могу више да гледам! Лоренце! Срамотиш се!

Лоренц: Срамотим се? Ја? То ћете морати прво да ми докажете.

Хенријета: Ти: зззз ... Као мува на стаклу, иако је прозор поред отворен! Хваташ се за жену која тренутно одушевљено флертује с неким другим — тим новим љубимцем из наше шведске колоније.

[...]

Хенријета: Шта је с тобом? Не препознајем те више. Зар сам била заљубљена у једног смешног човека? Зар не видиш?

Лоренц: Не, ништа не видим.¹⁵³ (Штраус 1991: 57).

Идентитети се у читавој драми заснивају на погледима, па тако и прво Хенријетино обраћање Лоренцу, у ком наглашава да више не може да посматра како се он понаша. Реплика уједно садржи и перформативни чин у виду извођења Лоренца из сала, јер се срамоти. Тиме Хенријета показује да је Лоренц доживео извесну промену у свом понашању и наступу, при чему сам акт непрепознавања указује на располућеност његовог претходног идентитета. Хенријетин увид у Лоренцову промену је значајан утолико што се преко ње пружа увид у перцепцију „са стране”, односно од стране некада блиске особе Лоренцу. Ово подсећање на „старог Лоренца” испоставља се као кључан у потврди његове деконструкције идентитета. Међутим, Лоренцова реакција, одбијање да препозна оно о чему Хенријета говори, указује на одсуство саморецепције и поремећај система вредности, јер није у стању да спозна сопствену трансформацију или бар одбија да је призна. Насупрот Лоренцовом ставу, Хенријета указује на апсурдност његовог понашања упоређујући га са мувом, деконструишући га на тај начин не само у спољашњем, већ и у онтолошком смислу. Од

¹⁵³ Нем. *Henriette führt Lorenz am Ellbogen aus dem Saal.* / Henriette: Ich kann es nicht mehr mit ansehen! Lorenz! Du machst dich lächerlich! / Lorenz: Lächerlich? Ich? Das muß man mir erst beweisen. / Henriette: Du: tssss ... Wie eine Fliege auf der Scheibe, obwohl nebenan das Fenster offensteht! Du zupfst an einer Frau, die gerade überschwänglich mit einem anderen zugange ist, diesem neuen Schwarm aus unserer Schweden-Kolonie. / [...] / Henriette: Was ist mit dir? Ich kenne dich nicht wieder. Ich war doch nicht verliebt in einen lächerlichen Mann? Merkst du's nicht? / Lorenz: Nein, merke nichts.

некада архитекте чија је улога градитељска, Лоренц се претвара у досадног инсекта попут Кафкиног Грегора Самсе, деконструишући себе у фрагментарну, па чак и комичну појаву. Његова деконструкција, потврђена је и на друштвеној равни, будући да Швеђанин преузима водећу позицију, која је некада припадала Лоренцу, чиме се указује како на индивидуални, тако и на друштвени слом идентитета. Ипак, његова деконструкција идентитета, као и жеља уједињења са Делијом испоставља се као немогућа, односно недостижна. На тај начин се активира и аспект Симболичног из Лакановог концепта симболичног поретка. Лоренцов процес (ре/де)конструкције идентитета зависи у потпуности од Делије, која функционише као означитељ смештен на врх у хијерархији моћи и тиме представља доминанту идеолошку матрицу у односу између Лоренца и ње. Језичко испољавање, које је такође део Симболичног, приказано је у поглављу 5.2.2.6.

Као што је приказано у поглављу 5.2.2, огледало постаје алегорични простор преиспитивања и испробавања различитих улога. Ликови се суочавају са самим собом, док огледало прераста у перформативни простор. Самим тим, његово дејство се суштински заснива на преношењу, а не на складиштењу (Штегеман 2001: 140). Уколико се осврнемо на бајке у којима је огледало изразито присутан симбол, па тако као референтни оквир одредимо *Снежану и седам патуљака*, или *Мит о нарцису* или пак роман *Слика Доријана Греја*, централно место заузима огледало које ликове суочава са истином. Огледало се испоставља као оно које не може да превари и без обзира на околности субјекту који се обраћа огледалу, увек пружа реалну слику стварности, као и реални лик онога ко се посматра у њему. У свету имагинарног, огледало се може појавити у облику кристалне кугле¹⁵⁴ која предсказује будућност, али његова суштинска улога остаје непромењена. Оно открива, разобличава и неповратно показује истину о субјекту. У том контексту, сценски простор другог чина смештен је између огледала и сале у којој се налази Делија. Тај простор се испоставља као праговни, лиминални простор између спољног света и света забаве, кроз који пролазе сви гости, али у који се враћају они који више не могу да поднесу забаву (Штегеман 2011: 139). Као симбол саморефлексије и унутрашњег стања, огледало за Лоренца прераста у средство окончања процеса деконструкције идентитета, а самим тим и окончања стања лиминалности. Лоренц, на крају успева да се кроз огледало суочи са собом, али не може да поднесе приказ сопственог обесмишљеног и располућеног Ја, због чега извршава самоубиство.

Лоренц: [...] Поново се враћа до гардеробе, замењује капут и узима свој. Два крила салонских врата се затварају. Лоренц стаје пред огледало.

Смешно. Једноставно смешно.

У огледалу се појављује Делија, гола као на почетку, у истој пози. Она окреће главу преко десног рамена и гледа Лоренца.

Делија: Видиш ...!

Лоренц ставља шешир преко лица, извлачи револвер и пуца себи у главу са покривеним лицем. Изненада настаје тишина у сали. Врата се мало отварају. Ружни први провирује главом. Затим још двоје, троје иза њега. Мрак.¹⁵⁵ (Штраус 1991: 67–68).

¹⁵⁴ Штап са кристалном куглом појавиће се као главни реквизит код Оливера Носа у Ковачевићевој *Урнебесној трагедији*.

¹⁵⁵ Нем. Lorenz: [...] *Er geht wieder zur Garderobe, tauscht den Mantel gegen den seinen. Die beiden Flügel der Saaltür schließen sich. Lorenz tritt vor den Spiegel. / Lächerlich. Einfach lächerlich. / Im Spiegel erscheint Delia nackt wie zu Beginn, in derselben Pose. Sie wendet ihren Kopf über die rechte Schulter und blickt Lorenz an. / Delia: Siehst du ...! / Lorenz stülpt seinen Hut vors Gesicht, zieht den Revolver und erschießt sich bei verdecktem Gesicht.*

Огледало постаје симбол Лоренцовог субјективног распада. Суочавајући се са сопственим одразом, не проналази реалну слику, већ халуцинацију, пројекцију неостварене жеље, што кулминира призором наге Делије, истоветним оном с почетка чина. Грисхоп (1998: 21) истиче да тренутак када субјекат проналази себе, истовремено означава и тренутак у ком губи себе. Управо тај парадоксални процес дешава се са Лоренцом, при чему тренутак сазнања неповратно слама. Чин сакривања лица од самог себе при самоубиству, додатно осветљавају увиди Патриције Цугман (2003: 121), која примећује да лице код Штрауса означава метафору за јединственост и целовитост субјекта које је у спрези са естетском лепотом, те прераста у симбол нечег завршеног. Скривајући лице, Лоренц не само да избегава последње суочавање са самим собом, већ и потврђује да не може да поднесе процес транзиције са којим се суочава у праговном стању. Да је процес деконструкције био успешно завршен, Лоренц би могао да поднесе сопствени одраз. С обзиром на то да до тога не долази, остаје заробљен у стању идентитетске фрагментације. Тако Лоренц постаје једини лик у драми *Завршни хор* који успева да оконча фазу лиминације, али не као субјекат који је превазишао кризу идентитета и достигао стадијум оснажене одрасле личности у Ериксоновом смислу, већ чином самоубиства поништава сопствени живот. Од сопственог одраза не може побећи, а процес деконструкције идентитета остаје неуспешно окончан. Поред тога, и свака могућност заједнице између суштаственог и репрезентованог себе бива поништена јер није остварена заједница са Другим (Штегеман 2011: 141). Лоренц је трагична фигура, али не у смислу античке драме, већ у контексту субјекта који се суочава са друштвено-политичком транзицијом коју не може да интегрише у сопствени идентитет. Чином самоубиства, постаје призор за друге, што доводи до тога да се почетни призор понавља, чиме се уједно репродукује и завршница првог чина – завршетак једне неуспеле деконструкције идентитета означава почетак нове. Лоренц није успео да се деконструише чак ни у интими огледала, већ његов завршни чин прераста у перформанс за Друге.

5.2.2.5. Архитекта уједињења

Након што Лоренц начини превид, саопштава се да је по занимању архитекта и да је разлог његове посете Делији професионалне природе. Његово занимање превазилази искључиво професионалну улогу, већ је уско повезано како са Лоренцовим идентитетом, тако и са сликом Немачке у процесу уједињења. У оквиру дискурса о уједињењу, бити „архитекта уједињења” било је изразито важно, не искључиво у контексту поновне изградње инфраструктуре, већ и националног и културног идентитета. Управо у том смислу наступа и Лоренцова криза идентитета. Његова немогућност да оствари себе у професионалном оквиру, пресликава се и на симболичком нивоу. Иако је у професионалном домену задужен за конструисање, не успева да изгради ни физичке објекте, ни међуљудске односе, па ни сопствени идентитет. У контакту са Делијом, постаје евидентно да није у стању ни да испуни очекивања клијента, чиме се симболички деградира и као стручњак. Професија архитекте у овом контексту прераста у ирониичну метафору немогућности изградње новог јединства. Посматрано кроз призму Алтисерове теорије о државним апаратима, архитектура се може разумети као облик државног идеолошког апарата. Имајући у виду природу занимања, а то је обликовање физичког простора, она посредно обликује и субјекте унутар

Plötzliche Stille im Saal. Die Tür öffnet sich einen Spalt. Der Hässliche steckt seinen Kopf als erster hervor. Dann zwei, drei andere darüber. Dunkel.

тог простора. У сусрету са Делијом постаје очигледно да је изгубио и субјективну и професионалну стабилност.

Лоренц: Хтео сам, у ствари, да испричам како сам први пут дошао у контакт с њом: због посла. Све је почело тако што је требало да преуредим поткровље у згради коју изнајмљује у граду. Обична адаптација поткровља, ништа посебно. Али никако нисмо могли да се договоримо. На крају јој се ништа од онога што сам за њу пројектовао није свидело. Ангажовала је другог архитекту, а мене – оставила само као сарадника. То је онај шведски пробисвет тамо унутра.¹⁵⁶ (Штраус 1991: 59).

Лоренцова немогућност да конструише простор може се, у контексту уједињења Немачке, разумети као својеврсни неуспех у обављању идеолошке функције која му је била додељена у новој држави. С обзиром на то да ново јединство имплицира и нове идеолошке механизме, Лоренц не успева да се прилагоди транзицији идеологије уједињења. Као представник старог поретка, остаје заточен у прелазу и испада из новог поретка моћи. Његов професионални пад постаје видљив у оном моменту када га Делија замењује другим архитектом, незадовољна његовим нацртима. На тај начин, он постаје вишак у новом систему, што симболички означава крај његове идеолошке улоге. Истовремено, домен идеолошке контроле се, како се види у односу између Лоренца и Делије, преноси из институционалне у приватну сферу. У том контексту, можемо се осврнути на цензуру као демонстрацију моћи идеологије, која, како смо видели у поглављу 2.2.1, не функционише искључиво кроз креирање свести, већ пре свега кроз механизме контроле, санкционисања, искључивања и усмеравања. Управо на тај начин поступа Делија. Она преузима контролу над Лоренцовом професионалном судбином, кажњавајући га за неправду из прошлости. Укидајући га са позиције главног архитекта, она га симболички и дословно деградира, смештајући га на нижи друштвено-професионални ранг. Њена моћ се, у овом односу, испољава кроз њену улогу клијенткиње, која у хијерархији има надређени положај у односу на Лоренца. Стога не изненађује што се осећа двоструко изложено, нападнуто и угрожено када је Лоренц затекне нагу у купатилу (Цугман 2003: 124–125). У таквој ситуацији, мора изнова да се избори за очување своје позиције моћи, при чему користи језик, као и свој целовити наступ, односно перформативно присуство, као механизам поновне интерпелације и доминације.

Делија узгред, док посматра нацрте:

Ово није смело да се догоди, драги мој.

[...]

Делија: Тумачење ће вас убити, странче.

Пажња!¹⁵⁷ (Штраус 1991: 36, 39).

У овој сцени Делија преузима улогу судије, чиме се изнова позиционира на врх хијерархије моћи у односу на Лоренца. Њена прва реплика може се разумети као иронични

¹⁵⁶ Hem. Lorenz: Ich wollte doch erzählen, wie ich das erste Mal mit ihr in Berührung kam: von Berufs wegen. Alles begann damit, daß ich für ihr Miethaus in der Stadt den Dachboden ausbauen sollte. Der übliche Dachausbau eben. Aber wir konnten uns nicht einigen. Letztlich gefiel ihr nichts von dem, was ich für sie entwarf. Sie beauftragte einen zweiten Architekten und ließ mich – nur noch mitarbeiten. Das ist der Schwedenstrolch da drin.

¹⁵⁷ Hem. Delia *nebenbei, indem sie die Entwürfe betrachtet*. Das hätte nicht passieren dürfen, mein Lieber. / [...] / Delia: Die Auslegung wird Sie töten, Fremder. Vorsicht!

коментар не само на Лоренцов превид, већ и у ширем историјском контексту уједињења Немачке. Насупрот обећаваним и очекиваним равнотежама, у процесу настанка је нова асиметрија, у којој се „стари” субјекти не сналазе у новим улогама. Делијин тон у наставку постаје одсечнији, при чему упозорава Лоренца на опасност прекомерног тумачења које може бити погрешно и тиме угрожавајуће. У том смислу, тумачење прераста у идеолошки чин, порука се испољава као упозорење да ће Лоренц, уколико не прихвати задате архитектонске оквири простора који треба да изгради, односно унапред одређене улоге у новом поретку, бити елиминисан. С обзиром на то да Лоренц не показује назнаке пристајања на адаптацију, означен је као странац, као онај који није успео да артикулише наратив уједињења, што доводи до његовог личног и професионалног краја. На овим поставкама, други чин поприма снажну критичку димензију, тако што се гледаоцима наговештава да је свака интерпретација уједно и идеолошки акт, те да погрешно тумачење, односно одбијање да се уђе у очекивани идеолошки оквир може бити опасно. Као што архитектура у другом чину симболички представља градилиште уједињења, тако и чин интерпретације постаје подложен критичком преиспитивању. Његов неуспех, у драмској реалности, може бити не само професионално, већ и егзистенцијално погубан по живот.

У контексту уједињења Немачка и геополитичке реорганизације, тачније пада Берлинског зида и брисање границе између Источне и Западне Немачке, можемо се осврнути на преуређење Делијиног поткровља. Ова сцена може се интерпретирати као алегоријски приказ покушаја реорганизације простора, односно као покушај просторно-идентитетско преуређење новонастале државе Упоредо са геополитичком интеграцијом, јавља се потреба за преосмишљавањем архитектонски различитих делова некадашње Источне и Западне Немачке. У симболици коју Штраус успоставља и са урбанистичком парадигмом, Лоренцово уређивање поткровља може се тумачити као покушај архитектонске интеграције. Међутим, испоставља се да Лоренц не успева да одговори на Делијина очекивања, јер сам није у стању да предочи решење које би уважило постојећу структуру и омогућило јој нови склад. Тиме Штраус простор поткровља преиначује у сцену (не)успелог уједињења, где се лично осећања и неслагања одражавају као шири културно-историјски несклад. Отуда аутор симболички одабира професију архитекте као кључне за Лоренцов лик, користећи је као полазиште за критику процеса интеграције, који су у време настанка драме тек започети. Кроз Лоренцове неуспешне замисли о преуређењу поткровља, Штраус заузима изразито песимистичну позицију, сугеришући оваквом драмском структуром да исходи уједињења неће бити успешни, не толико због формалног неуспеха, колико због идентитетских неусклађености¹⁵⁸.

Лоренц у потпуности губи контролу над сопственим животом, будући да више не управља својим пројектима, замењује га Швеђанин, који преузима и пословну и интимну улогу коју Лоренц није успео да оствари. Тиме Лоренц постаје његова сенка. Ова замена се може интерпретирати и као алузија на однос између Источне и Западне Немачке након уједињења (в. поглавље 5.2.2.6.). У односу према Делији, Лоренц попут Адам и Актеона, више не може да пројектује свој живот, те последично бива прогнан из простора који је требало да конструише, а што ће условити и изгнанство из пређашњег живота, на које

¹⁵⁸ Основ за нека будућа истраживања могла би бити анализа управо ове драме из перспективе 21. века, имајући у виду да Штраусова исувише песимистичка перцепција уједињења, које он не види као могуће успешно, није потврђена у стварности. У прилог томе сведочи обележавање 35 година од пада Берлинског зида, традиционално прослављено код Бранденбуршке капије у Берлину, 9. новембра 2025. године, којем су присуствовали некадашњи Источни и Западни Немци.

упућује Хенријета. Поред краха у домену личног идентитета, Лоренц инкарнира и историјско бремене немачке кривице, наратив који ће у трећем чину бити додатно продубљен. Сав лични и колективни терет који преузима на себе, претвара га у субјекта без смисла и функције у новонасталом поретку. Лоренц тако постаје симбол изгубљеног појединца у уједињеној Немачкој.

5.2.2.6. Немачко питање и кривица

Проблематика „немачког питања” и немачке кривице посебно се уочава кроз фигуру Швеђанина, ривала који угрожава Лоренца у борби за Делијину наклоност. Патриција Цугман (2003: 130) указује да Штраус и у ранијим текстовима, попут *Теорији претње* (нем. *Theorie der Drohung*), користи Скандинавце као супарнике главног протагонисте, што доводи до тога да главни лик буде приказан као смешан и пасиван. За разлику од тог обрасца, Лоренц у *Завршном хору* делује проактивно и одлучно у настојању да придобије Делију. Међутим, упркос томе, не успева. Његов неуспех не може се приписати искључиво личним слабостима, већ пре свега кризи језика и комуникације. Управо његов матерњи језик, као симбол културне припадности и идентитета, испоставља се као препрека у артикулацији жеље, позиције и самопотврде.

Лоренц: Ја сам је... имам је пред собом!... Ухватио! Брзо! Како се то каже, како се најпрецизније каже: „нешто ми је потпуно нејасно... сасвим неразумљиво — потпуно магловито”? Море варијанти! Стојим као укупан пред богатством свог немачког! Мој матерњи језик! Пружи ми руку! ... Нејасно? Ах, огледалска природа! Говори како ти је кљун израстао! ... Да ли је мени израстао кљун? Нејасно... *Враћа се у салу*. Не-јас-но... Крстоњасно... Крстокљун...¹⁵⁹ (Штраус 1991: 47).

Овај солилоквиј открива Лоренцову дубоку језичку кризу. Затечен сопственим емоционалним набојем, суочава се са границама говора и (не)могућношћу адекватног изражавања. Његов наступ на сцени, може деловати комично, међутим, у светлу Фукоове (1998: 117) тезе да се исказ састоји од густе мреже вербалних перформанси које, у процесу идентификације и анализа, откривају своја значења, јасно је да ова језичка криза одражава дубљу кризу идентитета. Лоренц је преплављен плуралношћу лексичких опција, при чему управо тај вишак смисла води ка његовом губитку. Обраћање самом себи: „како се то каже?”, сведочи о недостатку језичке стабилности и контроле. Солилоквиј тако постаје перформативни чин у ком субјекат проговара о сопственој немоћи да проговори. У том смислу, Лоренц рефлектује кризу савременог субјекта, коме ни сопствени матерњи језик више не пружа чврсто упориште. Узмемо ли у обзир савремено лингвистичко одређење дискурса као употребе језика која треба да оствари одређену комуникативну функцију (Вуковић Стаматовић 2020: 23), Лоренц се показује као фигура оног друштвеног субјекта који није више у стању да испуни чак ни основну комуникацијску улогу. Та неспособност указује на дубље поремећаје у структури друштвених односа и немогућност позиционирања унутар стабилног ткива значења и моћи. Сумња у матерњи језик и инертност у артикулацији

¹⁵⁹ Нем. Lorenz: Ich habe sie ... ich habe sie vor mir! ... Erwischt! Schnell! Wie sagt man denn, wie heißt es treffend: "was mir vollkommen undurchsichtig ... was mir völlig schleierhaft — gänzlich nebulös"? Ein Meer von Varianten! Ich stehe wie gelähmt vor dem Reichtum meines Deutschs! Muttersprache! Deine Hand! ... Undurchsichtig? Ach, Spiegelatur! Rede, wie dir der Schnabel gewachsen ist! ... Ist mir ein Schnabel gewachsen? Undurchsichtig ... *Er geht zurück in den Saal*. Un-durch-sichtig-... Kreuzunundurchsichtig- ... Kreuzschnabel ...

осећања у кохерентну језичку форму постају симбол ширег распада културне и идентитетске кохезије у постуједињеној Немачкој. У контексту Лаканове и Жижекове теорије идентитета, субјекат је истовремено конструисан и завистан од језика (Жижек 2002: 206), док спољашње структуре попут језика, дискурса и културе одређују субјекта који за сопствено остварење мора бити језичан (Цихи 2006: 60). У Лоренцовом случају, немогућност језичког изражавања указује и на његову немогућност да успешно спроведе процес (ре/де)конструкције идентитета. Лоренцов солилоквиј се, стога, може разумети као симболичка репрезентација идентитетске несигурности савременог Немца након пада Берлинског зида. Као припадник културне заједнице која тежи стабилној језичкој и културној традицији, Лоренц осећа да поседује матерњи језик, али постепено почиње да губи оријентир. Повлачењем из сцене, из дискурса и из позиције субјекта, представља неуспех покушаја да се у новом поретку културе и језика (ре/де)конструира као целовито субјективно биће. Његова неснађеност и конфузија добијају пародичне црте, док језичка и телесна репрезентација постаје инструмент Штраусове критике идентитетске дезоријентације. Уједињење Немачке за Лоренца није симбол стабилизације, већ напротив, продубљује утисак расцепа, фрагментације и кризе. Та нестабилност прелама се управо у његовој неспособности да перформативно изведе стабилну верзију сопственог Ја.

Према тумачењу Патриције Цугман (уп. 2003: 130–131), Делија се може посматрати као персонификација Немачке, док Швеђанин репрезентује оног Другог, односно не-Немца, странца који симболизује слободу и лакоћу постојања јер није оптерећен историјском кривицом. Његов положај је супротстављен Лоренцу који се као Немац показује парализованим под теретом историјског наслеђа и трауме Другог светског рата (Цугман 2003: 130).

Лоренц: Хтео сам, у ствари, да испричам како сам први пут дошао у контакт с њом: због посла. Све је почело тако што је требало да преуредим поткровље у згради коју изнајмљује у граду. Обична адаптација поткровља, ништа посебно. Али никако нисмо могли да се договоримо. На крају јој се ништа од онога што сам за њу пројектовао није свидело. Ангажовала је другог архитекту и мене – оставила само као сарадника. То је онај шведски пробисвет тамо унутра.¹⁶⁰ (Штраус 1991: 59).

Лоренц у овој сцени појачава тон љубоморе и презир према Швеђанину који је заузео његово место, не само у емоционалном односу са Делијом, већ и у професионалном контексту. Његов положај архитекте је деградиран, јер се више не налази у функцији креатора, већ тек сарадника. На тај начин, лични пораз поприма ширу метафоричку димензију. Швеђанин, представљен као безбрижни забављач и заводник, представља инкарнацију идеје о слободном, неоптерећеном постојању, управо оно што Лоренц, као представник историјски и идеолошки оптерећене Немачке, не може да достигне. Овде се, како примећује Патриција Цугман (2003: 131), историја мушкарца и жене тематизује као репродукција историје Немачке. Делија постаје алегорија уједињене државе која, упркос интеграцији и решавању немачког питања, није у стању да се ослободи осећаја кривице. Њена привлачност и непредвидивост за Лоренца представљају персонификовану загонетку немачког идентитета. То потврђује и размена реплика са Гласником, у којој Лоренц каже:

¹⁶⁰ Превод исти као и у фусноти 156.

Лоренц: Лепота жене остаје, без обзира на историју, једини разлог за рат који и данас делује уверљиво. Уверљиво. Или, рецимо, извор неслоге. Или боље да кажемо: с њом се никада не може склопити истински мир. Хоћу да кажем: она ипак остаје загонетка?¹⁶¹ (Штраус 1991: 50).

На овај начин, Штраус успоставља паралелу између неуспелог љубавног односа и, према његовом разумевању, очигледно неуспешног трајног идентитетског и историјског помирења. Швеђанин, као Други који је ослобођен терета прошлости, репрезентује фигуру на коју се пројектује Делијина жеља за новим почетком, али ипак на рачун Лоренца, који остаје ухваћен у замци историјског бремена и немогућности афирмативне репрезентације сопства.

Иако значајна, интерпретација Патриције Цугман занемарује дубљу интертекстуалну и структурну мрежу другог чина, у ком библијско-апокрифни и митолошки обрасци постављају чврсту основу за још дубље разумевање односа Лоренца и Делије у светлу дихотомије Источне и Западне Немачке. Апокриф о Адаму и Еви, као и мит о Дијани (Артемиди) и Актеону, почивају на бинарности и прекорачењу граница, што се показује као структурна паралела немачког уједињења. Адам, као чувар источне капије Едена, и Актеон, који неовлашћено ступа на територију наге богиње, чине неопозиви превид, чије су последице неповратне. Слично томе, процес уједињења Немачке текао је тако да се Источна Немачка уклапала у институционални, културни и идеолошки систем Запада. Тај процес, иако формално означава уједињење, носи у себи наговештај дубљих идеолошких, политичких и културних промена, остављајући трајне последице по идентитетски доживљај Источних Немаца. У том контексту, Лоренц се може разумети као фигура Источног Немца који је потпуно дезоријентисан, преиспитује се и стоји у кризном односу према сопственој позицији у новонасталом поретку. Насупрот њему, Делија се у односима моћи поставља као субјект, онај на ког се Лоренц оријентише, али која задржава контролу над датим околностима. Иако и она трпи извесне унутрашње и спољашње промене, позиција Западне Немачке као водеће у процесу интеграције омогућава јој да задржи доминантну улогу. Стога се лик Делије може тумачити као персонификација Западне Немачке. Други чин тиме успоставља сложени слој симболичких репрезентација, у ком Штраус у први план ставља ликове Источне и Западне Немачке као два различита историјска искуства, чије се уједињење не одвија као хармонична синтеза, већ као асиметричан и контрадикторан процес, што ће бити јасније артикулисано у трећем чину.

5.2.3. *Од сад па надаље*: уједињење Немачке, духови прошлости и наговештаји будућности

Трећи, уједно и последњи чин драме *Завршни хор*, прати драмску композицију и тематику заступљену у претходна два чина. Проблематика уједињења Немачке у овом делу драме прелази из домена алузије у сферу конкретног деловања, с тим што се историјски догађај који за аутора представља непосредну стварност, тематизује на начин који подразумева херметичну семантичко-семиолошку комплексност. Та вишеслојна

¹⁶¹ Hem. Lorenz: Die Schönheit einer Frau bleibt doch, Geschichte hin, Geschichte her, der einzige Kriegsgrund, der bis heute überzeugt. Oder sagen wir: ein Hort des Unfriedens. Oder sagen wir: echter Friede läßt sich niemals mit ihr schließen, ich meine: ein Rätsel bleibt sie doch?

дискурзивност и поетичко-естетска сложеност додатно се потврђује и у самом ставу Бота Штрауса, изнесеном у отвореном писму у немачком часопису *Ди Цајт* (нем. *Die Zeit*):

Поштована грофице Денхоф,
сада пишем те необичне комаде, у којима ништа није јасно, нејасност је сама јунак, јер по мом мишљењу другачије није могуће ако се жели макар приближно праведно перципирати варијабилност стварности, укључујући ставове, обичаје, осећања. (...)

У *Завршном хору* се, додуше, не ради ни о ужем кругу око Штауфенберга, већ о једном спољњем ободу, о романтично-ултраконзервативним преломима тог прилично дифузног и разгранатог спектра анти-хитлеризма. И тај прелом додатно се усложњава чудним душевним наслеђем које ћерка – жена данашњице, иако касна девојка – преузима од свог „краљу оданог” оца. (...)

Нама, данашњим демократским свезналицама, све то делује веома извитоперено и бајковито, али је као супстанца, као страст и тежина немачког духа, барем у литератури – с којом желимо да живимо – увек изнова присутно.¹⁶² (Штраус 1991б: 16).

У контексту ове Штраусове саморефлексије на драму коју пише у тренутку интеграције, трећи чин се испоставља као чвориште наше дисертације, будући да се у њему прожимају сви дискурси од којих смо пошли у теоријско-методолошком делу рада. Тема завршног чина, у сагласју је са претходна два, те се тако заснива на тумачењу догађаја из 1989. године у Немачкој. Коначно решавање „немачког питања” и поновно уједињење, којим Немачка постаје целовита демократска држава оријентисана ка западним вредносним системима и идеји европског јединства унутар Европске уније, отварају простор за промишљање о њеној стабилнијој и интегрисанијој будућности. Тиме се оправдава и назив трећег чина *Од сад па надаље* (нем. *Von nun an*). Међутим, као општар критичар и проницљив, али истовремено у овој фази исувише песимистични дијагностичар немачког друштва, Штраус иронично формулише само назив чина, јер се из њега може наслутити подпитање: „А, шта сада?”, на које би се, како примећује Браунгарт (2005: 97), могла надовезати ритуална формула из хришћанске литургије „За век и векова”. У складу са подтекстом који се ишчитава из наслова, Штраус тематизује онтологију уједињења Немачке из идеолошко-идентитетске парадигме, оптерећене кривицом коју лик Лоренца наслућује кроз фигуру Швеђанина. Реч је бремену нацистичке прошлости, које, из Штраусове перспективе, не само да није нестало чином уједињења, већ се дискурс Другог светског рата враћа на велика врата. Јасно је зашто Штраус потеже и то питање. Источна и Западна Немачка су се на различите начине суочавале са нацистичком прошлошћу, а деведесетих година долази до интензивног развоја студија посвећених питањима сећања, кривице, индивидуалне и колективне трауме. У том контексту, Штраус укључује и овај слој проблематике у своју драму.

¹⁶² Нем. Sehr verehrte Gräfin Dönhoff, nun schreibe ich diese sonderbaren Stücke, in denen nichts klar ist, die Unschärfe selbst der Held, wie es meiner Meinung nach gar nicht anders sein kann, will man der Schwankungsbreite des Realen, einschließlich Gesinnung, Gesittung, Gefühl, nur annähernd Wahrnehmungsgerechtigkeit widerfahren lassen. / (...) / Es geht freilich in „Schlußchor” nirgends um den engeren Kreis der Stauffenberg-Leute, vielmehr um einen äußeren Rand, um die romantisch-ultrakonservativen Brechungen dieses ja ziemlich diffusen und weitläufigen Spektrums des Anti-Hitlerismus. Und diese Brechung wird um ein weiteres Mal gesplittert durch das seltsame Seelenerbe, das die Tochter, eine Frau von heute, wenn auch ein spätes Mädchen, von ihrem „königstreuen” Vater übernimmt. / (...) / Dies erscheint uns demokratischen Besserwissern heute alles sehr verschoben und märchenhaft, ist aber als eine Substanz, eine Leidenschaft und ein Gewicht des Deutschen zumindest in der Literatur, mit der wir ja leben wollen, immer wieder gegenwärtig.”

У читавој драми уочавају се личне и колективне трауме драмских ликова, оптерећених историјским наслеђем. Драмски субјекти западају у идентитетске кризе услед идеолошке прошлости сопствене земље, која је последњи пут била уједињена управо у времену које је проузроковало те трауме, условило страховите и монструозне злочине. Стога не изненађује што је Штраус инспирисан да *Завршни хор* уобличи у овако комплексну драмску равн у којој митолошко и библијско комуницирају са постмодерним и постдрамским, уз концептуални ослонац у перформативном заокрету деведесетих година. У том смислу, Штраус обједињује различите дискурсе уједињења, почев од идеолошког, преко идентитетског, како би лик Аните надоградио кроз перформативност. Та перформативност није присутна само у виду репрезентације сопства из које се очитују идентитетске фрагментарности и дезоријентација, већ и у перформансу као антрополошком конструкту који означава крај једног и почетак другог догађаја, у овом случају епохе. У том контексту, лиминалност перформанса представљена је у концептуалном хепенингу између Аните и орла. Та митолошки густа сцена са орлом, представља не само централни тренутак у драми, већ и њен завршни акорд драмског текста, како примећује Патриција Цугман (2003: 133). Целокупна дискурзивна мрежа у дами постављена је, дакле, у знаку колективне симболике постмодерног и постдрамског, при чему се јасно препознаје ангажована мисао Бота Штрауса.

5.2.3.1. Емергенција уједињења

Уколико се осврнемо на поглавље 5.2.1.1, где смо емергенцији приступили као појави непланираних догађаја који у друштвено-политичком контексту изазивају промене у стварности, може се рећи да се таква врста емергенције не испољава у трећем чину. Она јесте присутна, али не онако снажно као у прва два чина. У том смислу, посебно је важно указати на локалитет одвијања радње. Радња трећег чина одвија се на два места. Најпре се радња смешта у мали ресторан у Западној Немачкој, при чему је занимљиво опажање Браунгарта (2005: 97) да Штраус и у трећем чину, као и у претходна два, радњу локализује у простор друштвене комуникације препуне жамора, називајући Штрауса прецизним посматрачем „са изоштреним слухом за тривијалност свакодневног говора – његову комику и ужас” (Браунгарт 2005: 97). Друго место радње смештено је у зоолошком врту где се одвија перформанс између Аните и орла, при чему гледаоци посматрају напољу оно што се изводи унутра. На тај начин, ствара се метатеатрални ефекат, чиме се фокус са догађаја преноси на дискурс. Такав поступак усклађен је са концептом постдрамског театра Ханс-Тис Лемана, где се радња и енергија неретко преносе у језичку или метатеатралну парадигму. Такво увођење метатеатра није редак поступак у драмама које се баве темама уједињења и распада, што потврђује и драма *Посетилац*, већ представља свестан драмски механизам који наглашава разлику између самог догађаја и перцепције у процесима друштвене промене.

За разлику од прва два чина, у којима емергентност делује као покретачка сила и окидач за неочекиване обрте и промене у ритму и динамици драмске радње, у трећем чину, иако већ присутна на оба локалитета, њен интензитет је знатно ублажен. Већ сам наслов, *Од сад па надаље*, делује као знак затварања, најаве нормализације или стишавања енергије која је у претходним чиновима разарала већ начете структуре. Информација о отварању граница добија се готово узгредно, као потенцијално погрешно протумачен догађај који би сутрадан могао бити проглашен за случајност, без трајних последица. Тако се наговештава могућност да се све врати на старо, што уједно подвлачи амбивалентност тренутка уједињења.

Гласник нагло отвара врата локала и урличе: „Немачка!“ Затим поново нестаје. Гостионичар доноси Читаоцу бокал белог вина.

Читалац: Шта хоће тај тип?

Гостионичар: Ђаво би га знао. Већ данима трчи улицама и виче то по свим ходницима, улази у све зграде. Сав је без даха. Али данас изгледа да се заиста нешто дешава. У вестима су рекли да хоће да отворе границу.

Читалац: То ми делује мало вероватно.

Гостионичар: Тамо преко влада хаос. Данас ће отворити границу, а сутра је поново затворити. Просто – превидом. Можда се нешто и догоди, само зато што су потпуно у расулу.¹⁶³ (Штраус 1991:73).

Ова сцена, иако сажета, пружа значајан увид у начин на који се симболички и ирониично представља емергентни тренутак друштвено-политичке транзиције, односно пада Берлинског зида и отварање граница услед блоковске подељености. Гласник се и у трећем чину појављује са репликом „Немачка!“ која се кроз драму понавља попут рефрена. Његов изненадни упад и поновљени узвик остављају утисак неартикулисаног излива узнемирености или пак позива на буђење. Појављује се кратко, нагло прекидајући претходну сцену састављену од вербално густих језичких исказа Урсуле и Мајке, чиме се остварује узнемирујући ефекат и уноси елемент непредвидивости. Управо у том прекиду се могу уочити трагови емергентности у њеном изворном теоријском смислу, као појава новог и непланираног. Међутим, не артикулише се у конкретну форму, већ бива пригушена и рационализована дијалогом Читаоца и Гостионичара. Њихов тон доноси дозу скептицизма, па се стиче утисак да уместо очекиване еуфорије доминира дистанца и иронична релативизација догађаја. Овде се емергентност релативизује поистовећивањем са случајношћу, што је уводи у домен неизвесне и нестабилне промене, која није резултат планиране и промишљене идеје, већ произилази из дезоријентације и хаоса. Оваква интерпретација делује као референца на стварну атмосферу мирне револуције у Источној Немачкој 1989. године. Лик Читаоца, чији се идентитет одређује професијом уместо личним именом, функционише као идеолошка импликација за друштвену групу чије се мишљење вреднује – интелектуалце, раднике у области образовања или културе. У контексту Алтисерових државних идеолошких апарата такав положај у друштву подразумева извесну идеолошку моћ. Његова сумња у могућност отварања граница сведочи о томе да део западнемачке интелектуалне елите није био спреман на уједињење. Управо у тој реплици садржана је суштинска напетост између друштвене емергентности и доминантног дискурса навике, стабилности и рационалне контроле.

Овакво осећање продубљује се у сцени у којој Гласник уводи Источне Немце у ресторан на територији Западне Немачке, који уједно представља примарни сценски простор трећег чина. Иако би тај улазак могао да се протумачи као емергентан догађај који потенцијално мења ток комуникације и отвара простор за суочавање, реакција западнемачких гостију ресторана не подржава такво тумачење. Њихова љубазност,

¹⁶³ Нем. *Der Rufer reißt die Tür des Lokals auf und brüllt: "Deutschland!", verschwindet wieder. Der Wirt serviert dem Leser eine Karaffe mit Weißwein. / Der Leser: Was will der Kerl? / Der Wert: Weiß der Teufel. Der rennt seit Tagen durch die Straßen und schreit's in alle Flure, alle Hauseingänge. Er ist ganz atemlos. Aber heute scheint wirklich etwas loszugehen. In den Nachrichten hieß es, sie wollen die Grenze öffnen. / Der Leser: Das halte ich für unwahrscheinlich. / Der Wirt: Die stehen drüben vor dem Chaos. Sie machen heute die Grenze auf und morgen wieder zu. Einfach aus Versehen. Vielleicht passiert etwas, bloß weil sie restlos durcheinander sind.*

праћена суптилном, али очигледном дистанцом према „новопридошлим” суграђанима, заснива се на предрасудама и табуима, чиме се драмски потенцијал сусрета усмерава на социјалне и психолошке механизме отпора.

Гласник упада кроз врата. Са собом доводи један пар из НДР-а, скромне, помало незграпне људе у њиховим сиво-плавим блузонима.

Гласник: Немачка! Ово је историја, кажем вам, овде и сада, кажем, Валми, кажем, Гете! И овога пута били смо ту! Границе су отворене! Зид пада! Исток... Исток је слободан!

Он изнова истрчава на улицу.

Урсула и остали, помало стидљиво:

Добро дошли!

[...]

Жена у блузону: Извините, све ми је још увек збркано као у сну. Извините ако се понашамо како не треба.

Читалац: Да ли верујете да ће сада све бити другачије код вас?

Мушкарац у блузону: Да и не, рекао бих.

Жена у блузону: Да и не. Морало би не знам какво чудо да се деси. Превише тога је уништено.

Золвајг: Али сада можете слободно на Запад и назад кући. Мора да се осећате као да вам је пао камен са срца!

Гостионичар: Шта сте доживели у нашем граду? Шта кажете? Да ли сте тако нешто очекивали?

[...]

Рудолф: Па ви се уопште не радујете како треба. Морате бити пресрећни, зар не?¹⁶⁴ (Штраус 1991: 86–87).

Ова сцена представља један од кључних момената драме у коме се симболички и емотивно интензивно приказује емергентни тренутак пада Берлинског зида, отварања граница и пре свега, првог сусрета Источних и Западних Немаца. Улазак Гласника са Источним Немцима у примарни сценски простор, ресторан у Западном Берлину, поново уноси нагли прекид у дотадашњи ток радње. Његов усхићени наступ у складу је са природом емергенције као изненадне, непланиране промене, али прелази у гротеску и патетичну наглашеност када еуфорију повезује са Гетеом и битком код Валмија. Како примећује Браунгарт (2005: 98), у том тренутку постаје уочљив амбигуитет између фразеологије друштвеног говора и узвишеног патоса. Управо та неусаглашеност емоције и историјске референце доводи до комично-пародијског ефекта, при чему се тренутак који би требало да стоји у знаку историјски узвишеног, релативизује и иронизује.

¹⁶⁴ Нем. *Der Rufer kommt durch die Tür gestürzt. Er zieht ein Paar aus der DDR mit sich, bescheidene, etwas unförmig wirkende Leute in ihren graublauen Blousons.* / Der Rufer: Deutschland! Das ist Geschichte, sag ich, hier und heute, sage ich, Valmy, sage ich, Goethe! Und diesmal sind wir dabei gewesen. Die Grenzen sind geöffnet! Die Mauer bricht! Der Osten ... der Osten ist frei! / *Er läuft wieder zurück auf die Straße.* / Ursula und andere, etwas zaghaft: Herzlich willkommen! / [...] / Der Blouson Frau: Verzeihen Sie, mir träumt noch alles durcheinander. Verzeihen Sie, wenn wir in unserem Benehmen etwas falsch machen. / Der Leser: Glauben Sie denn, daß nun alles anders wird bei Ihnen? / Der Blouson-Mann: Jein, möchte ich sagen. / Die Blouson Frau: Ja und nein. Da müßte ich weiß nicht was für'n Wunder noch geschehen. Es ist zu viel kaputt. / Solweig: Aber Sie können jetzt frei in den Westen und wieder nach Haus. Da muß Ihnen doch ein Grabstein von der Brust fallen! / Der Wirt: Was haben Sie denn schon erlebt in unserer Stadt? Was sagen Sie? Haben Sie sich das so vorgestellt? / [...] / Rudolf: Sie gehen ja gar nicht richtig aus sich rein. Sie müssen sich doch maßlos freuen?

Комично-пародијска атмосфера симболично је наглашена увођењем пара из НДР-а, чији су ликови именовани као Блузон-жена и Блузон-мушкарац, што њиховим описом и одећом сугерише скромност, сведени друштвени статус и неспремност за интеграцију у западни контекст. Тај утисак појачавају њихове збуњене реплике у којима изражавају страх од грешака у понашању. Емергентност тренутка отварања граница, која се у јавном и медијском дискурсу везује за еуфорично ослобођење, овде је приказана као конфузна, неизвесна и емотивно амбивалентна ситуација. Именовање ликова садржи јасну идеолошку импликацију. Наиме, док се источнонемачки пар лишава индивидуалног идентитета, Читалац, као представник интелектуалне елите, располаже гласом ауторитета. Његова реплика, у којој скептично преиспитује могућност промене, показује дубоко укоревену резервисаност западнонемачког дискурса према уједињењу, чиме изнова блокира потенцијално осећање радовања. Одговор блузон-пара у форми несигурног „и да и не” указује на сложеност процеса транзиције. Отуда, западна површност, коју Штраус критикује у својим есејима, у трећем чину се сценски манифестује кроз Рудолфово површно разумевање ситуације и неспособност да сагледа тежину стварности, инсистирајући да они, као Источни Немци, морају бити пресрећни због отварања граница. Тиме се потпуно игнорише комплексност ситуације у којој се источнонемачки ликови налазе. У дијалогској размени реплика, које функционишу врло динамично и ритмично, потказује се потиснута жеља за одржавањем раздвојености. У том смислу, Урсулина добродошлица са почетка парадоксално је преокренута у жељу за брзим повратком кући блузон-пара и то након само пар реплика. Уз помоћ тих елемената, Штраус кроз сценску динамику обликује сопствену интерпретацију уједињења. Стога се у трећем чину *Завршног хора* указује на то да се уједињење, уместо да буде представљено као тренутак историјског јединства, унутар сценског оквира обликује као једнострана, идеолошки обојена и културно-историјски оптерећена конструкција, која својим амбивалентним тоном подрива сваку могућност искрене интеграције. Иако се овом сценском интерпретацијом сугерише амбивалентност и идеолошка једностраност уједињења, у питању је тек један од могућих наратива који у себи носи одређене критичке претпоставке, својствене Штраусовој естетици.

Она врста емергентности која је у прва два чина нарушавала устаљене кодове понашања и производила несигурност, у трећем чину уступа место артикулисаној, експлицитној полемици о уједињењу. Та полемика се не одвија само на вербалном нивоу, кроз сложене језичке исказе испуњене историјским, друштвеним и идеолошким импликацијама, већ и кроз перформативне чинове приказивања идентитета, како у говору, тако у телесним гестовима, реакцијама, просторној организацији сцене и самом перформансу. У том смислу, чин уједињења истовремено се афирмише и доводи у питање, чиме Штраус кроз херметичну драмску форму истражује дубље друштвене и културне тензије. Управо у том контексту, појава Аните као снажног, потенцијално разорног елемента у завршном чину драме, отвара нову раван анализе. Стога је неопходно испитати Анитину (ре/де)конструкцију идентитета, као чворишну тачку, како је дефинисана на почетку поглавља, у којој се укрштају лична историја, телесна перформативност и идеолошка структура Немачке у транзицији. Емергенција коју доноси њена појава остаје недоречена, тек наслућена, али управо тиме отвара поменућу нову раван у драми и то на самом крају, када се наговештава забринутост за будућност Немачке.

5.2.3.2. Анитина потрага за (ре/де)конструкцијом

Анита фон Шасторф је жена у касним четрдесетим годинама, чији је идентитет изграђен на породичним траумама и политичком контексту. Година њеног рођења, 1944, уједно је и година смрти њеног оца, што ће обележити, не само њен идентитет, већ и читаву њену егзистенцију. Анита припада генерацији Немаца означеној као генерација без очев (нем. *die Vaterlosen*), носећи, како примећује и сам Штраус (1991б: 16), „чудно душевно наслеђе”. Анитин отац, Ханс Улрих фон Шасторф, био је члан хришћанско-конзервативног отпора, *Крајзауер круга*, и након неуспелог атентата на Хитлера био је стрељан. У Анитиној перцепцији, он представља борца против фашизма, хероја слободе, неправедно погубљеног због истрајности у отпору. Њен животни пројекат усмерен је на исправљање неправде учињене њеном оцу, те настоји да се његово дело постхумно призна и афирмише (Браунгарт 2005: 98). Међутим, Анита је заслепљена идеализованом конструкцијом сопствене слике оца као хероја, изграђеном на основу његових дневничких записа који понекад садрже само по једну реченицу. Управо због те фиксираности осуђује своју мајку, коју доживљава као издајницу јер се преудала за нацистичког официра. Анитина прича открива се најпре из перспективе мајке која настоји да је социјално интегрише, будући да и сама каже: „Анита је захтеван човек. Мајци с њом није лако”¹⁶⁵ (Штраус 1991: 73). Њена драматуршка линија одвија се паралелно са објавом Гласника о отварању граница између Источне и Западне Немачке, при чему Анитина преокупација остаје везана за 1944. годину. У том смислу, и трећи чин, као и други, почива на структури два супротстављена пола између којих, како запажа Патриција Цугман (2003: 133), изостаје стабилно средиште. За Аниту је то изгубљено упориште управо лик оца, у ком се спајају њена тежња за ослоном, личним смислом и патриотским наративом који поприма екстремне и опасне политичке конотације (Цугман 2003: 133).

Недостатак средишта у Анитином идентитету отвара могућности да се њена (ре/де)конструкција идентитета испита у оквирима антиесенцијалистичких теорија идентитета, пре свега оних које заступају Стјуарт Хол и Теун ван Дијк. Ови теоретичари идентитет поимају као тачку сусрета, како је Хол назива *спојну тачку*, између дискурса, пракси и процеса субјективације. У том кључу, Анита се испоставља као фигура у којој се пресецају историјски, друштвени и политички дискурси, који су неретко противречни и узајамно искључиви. Њен идентитет остаје процесуалан, будући да током читавог живота настоји да га стабилизује кроз везу са идеализованом представом о животу свог оца. Идентификација са њим, омогућава јој да конструише осећај стабилности и континуитета, при чему отац постаје њен унутрашњи Други, фигура преко које посредује сопствени идентитет. Међутим, као што је приказано у поглављу 2.4.2.3, Хол (уп. 2001: 216–218) наглашава да се процес идентификације не може схватити као унапред задат или инхерентан, већ као дискурзивна конструкција која увек отворена за промене. У том смислу, за разумевање Анитине (ре/де)конструкције идентитета изузетно је важан Холов увид да се идентитет конструише умрежавањем различитих елемената кроз дискурзивне праксе. Анита, следствено томе, повезује породичну историју са политичком идеологијом свог оца, убеђена да он управо на тим идеолошким поставкама градио сопствени идентитет.

Анита: Тако? Код оца стоји другачије. Он је том старом пријатељу већ одавно забранио улазак у кућу, згражавајући се над његовом кукавичком оданошћу Хитлеру. Видите:

¹⁶⁵

Нем. Anita ist ein anspruchsvoller Mensch. Sie macht es einer Mutter nicht leicht.

и онда му његова жена тајно поново отвара врата – и то у истом часу када отац лежи у ћелији, болестан на плућима, и моли се за њу. Све је забележено¹⁶⁶. (Штраус 1991: 84).

У Анитиној реплици јасно се уочава да поступке свог оца тумачи као доследне и моралне поступке отпора засноване на идеолошком уверењу и одбацивању фашистичке лојалности. Оца перципира као личност чији је идентитет стабилан и неконфликтан, дубоко укореван у вредносном систему у ком лична доследност има предност над социјалним односима и индивидуалним конформизмом, чак и по цену породичних веза. Забрана уласка у кућу некадашњем пријатељу почива искључиво на идеолошкој основи, будући да Анита његов поступак интерпретира као одбрану политичког интегритета. Њено читање очевих записа из дневника одвија се готово као страствено праћење наративне линије неке телевизијске серије (попут породице Нос у драми *Лари Томпсон*), при чему на основу сопственог тумачења конструише представу о очевој моралности као темељ његовог идентитетског упоришта. Индикативно је да указивање на очево телесно страдање појачава жртвенички тон Анитине наратије. Оца уздиже до митолошке фигуре хероја који је поднео личну жртву борећи у борби за своје идеале и за своју земљу. У том контексту, његова жртва надилази лично и смешта се у домен националног. Посебно је значајно Анитино инсистирање да је све забележено, што функционише као доказ да не доводи у питање аутентичност очевог наратива. Истина је за Аниту фиксирана и неупитна, чврсто утемељена у дневничким записима, које она перципира као историјски документ који сведочи о неопорецивој истини и који настоји да интегрише у јавни простор.

У светлу предоченог, може се уочити да Анита не трага за сопственом (ре/де)конструкцијом идентитета, већ настоји да поново успостави и афирмише постојеће идентитетске категорије свог оца. Реконструисање очеве слике у јавном простору истовремено представља и потврду Анитиног идентитета, чиме реконструкција очевог идентитета постаје средство афирмације њеног сопственог идентитетског положаја. Њена идентификација заснива се на идеализованој представи о оцу, чији идентитет утемељује у монолитној идеолошкој вертикали – антинацизму, части, доследности. Полазећи од такве интерпретације, Анита гради сопствени идентитет, који у складу са сликом оца, подразумева елементе личне жртве, искључивости и моралне строгости. Управо на том месту настаје кључни раздор који одређује Штраусов критички ангажман. Док Анита инсистира на фиксированој и непорецивој верзији идентитета, Штраус као аутор доводи у питање сваку једнозначну конструкцију идентитета. Анитин покушај да реконструише очев идентитет прераста у настојање да сопствени идентитет креира на идеализованом обрасцу, што открива њену рањивост и неспремност на дијалог са текућим друштвено-историјским оквирима. Како је већ истакнуто у поглављу 2.4.3.2, Хол (2001: 219) наглашава да су за процес идентификације неопходни механизми разликовања, будући да се идентитет не дефинише као оно што субјекат „јесте”, већ као оно што настаје у односу на друге позиције и унутар историјских, културолошких и политичких контекста. Анитина представа о очевом идентитету као целовитом, стабилном и завршеном стоји у супротности са Холовом концепцијом идентитета као дискурзивне и променљиве конструкције, већ се обликује посредством избора и позиционирањем у односу на доминантне и опозиционе наративе. Анитина реконструкција идеје о очевом идентитету, самим тим, конституисана је кроз

¹⁶⁶ Нем. Anita: So? Bei Vater steht es anders. Er hatte dem alten Freund längst Hausverbot erteilt, angewidert von seiner feigen Hitler-Treue. Sehen Sie: und seine Frau öffnet es ihm heimlich wieder und tut es zur selben Stunde, da der Vater mit kranken Lungen in der Zelle liegt und für sie betet. Es ist alles verzeichnet.

дискурсе који одређују специфичне форме репрезентације, а свој врхунац достиже у симболичком перформансу са орлом. Хол (2007: 19) посебно истиче да је један од специфичних облика репрезентације идентитета управо позоришна форма, будући да се унутар ње обједињују естетски, педагошки и етички оквири. Полазећи од те претпоставке, може се закључити да Анитина потрага за реконструкцијом очевог идентитета не може успети у контексту постмодерне плуралности, те се претвара у потрагу за сопственом (ре/де)конструкцијом. У Холовом кључу, Анитина потреба за стабилним идентитетом није одраз истинитости, већ симптом његове дискурзивне нестабилности. Конструисана слика оца као морално херојске фигуре не рефлектује примарно породичну сентименталност, већ представља покушај да се субјективно позиционира унутар наратива о отпору, части и националном спасењу, наратива који и сам носи мноштво противречности. У тој спојној тачки развоја се и централна драмска напетост трећег чина. Наиме, Анита жели да фиксира одређену верзију прошлости, док је садашњост истовремено подрива и дестабилизује. С обзиром на то да се радња драме дешава у тренутку поновног уједињења и да се баш тај историјски тренутак бира као простор за суочавање са прошлошћу, додатно потврђује Холову претпоставку да се идентитет не може посматрати одвојено од друштвено-историјских процеса и контекста.

Управо та Анитина фиксирана и идеализована слика очевог идентитета, доводи се у питање интервенцијом историчара Патрика, који својим становиштем покреће процесе дестабилизације њеног наратива и иницира деконструкцију унутар саме драмске радње.

Патрик: Зашто покушавате да свог оца улепшате као патриоту у отпору? Веома је тешко то озбиљно прихватити.

Зашто сте у новом издању његовог дневника потиснули бројне делове који би могли бацити сенку на њега?

Анита: Постоје само ситнице које сам изоставила. А понешто је табу.

Патрик: Аха, табу, разуме се. Он је, како се каже, био изванредан и неподмитљив хроничар времена терора. Али, зар не, ни на једном месту не допуштате да се сазна за његове љубавне афере. А знамо из безброј писама одавно да се његова „субверзивна делатност” углавном сводила на то да је рогове стављао високим нацистичким чиновницима. Да није хтео можда преко љубавних јада да деморалише руководство?

Анита *устаје и удара Патрика по лицу*: Ти покварена, хладна клеветничка њушко...

Патрик: Смирите се...

Анита: Свињо!

Патрик: Има довољно доказа да је ваш отац изгубио живот као последицу једне од тих афера...

Анита: Не усуђујте се више ни реч да кажете – смрскаћу Вам лице овим парчетом стакла!

Патрик: Боље бисте сачували успомену на свог оца да нисте заобилазили истину! Али, боже мој, кога то сада уопште занима? *Изази напоље. Са улице допиру фрагменти Бетовеновог Завршног хора. Декорација се мења.*¹⁶⁷ (Штраус 1991: 93–94).

¹⁶⁷ Нем. Patrick: Weshalb versuchen Sie Ihren Vater zum Patrioten im Widerstand zu verklären? Es fällt sehr schwer, ihn ernsthaft dafür anzusehen. Weshalb haben Sie in der Neuausgabe seines Tagebuchs zahlreiche Stellen unterdrückt, die ihn ins Zwielflicht setzen könnten? / Anita: Es gibt Kleinigkeiten, die ich weggelassen habe. Und manches ist tabu. / Patrick: Ah, tabu, so. Er war, wie man sagt, ein großartiger und unbestechlicher Chronist der Terrorzeit. Aber, nicht wahr, an keiner einzigen Stelle lassen Sie zu, daß seine Frauengeschichten bekannt werden. Dabei wissen wir aus zahllosen Briefen längst, daß sich seine subversive Tätigkeit im wesentlichen darauf beschränkte, einigen oberen NS-Chargen Hörner aufzusetzen. Wollte er vielleicht durch Liebeskummer die Führung

Овај дијалог између Аните и Патрика представља централну тачку трећег чина у којој се Анитин идентитет доводи у питање на више нивоа. У овој сцени, напетост се гради постепено и то изненадним укрштањем различитих дискурса, при чему се испоставља да је идентитет могуће довести у питање уколико му се ускрати дискурзивна легитимација. Уводећи нове чињенице о Анитином оцу које нису у складу са њеном идеализованом представом, Патрик започиње процес нарушавања равнотеже који погађа Аниту како на емотивном, тако и на дискурзивном нивоу. Полазећи од теоријских поставки Стјуарта Хола и Теуна ван Дијка, према којима се идентитет конструише кроз језик, идеологију и позиције моћи у дискурсу, јасно је да Патрик не само да ревидира лично и колективно сећање, већ доводи у питање сам темељ Анитног идентитета. Као што је већ истакнуто, Анита је сопствени идентитет изградила позиционирањем у оквир наратива у коме је ћерка хероја отпора против нацизма. Тај идентитет фиксиран је кроз дискурс моралне супериорности и неправде коју покушава да исправи. Патрик, међутим, иницира процес деконструкције таквог идентитета нарушавајући поменути дискурс алтернативним интерпретацијама. Кључна теза коју Патрик заступа и која руши Анитину идеалну слику оца као моралног и идеолошког узора, заснива се на тврдњама да су главне субверзивне активности њеног оца према нацистичком режиму заправо биле љубавне афере са супругама нацистичких функционера.

Подривање Анитине конструисане позиције унутар дискурса као ћерке хероја, може се надоградити ван Дијковом (1998: 121) теоријом који сматра да се идентитет конструише умрежавањем језика, идеологије и друштвених интеракција. Анитин наратив је идеолошки усклађен са херојским отпором нацизму и на тим основама покушава да оствари реконструкцију лика и дела свог оца. Међутим, увођењем другачијег, рационалнијег дискурса, који субверзивно делује на већ креиран Анитин, реконструкција се преводи на ниво деконструкције, како Анитиног оца, тако и идентитета саме Аните. Патриков поступак може се разумети као стратегија дискурзивног разоткривања, будући да доводи у питање истинитост и кредибилност Анитиног наратива, указујући на селективност којом су очеви дневници интерпретирани и представљени. Сходно томе и у контексту ван Дијкове теорије, Патрик се испоставља као онај Други који открива како је Анита дефинисана, позиционирана и третирана у друштву. Иако Анита свој идентитет гради на основу сопствено идеализоване слике оца, као припадница заједнице у којој живи може бити призната и препозната искључиво на основу онога како је други виде и доживљавају. У сцени која се анализира, та слика се артикулише кроз Патрикову позицију историчара. Штраус овде изнова уводи ликове, чија је релевантност за драму утемељена у функцији њихове професије, при чему истовремено заузимају симболички изузетно важно место у оквиру Алтисерових државних идеолошких апарата. Као историчар, Патрик је тај који је задужен да познаје, разуме и сведочи о историјским дешавањима и личностима. Стога је његово мишљење далеко релевантније од, на пример, Гостионичаревог када жели да избаци Аниту из ресторана, јер досађује гостима (Штраус 1991: 81). Патрикови наводи нису произвољни, већ преко занимања историчара остварује идеолошки легитимитет да говори о

demoralisieren? / Anita *steht auf und schlägt Patrick ins Gesicht*: Du schiefes kaltes Schmähmaul ... / Patrick: Beruhigen Sie sich ... / Anita: Schwein! / Patrick: Es gibt Beweise genug, daß Ihr Vater auch sein Leben in der Folge einer dieser Affären verlor ... / Anita: Wagen Sie kein Wort mehr: ich reiße Ihnen die Scherbe durch die Visage! / Patrick: Sie hätten dem Andenken Ihres Vaters besser gedient, wenn Sie um die Wahrheit nicht herumglichen wären! Aber, mein Gott, wen interessiert das jetzt? *Er geht hinaus. Fetzen aus Beethovens Schlußchor von der Straße her. Die Dekoration verwandelt sich.*

Анитином оцу. Патрик, стога, руши Анитин идентитет који је она као апстракцију изградила на основу интерпретације о искуствима свог оца, затим преузима моћ у разговору и из доминантне позиције приступа деконструкцији прошлости, а самим тим и Анитином идентитету. У складу са ван Дијковом теоријом и Алтисеровим државним идеолошким апаратима, Патрик се профилише као лик од изузетног значаја у оквиру селекције припадности. Он одређује критеријуме релевантности и тиме сврстава Аниту у групу оних који остају заробљени у наративима прошлости и које та прошлост непотребно оптерећује. Његова одлука да се придружи слављу поводом пада Берлинског зида, симболички додатно потврђује његову оријентацију ка будућности и прихватању нових историјских токова. Истовремено, овде се уочава Штраусова критичка позиција у иронично обликованој реплици Историчара: „Али, боже мој, кога то сада уопште занима?“, коју изговара пре него што еуфорично одлази.

Анитин идентитет се, стога, може посматрати кроз призму Холовог (2001: 220) прошивеног бода, односно као лимиални простор између субјекта и идеологије, чија се репрезентација манифестује кроз недостатак и поделу која произилази из позиције Патрика као Другог. Сходно томе, Анитин идентитет не може бити поистовећен са субјективним процесима који су у њој започети. У контексту повезивања Фукоовог разумевања моћи и Алтисерове теорије идеолошких апарата, уочава се да процес Анитине идентитетске деконструкције открива специфичне механизме деловања моћи и идеологије који обликују њено поимање себе и света. Анита се јавља као производ тих механизма и као интерпелирани субјект, чија се егзистенција и идентитет остварују искључиво посредством језичке и репрезентацијске праксе. У том смислу, њено језичко испољавање је у знатној мери редуковано и заснива се на увредама, претњама и псовкама, што се може тумачити као симптом почетка кризе идентитета, у којој њена привидна стабилност постаје неодржива пред другачијом интерпретацијом прошлости.

Патрикова деконструкција прошлости не доводи само до подривања Анитиног идентитета, већ покреће и талас емоционалног набоја који утиче на њену вербалну и перформативну презентацију, ескалирајући у агресију, па чак и у физичко насиље. Сопствени идентитет, Анита је перципирала као фиксирану, стабилну и заокружену целину, која се у сусрету са колективним и алтернативним дискурсом урушава, чиме се криза идентитета преноси и на ниво телесне и емоционалне репрезентације. Репрезентација њеног идентитета открива проблематику која произилази из новонастале дестабилизације. У складу са Ериксоновом теоријом о развоју идентитета, оваква криза могла би се сагледати као потенцијална могућност за рад на себи и развој у оснажену и зрелију личност, будући да, према Ериксону, идентификационе кризе у одраслом добу могу водити ка дубљем саморазумевању и интеграцији. Међутим, драма оставља отворени крај, препуштајући публици да протумачи Анитин завршни перформанс са орлом као могуће пророчанство.

На основу изведених анализа, долази се до закључка да је процес (ре/де)конструкције Анитиног идентитета у трећем чину у потпуности у складу са антиесенцијалистичким схватањем идентитета као динамичне, флуидне и нестабилне категорије. У настојању да репродукује идентитет свог оца, пролази, као и Немачка у историјском тренутку поновног уједињења, кроз низ изазова који је суочавају са процесом могуће трансформације, нарочито онда када се сусретне са другачијом верзијом истине од оне у коју је до тада била чврсто уверена. Ипак, Анита не успева да издржи последице те потенцијалне трансформације и проживљава самопоништење у оквиру дискурса који су је обликовали. У гротескно-митолошком перформансу са орлом, испоставља се да реконструкција њеног идентитета

није могућа, будући да је заснован на неистинитим представама, фиктивним и сопственим интерпретацијама. Уколико би тежила аутентичној реконструкцији, морала би прибегнути деконструкцији, односно критичком преиспитивању и напуштању дотадашњих идентитетских ослонаца, а затим и успостављању нових. До такве еманципаторне промене, међутим, не долази, већ себе дословно затвара у кавез.

5.2.3.3. Анитин перформанс са орлом

У завршној сцени трећег чина орао се појављује као транспарентни симбол Немачке. Кроз перформанс који Анита изводи са орлом у Зоолошком врту, у метатетралном формату конституишу се кроз орла кључне идеолошке и идентитетске напетости немачког друштва у транзицији. Како истиче Цугман (2003: 138), за Аниту није од пресудног значаја поновна политичка уједињеност подељене нације, већ пре свега питање недељивости народа као духовне и културне заједнице. Анитин фокус, стога, превазилази оквири институционално-политичког јединства. За њу је значајније дубље, осећање идентитетске припадности које се тиче Немачке као духовно-културне целине, што превазилази границе појма државе¹⁶⁸. У том смислу, као симбол који утеловљује политички и идентитетски недељиво, као спона између историјских држава у различитим облицима и онога што Немачка у савременом тренутку постаје, као репрезент немачког народа, јавља се орао. Ипак, уважавајући интерпретативни значај колективне симболике орла, испоставља се да је политичка парадигма уједињења ипак важна за разумевање драмског лика Аните, али се у том контексту анализа не може спровести до краја, јер драма остаје отворена. У циљу откривања симболике орла и његовог значаја у завршном перформансу, орао се као симбол у овом случају може сагледати из митолошке, хералдичке и перформативне перспективе. У *Мецлеровом речнику књижевних симбола* (*Metzler Lexikon literarischer Symbole*), орао се појављује у три значајна облика и то као симбол повезаности између бога и човека, симбол политичке снаге и као симбол човекове тежње за сазнањем (Буцер, Јакоб 2021: 7–8). У трећем чину *Завршног хора*, ове три значењске равни међусобно кореспондирају.

У германској митологији орао седи на врху Игдрасиловог дрвета, одакле има преглед над свиме. Као такав, сматра се високо вредним духовним принципом јер је владар ваздушног простора. Везује се за Сунце и у многим културама представља симбол победника над силама зла и хтонским моћима (уп. Буцер, Јакоб 2021: 73). Визуелно, орао представља склад и хармонију, развијајући се као елемент духовне моћи који подједнако обухвата религијску и политичку сферу (Буцер, Јакоб 2021: 73). У Валхали, орао заједно са вуком, стоји на западној капији (Буцер, Јакоб 2021: 324), при чему се сматра да је сам Один по потреби прибегавао трансформацијама у орла (Буцер, Јакоб 2021: 227). Орао се перципира као симбол независности, оштрине, снаге, издржљивости и обнове, што уједно представља скуп особина које се традиционално приписују вођама. Стога не изненађује чињеница да се орао сматра краљем птица, али и неба. Овако посматрано, орао постаје оличење моћи и власти (Браунгарт 2005: 98). Узимајући у обзир ове особине, приписује му се улога спознајне далековидости која је неопходна за развој усмерен ка трајној равнотежи

¹⁶⁸ Појам недељивости народа и данас носи негативну конотацију у Немачкој, с обзиром на његову злоупотребу у нацистичкој идеологији, где је коришћен у контексту оправдања за расистичке и фашистичке идеолошке наративе. Патриција Цугман (2003: 138) истиче да, и поред историјског терета, овај појам може бити користан у разматрању разлика између политичке државе и осећаја припадности који је утемељен на заједничком пореклу, историји и традицији.

(Буцер, Јакоб 2021:27). Отуда проистиче и разумевање због чега је орао вишевековни хералдички симбол бројних држава и различитих идеологија¹⁶⁹. Управо су Немачка и Србија примери земаља које овај симбол интегришу у своје државне знакове и културне наративе.

Увид у симболичко значење орла представља основ завршне сцене трећег чина, будући да Штраус управо кроз овај симбол гради завршну сцену у којој кроз густо гротескно-симболични перформанс аналогно указује на историјски чин уједињења Немачке, али уједно се представља и историјска игра уједињења прошлости и будућности Немачке. Патриција Цугман (2003: 140) истиче да је реч о сукобу са орлом, који би по аналогiji са насловом драме требало да буде завршни, а у ком је Анита откривена у својој правој природи. Док је у првом делу трећег чина Анита презентовала себе у контексту Гофмановог појма предње сцене, у самој завршници трећег чина открива потиснуте делове себе, односно своју интиму, коју Гофман (2000: 120) дефинише као задњу сцену. У сусрету са орлом, Анита отпушта све механизме потискивања и дисоцијације које је сузбијала у току самопрезентовања. Управо овај перформативни моменат подстиче је да, можда по први пут, прикаже своје право Ја. Простор зоолошког врта, у ком се налази орлов кавез, функционише као изоловано место од колективне атмосфере ресторана, те јој пружа осећај сигурности, неопходан за искорак ка сопственој аутентичности. Насупрот немогућности да своја осећања артикулише у друштвеном контексту ресторана, у контакту са орлом и кроз постављање себе у његово станиште, Анита налази пут ка емоционалној и идентитетској експресији. У одсуству репрезентације, односно у ситуацији у којој више не наступа за публику других, Анита испољава своје право Ја. Њена првобитна опчињеност орлом изнова уводи мотив нагости, који се у драми понавља као симбол потенцијалне егзистенцијалне и идентитетске рањивости.

Анита: *Вади нож из своје ташне и сече велику рупу у жичаној огради кавеза.*

Ми смо, испод наше одеће, веома, веома наги. Птица нема појма о томе — колико је то бедно, тако голо и беспомоћно, без одеће. Тиме си већ код мене победио: што ништа не мораш да скинеш. Што си леп баш онако како изгледаш. Поноси у једном комаду. Ништа испод, ништа иза. Перје од лобање до шапа. Мммх: добро решење.¹⁷⁰ (Штраус 1991: 95).

У овој реплици Анита доживљава нагост као рањивост, а орла као симбол јединства, односно интегритета, повезујући их у симболичку критику стања уједињене Немачке. Нагост, сагледана у контексту уједињеног идентитета, може се разумети као егзистенцијална рањивост немачке нације и сугестивна критика о запитаности над суштином новог јединства. Другим речима, Анита се пита да ли се уједињење дешава и на унутрашњем, духовном нивоу или је оно само производ спољашњих процеса као геополитичких процеса интеграција. Гест сечења кавеза и последично стварање рупе кроз

¹⁶⁹ Нацистичка државна обележја су такође била у знаку орла. За нацистичку идеологију, орао је представљао митолошку фигуру надмоћи, реда, али пре свега етничке и идеолошке чистоте. Истовремено је визуелно оличавао снажан ауторитет који је требало да изазове и дивљење и страх. Пропагандни апарат је стога пажљиво обликовао визуелни приказ орла тако да он постане симболичка пројекција самог Хитлера, великог вође и замишљеног наследника римске империје, чији је легионарски орао такође имао истакнуто место у историјској симболици власти.

¹⁷⁰ Нем. Anita: *Sie nimmt ein Messer aus ihrer Handtasche und schneidet ein großes Loch in den Draht der Voliere. Wir sind ja unter unsern Kleidern sehr, sehr bloß. Davon ahnt ein Vogel nichts, wie arm das ist, so nackt und hilfsbedürftig, ohne Kleid. Damit hast du schon bei mir gewonnen, daß du nichts ausziehen mußt. Daß du so schön bist, wie du aussiehst. Stolz in einem Stück. Nichts darunter, nichts dahinter. Federkleid vom Schädel bis zum Lauf. Mmmh: gute Lösung.*

коју орао може да побегне, представља симболички перформативни чин који се може разумети као алузија рушења Берлинског зида. Отварање граница између Источног и Западног Берлина представља ослобађање од наметнуте поделе, али истовремено и прилику за ново јединство. Међутим, Анитино супротстављено поређење орла, као бића састављеног само од перја, и човека, који је прекривен многим спољним елементима који указују на идеолошко-идентитетске конструкције оличене у одећи, разоткрива проблематичност идеолошког и идентитетског конструисања немачке нације након уједињења. Узимајући у обзир сложену и амбивалентну употребу орла у историјском и идеолошком контексту, било као хералдичког симбола различитих, па чак и супротстављених идеолошких система Немачке, отворена је могућност вишеструких тумачења његовог значења у контексту драме *Завршни хор*. Према Патрицији Цугман (2003: 138), орао се може тумачити као персонификација немачког јединства, које би Анита могло донети дуго прижељкивано исцељење. Дам (1998: 139) перципира орла као рефлексију демократске савезне државе и сматра да би његова смрт могла бити схваћена као „апел за принудно клање Републике”¹⁷¹. Браунгарт (2005: 98) сматра да је за одређење симболике орла важан део Анитиног акционог монолога који следи након њеног дивљења према нагости орла:

Анита: *Одмиче се неколико корака од кавеза.*

Ето, сада узми шта ти треба. Узми све што једна грабљивица ишчупа из утробе... бррр!... човека. Црева и жлезде, коже, тетиве, масти, топлу крв. Пребијено, почувано и прогутано.¹⁷² (Штраус 1991: 95).

Браунгарт (уп. 2005: 98–99) сматра да је главна карактеристика ове сцене агресивност. Анита ослобађа орла као последицу акумулиране агресије изазване разговором са Патриком, али истовремено подстиче и самог орла да у себи поново открије праисконску агресивност. Аутор истиче да Анита орлу нуди жртве, чиме се призивају традиционални обредни и перформативни елементи (Браунгарт 2005: 98–99), те се драма, односно позориште враћа свом праизворном, ритуалном одређењу трагичности (Лешић 2008: 397)¹⁷³. Овај сегмент драме кореспондира са ставом Фишер-Лихте (1990: 4) која наглашава да функција драме и позоришта није искључиво у уметничкој вредности, већ и у способности да служе као простори саморефлексије преиспитивања колективног идентитета одређене заједнице. У контексту *Завршног хора*, та заједница је уједињено немачко друштво. Анитина потреба да се суочи са самом собом у перформативној форми, а и са новонасталом друштвено-политичком ситуацијом, потврђује Плеснерову антрополошку тезу да је природа човека утемељена у театарности (Фишер-Лихте 2002: 2). У сцени у ресторану, Анита се иницијално налази у улози публике која посматра себе док је истовремено и сама предмет посматрања других, како би затим у перформансу са орлом испољила праву себе. У тој улози, ослобођена је свих социјалних улога и маски, чиме се приближава ономе што се може дефинисати као суштинско одређење човека, а то је *conditio*

¹⁷¹ Нем. Plädoyer für die Notschlachtung der Republik.

¹⁷² Нем. Anita: *Sie entfernt sich ein paar Schritte vom Käfig. So, nun hol dir, was du brauchst. Hol dir alles, was ein Greif heraus schlägt aus den Weichen eines ... brrr! ... Menschen. Gedärm und Drüsen, Häute, Sehnen, Fette, warmes Blut. Geschlagen, gerupft und gekröpft.*

¹⁷³ Увођење ритуалних елемената могло би се тумачити као повратак традиционалној форми драме у њеном изворном облику, на шта указује и Ниче. Међутим, у случају драме *Завршни хор*, не долази до синтезе аполонијског и дионизијског принципа. Отворени крај драме указује на то да примесе ритуалног остају само на нивоу примитивног, без укључивања рационалности.

humana. Ступајући у перформативне односе са другим ликовима у ресторану, улазећи у контакт са новим друштвено-политичким контекстима и бивајући суочена са другачијим начинима мишљења који је провоцирају и изазивају, Анита пролази кроз процес суочавања са самом собом. Исходи тог процеса долазе до пуне експресије у перформансу са орлом, где се остварује најављена трансформација. Анита у том тренутку прераста у праву фурију, што Браунгарт (2005: 98) поистовећује са митолошком Пентезилијом. Браунгарт (2005: 98) тумачи Анитин чин раскомадања орла, не као израз ослобођене и историјски афирмисане индивидуалности, већ као одраз њене беспомоћности и дезоријентације. Драма се завршава у гротескно-мрачној сцени тако што Анита раскомада орла.

Анита: [...] Ти, што си постао летачка руда. Стар и седе боје и немоћан. Како сам те могла преварити! Јер ја сам веш, веш до сржи, свуда веш. Немогуће је погодити ме до саме коже. Немогуће ме је оборити на ноге, почупати и изнутра ишчупати, а да се при том не угушиш у предиву, нитима, филцу. Није ли то дивно?

Промена светла. Сенка орла обрушава се на платно. Када се светло поново упали, Анита стоји до листова у перју, са крвавим лицем, а одсечене канџе птице држи у опуштеној руци.

Анита: Шума... шума... шума... шума...¹⁷⁴ (Штраус 1991: 98).

Понуда жртве са почетка перформанса преображава се на тај начин што Анита одлучује, не да принесе жртву орлу, већ да њега преиначи у жртву. На тај начин се драма завршава веома снажном симболиком, не само у интерпретативном смислу, већ и у перформативном. У складу са теоријским аспектом перформативног заокрета, важно је поред текстуалних исказа, обратити пажњу на радње и поступке које Анита изводи, као и ефекте које те радње могу произвести на публику. Ослањајући се на концепцију перформативности Ерике Фишер-Лихте, успостављену у поглављу 2.6, завршни чин раскомадања орла показује да Анитин перформанс са орлом, као чин који упућује на радњу релевантну у актуелном друштвено-политичком контексту, не представља пуку репрезентацију тих догађаја као унапред задатих, већ критички реферише на замишљене симболичке радње. Приказ Аните са перјем, крвавим лицем и одсеченим орловим канџама подсећа на ритуални обред, па чак и егзорцизам, који у фокус ставља Анитину телесност, што је у складу са дефинисањем перформативности Фишер-Лихте (2013: 44). Значај аспекта перформативности, овде се испоставља као круцијалан, јер Анитин чин раскомадања орла није реализован језички, већ сценски. Штраус овде у потпуности пребацује моћ са језичког нивоа на телесност и ритуалност, која означава промену једног стања у друго. Сходно томе, испоставља се да није довољна само намера или мисао, већ је далеко важније физичко испољавање и телесна укљученост у специфичном простору и времену онога ко изводи перформанс. На тим основама могу се јасно уочити три кључне компоненте перформативности о којима говори Фишер-Лихте, а то су поменуте стваралачка делатност и телесност, као и конститутивна моћ, јер самим извођењем перформативног чина, Анита чини стварност реалном. Стварност Аните фон Шасторф испоставља се као неодвојива од

¹⁷⁴ Нем. Du fluggewordenes Erz. Alt und grau und machtlos. Wie ich dich täuschen konnte! Denn ich bin Wäsche, Wäsche, durch und durch, überall Wäsche. Unmöglich, mich bis auf meine Haut zu treffen. Unmöglich mich beinschrötig zu schlagen, mich zu rupfen und zu kröpfen, ohne dabei an Garnen, Zwirnen, Filzen zu ersticken. Ist das nicht wunderbar? / *Lichtwechsel. Niederstürzen des Adlerschattens auf der Leinwand. Wenn es wieder hell wird, steht Anita bis zu den Waden in Federn, mit blutendem Gesicht, den abgeschnittenen Fang des Vogels in der herabhängenden Hand.* / Anita: Wald ... Wald ... Wald ... Wald ...

перформативних аката, будући да се управо кроз чин извођења конструише, потврђује и преображава.

Перформанс са орлом испоставља се као динамичан процес, најпре услед непредвидивог обрта ситуације од Анитиног одушевљења до потпуне деконструкције тела орла. Неочекивани исход проистиче као резултат интеракције два тела, Анитиног и орловог. Светло у овој сцени игра значајну улогу и има функцију филмског кадрирања, јер сваки пут указује на други, измењени положај орловог тела у односу на Анитино. Након што га пусти из кавеза, он најпре чучи окренутих леђа ка њој (Штраус 1991: 96), а затим се у наредној сценској напомени фокус интензивно премешта на телесност:

*Мрак на просценијуму. На кружном хоризонту сенка орла који се у дугом клизећем лету спушта. Када се поново упали светло, птица чучи на Анитиној руци коју она подиже преко свог рамена, тако да стоји са благо погнутим горњим делом тела.*¹⁷⁵ (Штраус 1991: 96).

Положај орла у лету и начин слетања – у дугој, клизећој форми, представљају рефлексију самог орла пре него што се телесно појави на сцени. Узевши у обзир већ поменути симболички значењски оквир орла као отелотворење моћи и ауторитета, при чему сенка означава облик репрезентације без телесности, овакав приказ се може разумети као идеолошки одјек, а не идеолошка присутност. Мрак који доминира предњим делом сцене може се разумети као празнина или неодређеност историјског тренутка, односно као праговни простор уједињења. Положај орла на Анитиној руци указује на близину Аните и орла, који више није сенка, већ успоставља телесни контакт са Анитом, налазећи се на ивици њене личне сфере. Анита тиме више није у подређеној позицији, већ се тако најављује промена у позицијама моћи, будући да Анитин погнати положај тела, истовремено, може бити схваћен и као израз терета који носи, симболичког терета историје сопствене државе. Управо овде, испољава се амбивалентна природа перформанса која је према Фишер-Лихте (2013: 76) уско повезана са појмом емергенције. Са једне стране, Анитин погнати положај може се тумачити као знак потчињености, прихватање бремена прошлости и њене спремности да се прилагоди новонасталим друштвено-политичким околностима, чиме би се затворио процес њене лимиалности и завршила деконструкција идентитета. Са друге стране, што се у наставку сцене ипак испоставља као вероватнија могућност, положаји два тела, људског и птичијег, најављују промену у позицијама ауторитета. Тело извођача, односно Аните и тело орла, представљају у завршници драме главну окосницу емергентних значења, која су потпомогнута и променом светла, јер се оно прилагођава у складу са сценским изменама. У овом перформансу, Анита и орао потврђују дијалектичку природу перформативности коју описује Фишер Лихте (2013: 88), засновану на амбивалентности између активно изведених процеса и пасивно доживљених стања. Анита, као извођач, у својој телесности активира перформативне процесе карактеристичне за транзициони период Немачке, док орлов положај и реакција одражавају пасивну позицију у односу на те процесе. Поред тога, у самој Анити, као и у орлу, могу се пронаћи елементи како уништавања, тако и стварања. У том контексту, амбивалентности које се испољавају у перформативној интеракцији између Аните и орла носиоци су како друштвено-политичких

¹⁷⁵ Hem. *Dunkel im Vordergrund. Auf dem Rundhorizont der Schatten des Adlers, der in langem Gleitflug niedergeht. Wenn es wieder hell wird, hockt der Vogel auf Anitas Arm, den sie über ihre Schulter hebt, so daß sie mit leicht vorgebeugtem Oberkörper steht.*

промена на плану уједињења Немачке, тако и индивидуалних трансформација у виду Анитине деконструкције идентитета. Сходно томе, ова сцена може се разумети као чин телесног преузимања и преиспитивања односа према нацији. Анитина телесна акција више не остаје пасивна под сенком идеолошке структуре, већ симболички преузима контролу над њеним репрезентом, управљајући његовим симболом. Положаји оба тела, Анитиног и орловог, указују на то да је нација као појам и даље присутна, али не као наметнута или унапред предодређена категорија, већ као поље отворено за индивидуалну интерпретацију или деконструкцију. Анита на тај начин преговара сопственим телом са историјом и актуелним друштвено-политичким контекстом, најављујући могуће нове идеолошке парадигме, чије се потенцијално остварење може догодити у будућности.

Пре него што наступи завршница драме у којој Анита извршава телесну доминацију над орлом, брутално га раскомадавши ножем, важно је осврнути се дидаскалију у којој телесна и симболичка изложеност достиже свој врхунац.

Поново мрак на просценијуму и клизећи лет орла на платну у позадини. Током наредне фазе светла, Анита лежи на поду, ослоњена на један лакат. Птица је у претећем положају на њеној глави или на голом рамену. Њена ташна је испразњена, међу стварима се налази и нож. Повремено, Анита покретима главе изводи молбени покрет грифона.¹⁷⁶ (Штраус 1991: 97).

Анитин положај тела указује на рањивост, чак и пораженост, док орао као симбол националне моћи прети са врха њене главе и нагог рамена. Презентоване телесности могу указати на то да је Анита изгубила контролу, да се имитацијом геста грабљивице чак и предала. У тим перформативним гестама, може се наслутити критика положаја Аните као појединца пред идеолошким парадигмама попут историје, нације и идеологије. Читава сцена се изнова испољава као перформативна репрезентација *conditio humana* у условима постуједињене Немачке. Анита посматрана као лик који репрезентује становнике Немачке, налази се у кризи идентитета и као таква је телесна, рањива и изложена моћи која је истовремено може заштити, али исто тако и угрозити. Сходно томе, за разлику од Лоренца у другом чину који не може да поднесе измењену реалност и одлучује да поништи свој живот чином самоубиства, Анита у самој завршници преузима контролу, не само над сопственом изградњом идентитета, већ се поставља изнад доминантне идеолошке матрице. Сумирајући досадашње увиде, може се закључити да однос Аните према орлу функционише као кључна драматуршка линија која рефлектује њену идентитетску кризу. Преломни моменат трансформације њеног идентитета и стварања значења остварује се управо кроз перформативни чин. У складу са теоријским становиштем Фишер-Лихте (2009: 217), релевантни увиди у стварање нових значења на којима се гради Анитин идентитет производи се првенствено у интеракцији Анитиног и орловог тела и простора са једне и њихових могућих интерпретативних исхода на публику, са друге стране. Читав перформативни акт остварује дејство на субјективном нивоу, подстичући унутрашње процесе трансформације у Анити, али истовремено делује и као критички коментар упућен публици. Надовезујући се на Фишер-Лихте (2013: 113) која тврди да се стварност конструише у симбиози са институционалним условима, значајно је указати на

¹⁷⁶ Нем. *Wieder Dunkel im Vordergrund und Gleitflug des Adlers auf der Leinwand im Hintergrund. Während der nächsten Lichtphase liegt Anita auf einen Ellbogen gestützt am Boden. Der Vogel in Drohbärde auf ihrem Kopf oder auf der nackten Schulter. Die Handtasche hat ihren Inhalt entleert, darunter das Messer. Hin und wieder führt Anita mit Kopfwiegen die Bettelbewegung der Greife aus.*

потенцијалне политичко-идеолошке импликације које се стварају у Анити, а којима Штраус кроз читав гротескни приказ приступа изузетно критички.

Осврнемо ли се на теоријске поставке из поглавља 2.6, у ком је разматрана перформативност као извођење и, уколико орла посматрамо као оличење јединства или нације који са собом носи извесну историјску тежину и требало би да отелотворује колективни идентитет Немачке, раскомадање орла стога симболички може да указује на раскид са традиционалним или унапред наметнутим појмовима и конструкцијама колективног идентитета. Стога, колективна симболика орла постаје у овом контексту инструмент кроз који Анита артикулише свој позив на деконструкцију нације и идентитета. Посебно значајна драмска интервенција остварује се путем визуелног приказа сенке орла на платну која се нагло обрушава, чиме се симболичка репрезентација орла успоставља у двојаком смислу, телесном и репрезентативном. Наиме, његова телесност бива уништена, а затим је Анита деконструише чином раскомадањем и одстрањивањем његових најбитнијих делова тела који симболишу његову моћ и доминацију, а то су очерупано перје које његовим крилима даје снагу и канце којима лови плен. Овај чин деконструкције одвија се и на језичком плану, будући да се орлу одузима симболичка тежина, јер од орла бива сведен на „птицу”. Истовремено, сенка орла која пада на платно имплицира чињеницу да Немачка у процес уједињења улази са теретом сопствене прошлости. Пре свега се мисли на нацистичку прошлост, која представља једну од трајних спона између до тада блоковски подељене Немачке.

У контексту последње сцене и Анитиног позива бекства у архетип „Шума ... Шума ...” може се тумачити као инстинктивна реакција враћања у прапочетак, у изворно Ја, у простор где би, из Анитине перспективе, било могуће створити свет у ком би се остварио „истински” идентитет. У том смислу, позивање на шуму упућује и на историјски конструисан мотив из немачке културе у којој је крајем 19. века шума постала централна одредница немачког идентитета (Буцер, Јакоб 2021: 690). Анитино мрмљање на крају драме, које Браунгарт (2005: 98) интерпретира као својеврсну националистичку инсинуацију, додатно компликује тумачење завршнице. Сагледавајући густу и сложену мрежу колективне симболике која кулминира у перформансу са орлом, може се уочити да Анита репрезентује и ону врсту исхода уједињења која би могла представљати потенцијалну опасност. Та опасност почива на могућности реконструкције наративних образаца који би могли вратити духове злочиначке прошлости, конкретно духове националсоцијалистичке идеологије. Стога би лик Аните могао бити схваћен као упозорење да уједињење Немачке може у неком реконструисаном или деконструисаном начину вратити духове злочиначке прошлости. Узме ли се у обзир да ће од тренутка уједињења неонацизам бити изузетно присутан у Немачкој, Анита се може посматрати као драмски лик који, суочен са разочарењем у идеолошке и идентитетске структуре на којима су почивала њена уверења, доживљава такву трансформацију која би се могла окренути нацистичким идејама.

Иако се у завршној сцени драме препознају значајни симболички и перформативни аспекти у контексту уједињења, истовремено је уочљив снажан песимистички ауторски тон који прожима целокупну драму. Приказ уједињења Немачке није само гротескан и фрагментаран, већ и дубоко прожет егзистенцијалним песимизмом који не оставља простор за афирмативне могућности уравнотеженог колективног или индивидуалног развоја. У том смислу, овде се може поставити питање да ли Штраус у довољној мери отвара простор за комплексније и нијансираније сагледавање сложености процеса уједињења. Континуирано усмеравање пажње на Анитину и орлову телесну фрагментарност као доминантне исходе у

трећем, али и у претходним чиновима, указује на репетативно потврђивање визије света у којој не постоји стварна могућност трансформације. Ипак, овако херметичном естетиком, отвореним крајем, као и полисемичношћу Анитиног чина, Штраус не успоставља категорије коначности, већ оне остају отворене за производњу нових значења и (ре/де)конструкцију идентитета. Такав тон, стога, иако доминантно песимистичан, може се разумети и као ауторова провокација, односно позив критичку дискусију у тренутку интензивних друштвених, политичких и историјских промена.

5.2.3.4. Афтерпарти интеграције или драма унатрашке

С обзиром на то да смо у теоријско-методолошком оквиру кренули од претпоставке да анализа драмских текстова, као и њене трансформације могу пружити релевантан увид у разумевање индивидуалних и колективних идентитетских криза у конкретним историјским, друштвено-политичким и културним текстовима, на крају трећег чина драме *Завршни хор* могуће је закључити да су дискурси уједињења у овој драми комплексно испреплетани густим мрежама колективне симболике. Разматрања дубљих антрополошких слојева у контексту уједињења Немачке повезана су са осећањима збуњености, неснађености и повратку на архаичне обрасце који представљају дубок корен у људској егзистенцији, не би ли се започели процеси (ре/де)конструкције идентитета. Испоставља се да у оквиру појединачних судбина ликова долази до различитих исхода, од реконструкције и деконструкција идентитета драмских ликова, све до деструкције, која се најдрастичније манифестује у радикалном чину одузимања живота. Мотиви и симболи, пажљиво изграђени на митолошко-библијским, перформативним и промишљено историјским контекстима, ишчитавају се као упозорење друштвено-политичке структуре у настајању. С тим у вези, уједињење Немачке, поред геополитичке интеграције, требало би да подразумева и интеграцију емотивне равни, што је, како примећује Патриција Цугман (2003: 143) представљено као безнадежно. Драмски ликови се налазе у лимиалном простору, из ког не успевају сви да пређу у наредну фазу. Иако сасвим оправдано у светлу историјске и политичке реалности чину уједињења придаје неумитан значај, Штраус ипак у дубоко песимистичном тону поставља фокус на дубље, егзистенцијалне и идентитетске импликације овог догађаја, представљајући уједињену Немачку као слику у огледалу, фрагментиране, често гротескне стварности. У том контексту, Браунгарт (2005: 99) с правом примећује да у зони између друштвене комедије и немачке трагедије не постоје лака решења, иронично додајући без даље елаборације: „Не сраста баш све што наводно припада једно другом” (Браунгарт 2005: 99). Ипак, драма *Завршни хор* мноштвом и разноврсношћу драмских ликова и ситуација гради интерпретативни простор у ком се кроз преиспитивање историјских и идентитетских процеса настоји омогућити да оно што припада једно другом, заиста и срасте, али овог пута на темељнијим и промишљенијим основама.

На трагу претходне констатације, може се закључити да драма *Завршни хор* тематизује процес срастања, који Штраус приказује као отежан, праћен покушајима растања на индивидуалном и колективном плану. У представљеним дискурсима уједињења Немачке, парадоксално се развијају процеси распада, како на личној, тако и на колективној равни, и то превасходно у идеолошким и идентитетским парадигмама. У том контексту, перформативност у смислу идентитета и у домену естетике добија посебан значај. Сходно томе, драма се може интерпретирати кроз двојаку обједињену драмску радњу. Наиме, у првом чину приказује се немогућност успостављања традиционалних

вредности тако што се хор деконструише у односу на поетичко-естетски наратив античке Грчке. Платонов мит о пећини у овом оквиру се такође може посматрати кроз призму деконструкције. Уколико бисмо покушали да у фрагментарној структури драме успоставимо линеарни ток радње, лик Гласника би се могао посматрати као фигура ослобођеног човека из Платонове пећине, онога који је доживео просветљење, вратио се у пећину, али за разлику од оригиналног мита, не покушава да просветли друге, већ добровољно пристаје да поново буде један од њих, реконструишући сопствени идентитет. У том алегоријском кључу, као што би у Платоновој пећини ослобођени човек поново себи ставио окове и вратио се у претходно укочено и ограничено стање, тако Гласник, од актера који преводи Источне Немце у Западну Немачку у намери да их упозна са непознатим, разборито промишља и у језички сложенем регистру формулише искуства, одлучује да се врати у пасивну, паралисану позу и то како би био фотографисан. Бранунгарт (2005: 97) карактерише Гласника као пророка ког нико не разуме. Од драмског субјекта критичког мишљења, трансформише се у оног који добровољно пристаје на живот у тамници привида и површности, одричући се свега што симболички може бити повезано са светлошћу и истином. Постаје, дакле, роб површног разумевања стварности. За разлику од других људи који осим пећине (хора, преокупације својим унутрашњим стањем или заробљеношћу у прошлости) не познају ништа друго, Штраусов Гласник искусио је светлост, али се ипак враћа. У том смислу, уколико бисмо линеарност радње драме означили редоследом уназад, онда би први чин, *Видети и бити виђен* био последњи, док би се трећи чин *Од сада на надаље* могао читати као први, будући да његов наслов најављује промену изазвану уједињењем. Тиме би други чин *Лоренц пред огледалом (Из света превида)* остао у средишту драмске композиције, с обзиром на то да најинтензивније проблематизује процес суочавања са самим собом, али и могућност (ре/де)конструкције идентитета, као у случају Делије. Први чин, *Видети и бити виђен*, у овом интерпретативном кључу постаје својеврсна завршница, у којој лик Гласника и хор већ уједињених појединаца наступају као симболички репрезентативни колектив. У том контексту, и сам наслов драме, *Завршни хор*, може се тумачити као метаознака позиције хора драмских ликова. Као такав, појављује се тек на крају, као глас интегрисаног тела које се представља јавности. Језички план драме такође подржава овакву интерпретацију, будући да је обим реплика драмских ликова квантитативно посматрано највећи у трећем чину, а најсажетији у првом. То би се могло довести у везу са нивоом конфузије драмских ликова у оквиру емергентног уједињења, насупрот каснијој артикулацији идентитета која прелази из унутрашње кризе у свесно пројектовано представљање одговарајуће слике себе. Узевши то у обзир, усклик Гласника „Немачка”, који Браунгарт (2005: 96) препознаје као својеврсну реинкарнацију Немачке и повезује сва три чина, објављује да се уједињење дешава. Тај усклик овде није пука констатација, већ представља перформативни исказ који указује на извршење радње, те језик постаје средство произвођења значења, како то и тврди Остин (2002: 69). Другим речима, у узвику Немачка указује се на процес уједињења Немачке. Према Фишер-Лихте (2009: 18), овај исказ би се могао окарактерисати као самореференцијални, будући да не констатује стварност као такву, већ учествује у њеном извршавању. У том смислу, језички исказ Немачка, располаже моћи која покреће различите процесе трансформација, најпре идеолошке и идентитетске. Истовремено, редукција језичког израза код Гласника сразмерна је његовој одлуци да одустане од даље деконструкције идентитета.

Полазећи од претходне интерпретације, може се тврдити да Гласник пролази кроз процес који је у потпуности супротан Платоновом ослобођеном човеку из алегорије о

пећини. Некадашњи ослобођени човек који је трагао и достигао спознају условљену уједињењем Немачке, односно успео да досегне до деконструкције идентитета и упознао Аниту у којој се јављају нацистичка струјања, одлучује упркос томе да се повуче и постане заробљеник површности и мрака који та површност проузрокује. Алегорично би се површност могла односити на манипулативну моћ медија и прекомерену оптерећеност сопственим перформансом, у овом случају, својом позицијом на фотографији. Посебно је значајно то што Гласник своја сазнања не дели у потпуности са својим некадашњим сапутницима, односно припадницима хора. Не открива им истине до којих је дошао у „спољном свету”, на путу у правцу деконструкције идентитета. Уместо тога, сам доноси одлуку да је боље да та знања остану неисказана. Тим поступком преузима моћ одлучивања над даљим егзистенцијалним током својих сапутника, ускраћујући их за потенцијалну промену и могућност учешћа у процесима личне и колективне (ре/де)конструкције идентитета. Разлози оваквог поступка остају недефинисани у оквиру саме драме, те је свака интерпретација заснована на индикацијама, а не експлицитним доказима у самом тексту. Ипак, једна од могућих интерпретативних линија јесте претпоставка да је, након спознаје стварности, Гласник закључио како је боље не само да он, већ и остали из хора не узму учешћа у свету који је видео као непожељан, деградиран или опасан. Друга могућност подразумева његову неспремност да начини наредни корак ка дубљој трансформацији, како личне, тако и колективне егзистенције. У сваком случају, уколико имамо у виду да Штраус у својим драмама иступа као настројени посматрач, па и дијагностичар савременог немачког друштва, онда се може изнети теза, која иако инсинуативна, пружа потенцијалну основу за даље истраживање. Наиме, узимајући у обзир поетику есеја и изразито песимистични тон у драми, могуће је да сам Штраус поставља себе у улогу фигуре Гласника. У том кључу, његова поетичко-естетска поставка у драми *Завршни хор* могла би се довести у везу са социјално-политичком ситуацијом у Немачкој током деведесетих година, у времену транзиције и великог политичког заокрета.

Уколико Гласника посматрамо као алегоријски одраз аутора, онда се *Завршни хор* може читати и као мета-драмска рефлексивна поставка самог интелектуалца и уметника у добу након уједињења. Реч је о лику који, након спознаје о амбивалентној стварности током процеса интеграције, уместо деловања, доноси одлуку да се повуче. Такав поступак не мора бити одраз дефетизма, већ се може разумети и као својеврсни поступак престанка учешћа у свету који више није у складу са његовом представом у свету. У том смислу, лик Гласника престаје да буде искључиво поетичка структура, већ поприма облик симболичког простора у ком се преплићу поетика, политика и егзистенцијална етика аутора функције.

5.2.3.5. *Завршни хор* као место укрштања дискурса уједињења

Драма *Завршни хор* може се означити као друштвено-критички комад, структурално заснован на постдрамској и постмодернистичкој естетици. Драмски текст се стога испоставља као фрагментаран, са сложенom поетском мрежом дискурса који указују на проблематична питања (ре/де)конструкције идентитета која се отварају дуго очекиваним уједињењем Немачке. Инкорпорацијом митско-религијских елемената, као и густим и неретко гротескним увезивањем мотива и симбола, драма се развија као алегорија како индивидуалне, тако и колективне духовне и телесне збуђености.

Сам наслов драме носи снажну интертекстуалну одредницу, будући да упућује на Шилерово лирско дело, *Оду радости*. Популарност овог текста у савременом добу,

уследила је оснивањем Европске уније, чија је химна Бетовенова композиција *Девета симфонија*, управо поменутог Шилеровог текста. Иако Штраус драму *Завршни хор* објављује 1991. године, дакле непосредно пре званичног оснивања Европске уније 1992. и њеног институционалног отпочињања рада 1993. године (уп. Пиндер, Ашервуд 2007: 29–31, уп. Клеменс и др. 225–231), алузије на овај тренутак делују промишљено и критички позиционирано. Поред упућивања на Шилеров текст, наслов драме се може повезати и са истоименим текстом Штефана Георгеа (Stefan George) из *Збирке Звезда савеза* (не. *Der Stern des Bundes*, 1914). Повезаност драме са оба текста носи са собом јаку ирониичну ноту. Браунгарт (2005: 92) стога истиче да би се у контексту пада Берлинског зида и процеса уједињења Немачке, Георгеов текст у строгом химничном тону могао алудирати на спасењски историјски телос, док Куберг (2021: 68) наглашава да дионизијска реторика уједињења садржана у *Оди радости* не допире до Штраусових ликова у драми. Ауторка (Куберг 2021: 68) наводи да се завршни хор из првог чина може разумети као облик злог предзнака који подсећа пре на окончање, него на заједнички нови почетак. Чак и упућивање на Шилерову *Оду радости*, која у културно-политичком контексту представља симбол превазилажења подела и успостављање европског јединства, у *Завршном хору* носи јаку ирониичну ноту. Уместо потврде стабилности, уједињење се код Штрауса тематизује као извор бојазни од потенцијалног поновног распада и кризе идентитета. Интертекстуалне алузије, стога, не указују искључиво на проблематику (ре/де)конструкције немачког идентитета, већ и страх од незавршетка „немачког питања”. У том смислу, оправдан је приказ драмских ликова као субјеката у стању лиминалности. Они делују као збуњене индивидуе, неснађене у хаотичним драмским ситуацијама, увек на граници између комичног и трагичног. Свет који Штраус представља у драми, сачињен је од хора расутих гласова, у ком нема ни хармоније ни усклађености. Такав „завршни хор” функционише попут неуспелог античког хора, који не изговара „последњу реч”, већ делује као прелудијум могућег заједништва, које још увек није настало, а у ком је неопходно успоставити равнотежу.

У тренутку настанка како драме, тако и њене сценске реализације, сам Бото Штраус се налази у поетичкој и естетској транзиционој фази, те се може окарактерисати као интелектуалац на прекретници. У овом периоду, његова ауторска позиција поприма лиминални карактер, будући да од некадашњег интелектуалца блиског левичарским оријентацијама, он прави заокрет ка позицији критичара западноевропског идентитета и његових идеолошких основа. Ову фазу прате и контроверзни есеји у којима обједињује сав терет „немачког питања”, актуализујући проблеме нацистичког наслеђа и културе сећања. Из Штраусове перспективе, немачко друштво се приказује као недовољно спремно да се у довољној мери суочи са сопственом прошлошћу, што се посредно одражава и на процес уједињења. У таквом контексту, Штраус одбија да некритички прихвати дискурсе интеграције, отварајући простор за озбиљно, али и превише песимистично преиспитивање немачког идентитета у тренутку његовог поновног обликовања. У складу са Ничеовим указивањем на смрт трагедије и у дијалогу са естетичким и теоријским поставкама Брехта, Диренмата, Адорна и Лемана, о којима је било речи у поглављу 2.6, Штраус показује да је чиста трагедија у традиционалном жанровском одређењу постала неодржива у савременом позоришном простору. *Завршни хор* се стога најприближније може сврстати у домен антидрагедије, иако сама хибридна и фрагментарна структура драмске форме захтева опрез при жанровској класификацији.

Из свега наведеног, може се закључити да драма *Завршни хор* не нуди готове одговоре, већ поставља низ питања о процесима (ре/де)конструкције идентитета у поновно уједињеној Немачкој, али и у ширем европском контексту. Користећи се фрагментарном формом, интертекстуалношћу и алегоријским оквирима, Штраус конструише драмски свет који песимистички рефлектује процес интеграције, приказујући га као полифони хор располућених драмских субјеката, који су потонули у медијску репрезентацију стварности. Уместо јасне интерпретативне позиције и хармонизованог исхода, Штраус оставља простор за вишезначна читања. У таквом оквиру, позориште поприма обресе перформативног, те стога у завршници постаје утеловљено, лишено катарзе и делује као место укрштања дискурса уједињења, у ком критичка рефлексивна, иако нужна, одзвања истовремено као песимистични глас или, пак, намеравана провокација.

5.3. Кретање између два пола – драма *Равнотежа*

Након што је анализа у претходним поглављима осветлила појаву идентитетских криза уочи и током уједињења, у наставку истраживања фокус усмеравамо на фазу која следи, а то је период у коме исходи транзиције постају видљиви и перформативно изграђени. Пажњу стога посвећујемо процесима (ре/де)конструкције идентитета, утицају идеолошког дискурса на њих, као и њиховој сценској артикулацији у предњим и задњим зонама. Како је полазиште овог истраживања био лик Макс из *Посетиоца*, Источни Немац у Западној Немачкој, чија се криза идентитета јавља пре самог тренутка уједињења, анализу корпусних текстова који тематизују дискурсе овог друштвено-политичког процеса закључујемо драмом чији наслов већ наговештава проблематику коју Штраус разрађује кроз драмску радњу и њене субјекте. Реч је о драми *Равнотежа* (нем. *Das Gleichgewicht*, 1993).

Као и претходне две, и драма *Равнотежа* структурисана је у три чина. За разлику од *Завршног хора*, а слично *Посетиоцу*, радња се одвија у хронолошком следу, што омогућава праћење ликова и догађаја у јасној узрочно-последичној вези. Успорена дијалошка динамика, условљена обиљем текста и комплексношћу тематике, сачињене од филозофских, поетичких, културних и друштвено-политичких дискурса, као и усмереност драмских ликова на амбивалентна осећања према измењеној стварности, оставља утисак да композиција драме на моменте прераста у монологизацију дијалога. У том контексту, ликови се могу интерпретирати као персонификације дискурса који долазе у први план након уједињења одвојених немачких држава. Сходно томе, преко породичних, емотивних и пријатељских односа, приказана је слика сада целовите Немачке, чију аутентичност нарушавају капиталистички поредак, повученост и пристајање на компромисе некадашње Источне Немачке и тињајући пробој фундаменталистичких парадигматских аспеката.

Интертекстуалност, као незаобилазни интегративни део Штраусове поетике у критици друштвено-политичког дискурса, у овој драми такође делује као средство наглашавања отпора према доминантним друштвеним порецима. Уз колективну симболику, као и постдрамске и постмодернистичке елементе који обликују изузетно успео поетско-естетски оквир на драматуршко-сценском плану, драма располаже снажним потенцијалом за ефектну аудио-визуелну реализацију. У Лемановом кључу постдрамског театра, инсценација захтева реорганизацију чула, усмеравајући се ка мултимедијалном слоју перцепције. Поентирана динамика светла, појава магле у сценама које указују на манипулативне аспекте и располућеност идентитета, ефектни костими, снажан музички набој, као и наглашена телесност ликова, доприносе интензитету драмске атмосфере. Фишер-Лихте (2009: 130–131) истиче да управо елементи попут ових утичу на постизање ефекта трансформације самог доживљаја. *Равнотежа* се у целини може разумети као метафоричка критика дехуманизованог света уједињене Немачке. Драмски ликови представљани су као субјекти који садашњост рефлектују кроз носталгична присећања на не тако давна времена у којима је појединац располагао већом креативном и професионалном аутономијом. Песимистички тон с краја *Завршног хора* поводом уједињења Немачке, у *Равнотежи* добија нову дубину, овога пута изражену на специфично утеловљен, насилан и песимистичан начин.

Кроз лик Лили и њене односе са другим ликовима, Штраус драмски обликује слику нове Немачке. Основна сижејна раван драме темељи се на покушају изједначавања две љубави, односно на немогућности избора између два паралелна живота, те је стога равнотежа попут те неодржива. Ова дихотомија алегоријски одражава однос између Источне

и Западне Немачке, при чему посттранзициони период није тематизован експлицитно, већ се јавља као имплицитна метафоричка слика конфликта између различитих вредносних система. У лику Лили, суочавају се чежња за интеграцијом супротности и реалност немогућности истинске синтезе: уметност и економија, неразумљиво и разумљивим, имагинација и телесно, присутно и одсутно. Те супротности су оличене у лику њеног мужа, професора економије Кристофа Грота и имагинарног љубавника, музичара Жака ле Кура. Управо однос између опипљиве блискости и недостижне даљине испоставља се као централни проблем Лилине егзистенције и алегоријски запис унутрашње подвојености постуједињене Немачке. Посебно место у карактеризацији ликова заузима Кристофов син Маркус, кога Штраус кроз психолошко-интертекстуалне слојеве обликује као потенцијално највећу претњу владајућем поретку, уносећи у њега елементе фундаменталистичких парадигми. Као такав, он заузима централну позицију „лика иза сенке”, попримајући одлике деконструисаног Клајстовог машинисте који хармонично управља марионетским луткама. Попут Клајстовог машинисте, Маркус је у стању да одмери тежиште сваког од присутних ликова и да их помера из центра. Међутим, за разлику од Клајстовог идеала уметника, Маркус субјекте присваја и манипулише њима у сврху остварења сопствених циљева.

Поред фокуса на анализу драмског текста, у *Равнотежи* се јасно уочавају интертекстуалне инсинуације на Штраусове контраверзне есеје, због чега се у појединим деловима драме препознају онтолошке преокупације Штрауса као интелектуалца у постуједињеном контексту Немачке. У том смислу, дијалог између Маркуса и Кристофа (Штраус 1993: 51–54) оставља утисак да се кроз размену реплика сам Штраус обрачунава са собом и сопственим идеолошким уверењима, свдећи рачун и истовремено се опраштајући од „старог”, либералног Штрауса. Стога ни не чуди што је поводом позоришног приказивања драме, која је премијерно изведена на Салцбуршким карневалским играма у јулу 1993. године, непосредно након објављивања књиге, нови Штраусов комад дочекан под будним оком јавности. То потврђује и критичар, Бернд Берке.

Салцбург. Ретко који новији позоришни текст је био под тако пажљивом лупом речи. Бото Штраус, одувек надлежан за „најновију атмосферу на Западу”, започео је пре неколико месеци свој „Све јачи одјек јарчеве песме” у магазину *Шпигл*, притом играјући се опасно запаљивим појмовима између крви, тла и части у борби. Утолико подозривије се сада на Салцбуршком фестивалу ослушкивала праизведба његове драме *Равнотежа*¹⁷⁷. (Берке 1993).

Оваква рецепција драме и инсценације *Равнотеже* указује на немогућност раздвајања Штраусовог драмског од есејистичког дискурса, који је окарактерисан као преломни тренутак у Штраусовој поетици. Упоредно реферисање на драму, као и директно упућивање на есеје *Устанак против секундарног света* и *Све јачи одјек јарчеве песме*, позиционира *Равнотежу* као саморефлексивну раван у којој се преиспитују идеолошке позиције, улога појединца у друштву и границе уметничког ангажмана. На тај начин, ова драма прераста у више од литерарног или сценског текста. Она постаје сведочанство

¹⁷⁷ Hem. Salzburg. Selten dürfte ein neuerer Theatertext so sehr aufs Wort belauert worden sein. Botho Strauß, immer schon zuständig für die „neueste Stimmung im Westen“, hatte vor einigen Monaten im „Spiegel“ seinen „anschwellenden Bocksgesang“ angestimmt und dabei mit brandgefährlichen Begriffen zwischen Blut, Boden und Kampfeslehre gespielt. Desto mißtrauischer lauschte man jetzt bei den Salzburger Festspielen der Uraufführung seines Stückes „Das Gleichgewicht“ (Берке 1993).

унутрашње идеолошке борбе, али и симптом ширих друштвено-политичких промена, не само у Немачкој, већ у глобалном контексту током деведесетих година.

5.3.1. Место (поновног) успостављања равнотеже – Берлин

Прво сазнање које читалац добија након упознавања са ликовима односи се на место и време радње драме. Прецизно је назначено: „Берлин. Лето до јесени 1992.” (Штраус 1993: 6). Радња се, дакле, након *Завршног хора* и у њему тематизованог емергентног догађаја уједињења, премешта у период који следи након интеграције. Тиме се драма позиционира као постлиминална, односно као драма фазе инкорпорације. У складу са појмовним апаратом Виктора Тарнера, то подразумева да драмски субјекти почињу процес интеграције унутар заједнице која треба да обезбеди симболичку и друштвену легитимацију њиховим новим идентитетским конфигурацијама. За разлику од *Завршног хора*, у ком је колективна димензија остала неименована, у овој драми Штраус отворено наглашава да се (ре/де)конструкција идентитета одвија управо у Берлину. Берлин је град који симболично и дословно стоји у знаку раздвојености, недостижне близине, материјализоване и идеолошке даљине. У већој мери него у било ком другом немачком граду, у Берлину су током периода подељености успостављене јасне и чврсте границе, при чему су, како наводи Грајнер (1994: 258), два раздвојена дела града одржавала специфичну врсту равнотеже. Уједињењем, међутим, не руши се само зид као физичка баријера, већ почињу да се урушавају и институционални, културни и нормативни оквири који су до тада одређивали свакодневни живот.

Грегор Нојхаус: [...] Али чак и да није тако, ова улица ми је постала страна. Овде више немам пријатеље. Сећаш ли се како је некад било међу трговцима? Колико је само људи овде било вољено!¹⁷⁸ (Штраус 1993: 58).

Овом репликом, власник радње камена, Грегор Нојхаус, изражава осећај губитка и распада друштвених веза у постуједињеном Берлину. Констатацијом да му је „улица постала страна”, метонимијски означава читав град као простор у коме се некадашња друштвена равнотежа више не препознаје. Уместо да буде симбол изнова успостављеног заједништва, Берлин у Штраусовој драми прераста у позорницу отуђења, носталгије и друштвене дезинтеграције. Тако се већ у раним сценама уводи централна тема: да ли је у новоуспостављеној стварности равнотежа уопште остварива?

Георг наставља са изражавањем осећаја потиштености пред сликом свог града, сматрајући да чин уједињења није условио само тренутне измене града, већ да је процес трансформације града тек у зачетку. Указује на то да последице уједињења тек предстоје, и да ће град бити измењен до непрепознатљивости¹⁷⁹, чиме Штраус изнова отвара питања суочавање Немачке са прошлошћу.

¹⁷⁸ Нем. Gregor Neuhaus: Aber selbst wenn es anders wäre, die Straße ist mir fremd geworden. Ich habe hier keine Freunde mehr. Erinnerst du dich, wie es früher unter den Händlern zuing? Wieviel Menschen hat man hier gemocht!

¹⁷⁹ Међу локалним становништвом Берлина, у неформалним разговорима се често могу чути шале о перманентном стању изградње у граду. У том контексту, неретко се каже да Берлин изгледа као да се Други светски рат тек завршио. Такву перцепцију подстичу свеприсутне грађевинске скеле, реновиције, као и затворене улице и тротоари, увек у неком делу града. О томе сведочи и слика 18.

Грегор Нојхаус: [...] У овом граду ће се наредних двадесет година видети само промене. Ниједан камен неће остати на свом месту. Али што више стари, човек не жели стално да стоји пред преораном земљом.¹⁸⁰ (Штраус 1993: 59).

У овој реплици се уочава субјектова егзистенцијална изнуреност услед континуираних трансформација града, која по свему судећи неће престати док се не измени сваки део који би подсећао на прошла времена. Отуда се Берлин не приказује као стабилно место обнове и реинтеграције, већ као перманентно градилиште у коме не постоји упориште за идентитет. Метафора „преоране земље” сугерише историјску нестабилност и личну дезоријентацију, мотиве који су већ присутни у *Завршном хору* преко lika Аните. У *Равнотежи*, ова алузија са психолошке и идентитетске дестабилизације структуре преноси и на архитектонску димензију, чиме се изнова успоставља интертекстуална веза са *Завршним хором* и то преко Лоренца као архитекте. Грегорева реплика садржи и имплицитну критику перманентне промене у Немачкој, која не дозвољава стабилно смештање субјекта у историјски и лични контекст. Управо стога Грајнер (1994: 258) с правом наглашава да Штраус „отвара овде позориште ре-презентације. Оно што се привидно одиграва у интимном, у малом, између ликова, увек је уједно и значајно за ситуацију Немачке уопште”¹⁸¹.

Поред драмске линије која прати Лили Грот, Берлин у овој драми добија и додатни интертекстуални слој. Преплитање митолошких и библијских наратива поприма делимично контрафактуални тон (Шеслер 2004: 160), чиме се процес реинтеграције персонализује, будући да колективно губи апстрактни карактер и повезује се са архетипским обрасцима о распаду и поновном уједињењу. У том смислу, издваја се сцена са двојицом браће, чија комуникација остаје недовршена, а појављују се само у једној, изолованој ситуацији.

Маријане Абел *не осврћући се*: И још једном ће се о нечему повести реч. И поново ће стати близу један уз другог. Директор хотела и његов млађи брат. Мали стаје испред великог, ставља прст на нос, забада прст у братова прса, кикоће се, клима главом, рамена му поскакују, и чим изговори поенту, одступа три корака у страну – све увежбано, прецизно одмерено, то нежно давање и примање, цела та лепа мушка манирска игра...¹⁸² (Штраус 1993: 55).

Сценски реализовани гестови између браће функционишу попут ритуала, својеврсне уигране кореографије блискости која истовремене разоткрива интимност и формалност двојице браће, који од мржње покушавају да пронађу пут до помирења. Имајући у виду да фреквентност појаве ликова може представљати важни чинилац у формално-значењском оквиру драме (Шеслер 2017: 93), те се у том смислу у овој сцени браћа први и једини пут појављују, а да Маријане Абел делује као отелотворена дидаскалија, која описује односе и атмосферу као својеврсни коментатор, ова кратка сцена уметнута у средину драме,

¹⁸⁰ Нем. Gregor Neuhaus: ... In dieser Stadt wird man die nächsten zwanzig Jahre nur Veränderungen sehen. Kein Stein bleibt auf dem anderen. Aber man selber, wo man schon älter wird, will doch nicht immerzu vor aufgegrabener Erde stehen.

¹⁸¹ Нем. „eröffnet er hier ein Theater der Re-Präsentation. Was scheinbar ganz privat, im kleinen zwischen den Figuren abläuft, ist immer auch sinnfällig für die Situation Deutschlands generell [...]”

¹⁸² Нем. Marianne Abel *ohne sich umzublicken* Und kommen noch einmal auf etwas zu sprechen. Und treten nochmal eng zusammen. Der Hoteldirektor und sein kleiner Bruder. Der Kleine baut sich vor dem Großen auf, er legt den Finger an die Nase, er bohrt den Finger in die Brust des Bruders, er kichert, nickt, die Schultern hüpfen, und kaum ist die Pointe abgesetzt, geht er drei Schritte beiseite, alles eingespielt, fein abgezirkelt, das liebevolle Hin und Her, der ganze hübsche zwischenmännliche Benimm...

формално и семантички стоји у функцији огледала драме у целости. Друштвена стварност сведена је са колективног на појединачно, односно на микросцену породичног односа, обogaћена ослабљеном формом мита (Шеслер 2004: 160) и библијском алузијом на Каина и Авеља, чему додатно доприноси и Маријанино презиме¹⁸³.

Берлин тако постаје вишезначно место – место суочавања, сусрета, репрезентације и могуће реализације. Суочавања појединца са личним и колективним дихотомијама, сусрета познатог и непознатог, реалног и симболичког, репрезентације сопства у измењеном друштвеном оквиру и реализације сукобљених и помиренних супротности у свакодневном животу. Није случајно што је Штраус за радњу драме изабрао управо тај град. Место у коме је скоро тридесет година физичка бетонска конструкција свакодневно подсећала на постојање „оног тамо”, недостижног, а блиског, створило је у појединцима јединствено осећање раздвојености. Драмски субјекти из *Равнотеже*, суочени са емергентношћу уједињења, од сведока конструисања подељености постају сведоци деструкције тог истог зида. Тај поступак у њима производи комплексно, деконструисано осећање у односу на зид и његову симболику. Из перспективе садашњости, иако то није експлицитно уметнуто у драму, из реплика и атмосфере међу ликовима може се наслутити да уклањање Берлинског зида означава и крај једне фазе субјектове аутентичности. Посматран из те визуре, Берлин постаје метафора Немачке која је сродне, али раздвојене ентитете коначно преиначила у јединствено тело. Том телу, пак, равнотежа није више иманентна, већ тек треба да буде успостављена.



Слика 18: Берлин, Фридрихштрассе (2025)

5.3.2. Ново тело уједињене Немачке

Телесност као симболички простор у драми, развија се не само као нужна категорија испољавања идентитета у кризи, већ се јавља и као ознака за измењени географски положај уједињене Немачке који делује и као симболички, али и као друштвено-политички простор. Поистовећивање уједињене Немачке измењених граница са телом метафорички сугерише

¹⁸³

На немачком се Авељ каже и записује у идентичној форми као Маријанино презиме – Абел (нем. Abel).

неминовну интервенцију политичког у сферу личног, што директно утиче на индивидуални телесни доживљај. Персонализација државе кроз указ на телесност најкомплексније се преноси најпре на Лили, њене удвојене ликове као жене, мајке и субјекта у потрази за равнотежом (в. поглавље 5.3.3). Међутим, уједно отвара простор за полемику о неизвесној будућности земље. У контексту који се испољава изван оквира Лилиног физичког и метафизичког простора, забринутост ликова због измењеног изгледа уједињене Немачке реализује се кроз експлицитно проговарање о кризи интегритета и идентитета услед промењеног тела државе, алудирајући на спор процес „зарастања рана” од уједињења. На тај начин, тело у драми, поред простора за исписивање личних траума ликова и друштвених норми, указује на измене до којих долази успостављањем динамике новог геополитичког поретка, чиме постаје централни медиј за разумевање постнационалне (не)уравнотежености. Ова телесна и просторна дезоријентација у драми постаје експлицитна у дијалогу Маријане и Грегора, у ком се уједињење тематизује кроз промену „тела државе” и унутрашњи доживљај померања.

Маријане Абел: [...] А ко нас уопште спречава да негде започнемо нешто потпуно ново?

Грегор Нојхаус: Постоји још нешто, Маријане. Откако је земља постала толико већа, откако има ново тело, заправо нико више није на истом месту као што је био раније. Одједном, нечији мали простор припада једној другој целини. И сам осећам унутрашње премештање – ја сам пореклом из области Средње Рајне, и нешто ме сада поново вуче тамо. На крају крајева, немам ни избора: високу кирију не могу да плаћам, а у граду бих могао да нађем нову радњу само у много лошијем крају.¹⁸⁴ (Штраус 1993: 58–59).

У овом дијалогу, нарочито у Грегоровој реплици долази до тачке преламања Берлина као места деконструкције равнотеже у измењеној држави са самом Немачком. С обзиром на упућивање на телесност, нови облик Немачке треба разумети као простор у ком се спроводи реконфигурација идентитета. Експлицитна метафора садржана у језичком изразу „ново тело” државе изазива у драмском субјекту унутрашње осећање померености, губитка стабилног егзистенцијалног и идентитетског положаја и нарушавања дотадашњих оријентира, при чему као последица проистиче померање у спољашњем простору и враћање ка пореклу. Простор поприма нове облике, Грегор сетно закључује да Берлин није више оно што је некада био, те да је измена граница учинила да сваки лични простор буде маргинализован у корист центра, односно целокупног тела. На овај начин, спроводи се процес поништавања претходно доживљене топографије идентитета. У приказаном исечку, Грегор реферише на економски аспект, али се кроз читаву драму ова промена доживљава као егзистенцијално и симболичко измештање. Поред тога, овим Штраус индиректно уводи и тему миграције, која ће се, како се испоставља, уистину показати као једна од најзначајнијих тема за савремену Немачку и актуелну миграциону кризу 21. века. Овај пророчки тон артикулише се већ у раној фази драме, у монолошко-дијалошкој форми. Лик

¹⁸⁴ Нем. Marianne Abel: [...] Wer hindert uns eigentlich daran, irgendwo etwas ganz Neues zu beginnen? / Gregor Neuhaus: Es gibt noch etwas anderes, Marianne. Seitdem das Land soviel größer geworden ist, seitdem es einen neuen Körper besitzt, befindet sich eigentlich niemand mehr an demselben Ort, an dem er vorher war. Auf einmal gehört jedermanns kleiner Raum zu einem anderen Ganzen. Ich selber spüre eine innerliche Ortsverlagerung, ich stamme ja vom Mittelrhein, und irgend etwas zieht mich jetzt dort wieder hin. Letztlich bleibt mir gar nichts anderes übrig: die hohe Miete ist nicht zu bezahlen, und in der Stadt könnte ich nur in einer viel schlechteren Gegend einen neuen Laden finden.

са травњака, из позиције маргинализованог субјекта исмева концепт „јавног поретка” и најављује симболички долазак нових тела, народа и померених идентитета.

Човек са травњака: Јавни ред – извините ако се привремено правим да сам наглув – молим?! Тај исти јавни ред који из године у годину гура нове хорде мотора са унутрашњим сагоревањем у тор за саобраћај, мени, који само логорујем на травнатој површини, пребацује да сам сметња? Ред који доказано значи хаос, саблажњава се над човеком који са својом церадом, испод које се налази сав његов иметак, уредно преноћи на травњаку? Та јавност, која би се пред мојим поретком – поретком који сам успоставио око себе – требало да покрије пепелом, оспорава ми моју ничију земљу?

Па добро, не љутим се. Ја, пријатељ државе, не љутим се. Само кажем: рачунај на следеће изненађење, пријатељу мој. Ускоро, када велики караван са Истока дође, биће код мене бедуински град на травњаку. Благо ономе ко је стигао пре странаца и сачувао своје место. Нека само долазе, у хиљадама, у стотинама хиљада, народи, племена, хорде, Гог и Магог – што се мене тиче, слободно, али поред мене, молим лепо, ја сам већ ту, ја сам се већ сместио, ја – твој збуњени слуга, моја драга државо!¹⁸⁵ (Штраус 1993: 17–18).

Изненадна појава Човека са травњака који изговара свој монолог и одлази, а затим се у истом маниру враћа током исте сцене и поново изговара свој монолог без икакве реакције са осталим ликовима на сцени, испоставиће се на крају првог чина као Маркус, човек који Лили прави друштво на железничкој станици до доласка њеног мужа. Међутим, његов лик ће до краја остати означен као Лик са травњака, очигледно због тога што је његово име мање важно од симболичког значења на које упућује његово просторно припадање (са травњака). Утисак који оставља на почетку може се окарактерисати чак и као комични глас, али је његова маргинална позиција оно што појачава значај његових усамљених речи са великом дозом ироније, које теку паралелно са дијалогом Маријане и Лили о пролазности, незнању и чекању – *Маријане: Сваког дана чекам свој крај*¹⁸⁶ (Штраус 1993: 18). Себе означава као пријатеља државе који наизглед подржава систем, међутим, наставак његовог монолога оставља утисак саркастичног, па чак и циничког тона. Његово одређење себе као „узмиреног слуге”, указује на позиције моћи, где се он као подређени, маргинализовани становник осећа дезоријентисано. На основу тих речи, уочава се његова критична нота према држави, из чега као последица произилази конфликт између лојалности и разочарања. У том смислу, Лик са травњака изговара једну од главних теза, најдубљих и истовремено најироничнијих теза у драми. Наиме, поредак који одаје привид јавног и рационалног,

¹⁸⁵ Нем. Der Mann vom Grünstreifen: Die öffentliche Ordnung – entschuldigen Sie, wenn ich mich vorübergehend schwerhörig stelle – wie bitte?! Dieselbe öffentliche Ordnung, die Jahr um Jahr neue Herden von Verbrennungsmotoren in den Pferch der Straße treibt, beschuldigt mich, der ich lediglich auf dem Grünstreifen biwakiere, für sie ein Ärgernis zu sein? Eine Ordnung, die nachweislich Chaos bedeutet, nimmt Anstoß an einem Mann, der mit seiner Plane, worunter all sein Hab und Gut, säuberlich auf dem Grünstreifen übernachtet? Sie, die öffentliche, die sich vor meiner mich umgebenden Ordnung in Sack und Asche hüllen sollte, macht mir mein Niemandsland streitig?

Nun, ich grolle nicht. Ich, Staatsfreund, grolle nicht. Ich sage lediglich: denk an den nächsten Strich durch die Rechnung, mein Freundchen. Demnächst, wenn der große Treck vom Osten kommt, steht bei mir 'ne Beduinenstadt auf dem Grünstreifen. Wohl dem, der vor den Fremden da war, und sich sein Plätzchen reservierte. Mögen sie nur hereinziehen, zu Tausenden, zu Hunderttausenden, Völker, Völkerstämme, Heerscharen, Gog und Magog mögen kommen – meinentwegen, aber neben mir, bitte sehr, ich war schon da, bin eingerichtet, ich, dein bestürzter Diener, mein lieber Staat!

¹⁸⁶ Нем. Ich warte jeden Tag auf mein Aus.

заправо представља извор хаоса, док маргинализовани субјекат, у својој импровизованој уредности, преузима улогу сведока, а затим и пророка друштвених парадигми које ће наступити у будућности. Помен „Бедуинског града” наговештава надлазећу масовну миграцију и промену демографске, али и симболичке структуре тела нације. Уметнута алузија преко библијских симбола Гога и Магога реферишу на хаос и апокалиптично осећање, што делује као појачавање осећаја претње. Мисао о укореењености сопствене позиције као резервисаног места сугерише истовремено два значајна аспекта: са једне стране страх од губитка, док са друге стране открива наратив привилегије порекла. Човек са травњака прихвата долазак странаца као изоловани феномен, али истовремено одбија њихову непосредну близину („али нека не буде баш поред мене”), испољавајући на овај начин лицимерје и себичност. Драмски субјекат исказује дубок страх од још једног могућег процеса (ре/де)конструкције идентитета, при чему се уочава његова јака жеља за припадношћу коју не жели да му туђинци угрозе. Другим речима, онај ко се већ налази на жељеној територији, разговорним тоном речено, онај који је „домаћи”, верује да унапред полаже право на опстанак у новој геополитичкој конфигурацији. Ироничним тоном, лик испољава отпор, модерно осећање отпора континуираним променама и принудом да живи у сагласју са њима. Штраус на овај начин проширује тему идентитета са личног и националног, на глобални ниво, указујући на неизвесну будућност у којој, према његовој перспективи, неће бити стабилних граница, како телесних, тако и друштвено-политичких.

Иако драма *Равнотежа* тематизује поновно уједињење и тражење равнотеже, Штраус управо у уводној сцени користи драмски простор како би имплицирао један од најсложенијих друштвено-политичком феномена савременог доба, а то је појава фанатичног фундаментализма (Цугман 2003: 21)¹⁸⁷. Тај мотив аутор најпре сугерише кроз споредну улогу Човека са травњака, а потом га продубљује кроз лик Маркуса и његов однос према оцу Кристофу и маћехи Лили. У том контексту, након што су анализирани централни аспекти телесности као просторног оквира града и државе у целини, који у драми функционишу као метафоре друштвених и геополитичких промена, у наредном поглављу фокус се помера на личну, психофизичку и симболичку (ре/де)конструкцију Лили Грот.

5.3.3. (пост)лиминални телесни идентитет Лили Грот

Главна протагонисткиња драме, Лили Грот, жена је у касним тридесетим, што и сама подвлачи у разговору са најбољом пријатељицом, Маријаном Абел: „Тек ми је тридесетосам година”¹⁸⁸ (Штраус 1993: 18). За разлику од већине мушких ликова код Штрауса, чији је идентитет условљен професијом и друштвеним статусом, Лилина позиција превасходно се гради кроз породичне и емотивне релације, као што је то био случај са женским ликовима у претходне две драме. Њен лик се профилише најпре кроз ознаку бивше љубавнице

¹⁸⁷ Томас Оберендер (Thomas Oberender 1998: 94) указује на то да је тема исламског фундаментализма изразито присутна у књижевном дискурсу Бота Штрауса, објашњавајући ту парадигму на следећи начин: „Било да је реч о паду зида, теорији стационарног стања или шоку расистичког насиља – садашњост сама по себи никада није била довољна да издржи ударе по својим темељима, потребан јој је ‘поновни повратак дугом времену, неподвижном’. Исламски фундаментализам, који овај позив за повратком апсолутној ауторитету примерено испуњава, стога је стална тема разматрања Бота Штрауса – од „Парова, пролазника” преко „Равнотеже” до „Јачег јарчевог певања”. Религиозни фундаментализам, на који песник одговара својим „песничким фундаментализмом”, појављује се као једна од ретких сила које заиста могу угрозити буржоаско друштво и делимично га поразити”.

¹⁸⁸ Нем. Lilly Grot: Ich bin erst achtunddreißig.

садашњег мужа Кристофа Грота, знатно старијег професора економије, а затим и као маћеха његовом сину из претходног брака, Маркусу Гроту. Ради оживљавања „изворне, интензивне чежње у браку” (Шеслер 2004: 157), Лили иницира договор са супругом који подразумева одвајање на годину дана. Кристоф тако годину дана проводи у Аустралији као професор економије, док за то време, Лили остаје у Берлину са Маркусом и започиње подвојени живот као ексцентрична продавачица новина на железничкој станици. У том паралелном животу, верује да је у љубавној вези са певачем Жаком ле Кером, чиме се отвара простор фикције за остварење њених незадовољених жеља. Унутар те дихотомије, Лили се креће између примарног и секундарног, тела и духа, фикције и стварности, интимног и јавног, што производи драмску и идентитетску напетост. Управо та двострукост, коју и сама види свуда око себе: „Свуда вреба двоструко. Дво, двоје, дво. Двоструко у свакој ствари. Тако и у теби и мени”¹⁸⁹ (Штраус 1993: 20), чини је субјектом у транзицији, који више не припада у потпуности ниједном од светова, али истовремено покушава да изгради равнотежу између њих. Иако уједињење Немачке није експлицитно тематизовано, у претходним поглављима показано је да управо тај догађај као позадински идеолошки и друштвени контекст пресудно обликује ликове. У том смислу, двоструки живот Лили Грот, испуњен сложеним констелацијама блискости и даљине, може се разумети као алегорија уједињене Немачке у фази посттранзиције. Њена егзистенција, обликује се кроз стање које се у контексту ван Генеповог и Тарнеровог антрополошког модела ритуалног прелаза може означити као (пост)лиминално. Одвајањем од старог идентитета, али без коначне интеграције у нови, Лили функционише као фигура прелаза, односно посредница између два донедавно не раздвојена, већ удаљена света¹⁹⁰. Као таква, Лили Грот постаје метафора у потрази за новим поретком и обновом равнотеже између сукобљених парадигматичности Истока и Запада.

Лилина идентитетска стања могу се разлучити у три фазе и то: (1) период одвајања од Кристофа и његов одлазак у Аустралију, о чему се сазнаје кроз Лилин ретроспективни наратив; (2) ишчекивање његовог повратка, што уједно представља почетак драме; и (3) откривање Лилиног двоструког живота, односно суочавање ликова са тим сазнањем. Кретањем кроз ове фазе, Лили се обликује као друштвено биће које услед приватних, емотивних и друштвено-политичких промена у одраслом добу пролази кроз кризу идентитета. На трагу Ериксоновог схватања идентитета као резултата комплексних и узрочно-последичних процеса, Лилин лични идентитет заснива се на два критеријума, која Ериксон сматра кључним, а то је егзистирање у одређеном времену и простору, у овом случају у постуједињеној Немачкој, као и признање, односно одобрење од стране других. Међутим, то признање условљено је специфичним односима моћи и позиционирања унутар друштвеног поретка, чему је посвећено наредно поглавље.

Иако је Лилина криза приказана као лично и интимно искуство, она је проузрокована променама у друштвеном дискурсу постуједињене Немачке. Њена потрага за новим идентитетом и експериментисање са алтернативним начинима живота одражавају ширу друштвену ситуацију у којој су стабилне категорије припадности улоге и односи моћи доведени у питање. Кроз Лилин двоструки живот, драма проговара о специфичним транзиционим моделима (ре/де)деконструкције идентитета који су карактеристични за културни контекст Исток-Запад након уједињења. Аспекти Лилиног (пост)лиминалног

¹⁸⁹ Нем. Überall lauert das Zwiefache. Zwie, zwie, zwie. Das Zwiefache in jedem Ding. So auch in dir und mir.

¹⁹⁰ На специфичност у одговарајућем језичком изразу којим ће се детерминисати одвојеност, указује Кристоф када каже Лили: „Раздвојени? Мислиш удаљени? Нисам провео ниједан дан раздвојен од тебе” (Штраус 1993: 46) (нем. Getrennt? Entfernt, meinst du? Ich habe keinen Tag von dir getrennt verbracht.).

идентитета који се сагласно Ериксеновој теорији развоја идентитета испостављају као значајни за тумачење, откривају се у њеној потрази за равнотежом између унутрашњег осећаја себе и спољашње перспективе, која је повезана са одређењем колективног идентитета унутар заједнице у којој се креће. У том контексту, Лили се налази у (пост)лиминалној позицији, будући да не припада у потпуности ни старом систему идентитетских ознака (брак, породична улога, стабилан живот), али ни новом који настоји да изгради (превара, телесна перформативност, измењена идеолошка позиција). Позиција у којој се налази је на прагу, те се не доживљава као привремена фаза, већ као перманентна нестабилност у којој се Лили као субјекат непрестано (ре/де)конструише у прелазу. Ова нестабилност као субјекта, може се интерпретирати у контексту Лакановог симболичког поретка, у оквиру ког се појединац развија у односу на језик и друштвени поредак. Њена лиминалност више не функционише као транзиција ка стабилности, већ поприма постмодерне карактеристике. На тај начин, Лили представља отелотворење трајног стања несигурности, отворености и расцепљености субјекта. Своју кризу не затвара унутар интимне сфере, нити прибегава одбрамбеним механизмима потискивања, већ је измешта у спољни свет, отварајући тиме простор за њену телесну артикулацију. У том контексту, Фукоова теза да је тело истовремено и објекат и инструмент моћи у потпуности се остварује. Лилино тело функционише као простор у које се уписују друштвене норме и дисциплински механизми, али истовремено и као оквир отпора. Њена појава у јавном простору, са периком, костимом и телесним перформансом, делује као чин преузимања аутономије, али у исто време и као тачка у којој њена маргинализација и кажњавање од стране друштва постаје видљива. Лилино тело постаје медијум за суочавање са кризом идентитета кроз избор новог начина живота и јавне перформативности, док ће се њена (имагинарна) љубавна веза са Жаком у пуној мери открити тек у тренутку насиља над њеним телом, када је Кристоф погађа стрелом.

Перформативност другог идентитета Лили Грот приказана је већ у самом прологу драме, у виду сценске слике која уводи гледаоца у један од могућих светова главне протагонисткиње. У сажетом, али снажном визуелном и звучном оквиру, Лили је приказана у гомили, у позицији наизглед анонимне фигуре, која се, међутим, издваја управо кроз звучну и телесну перформативност.

У једном сандуку или између шипки као у градском возу стоји збијена гомила људи. Међу њима, у почетку заклоњена, Лили Грот – жена у касним тридесетим, у младалачком костиму: тексас јакна украшена малим кристалима и комадићима минерала, шарене хеланке, чизмице. Носи перику са кратком црном косом, ошишаном на паж-фризуру. Као под утицајем дроге, у кратким интервалима узвикује: „Леп је свет“, у убрзаном, поентираном ритму, са акцентом на „леп“, у монотоним, прекинутим плесним вртлогу. Уз то лупка стопалом или плеска рукама.¹⁹¹ [...] (Штраус 1993: 7).

Овакав почетак драмске радње функционише као перформативни оквир који поставља темељ за целокупну структуру драме. Лили се појављује као субјекат у

¹⁹¹ Нем. *In einem Kasten oder Stangen wie in der S-Bahn steht eine dichtgedrängte Menschengruppe. Unter ihnen, zunächst verdeckt, Lilly Groth, eine Frau gegen Ende dreißig in jugendlicher Verkleidung: Jeansjacke, bestückt mit kleinen Kristall- und Mineralbrocken, farbige Leggings, Stiefeletten. Sie trägt eine Perücke mit kurzem schwarzem Haar im Pagenschnitt. Wie unter Drogeneinfluß ruft sie in kurzen Abständen: "Schön ist die Welt" in einem raschen punktierten Rhythmus, mit Akzent auf "schön", ein monotoner, abgerissener Tanz-Wirbel. Dazu klopft sie den Takt mit dem Fuß oder klatscht in die Hände.*

перформативном облику, градећи свој алтернативни идентитет кроз телесне гестове, костимографију и ритмичку интонацију гласа, уз пратеће плесне покрете. Управо посредством тих елемената, покрета, ритма, гласа и визуелног изгледа, Лили се конституише као Други, као субјекат који истовремено и припада и не припада простору у ком се налази. Њен наступ у јавном простору, са периком и костимом у виду младалачке одеће, представља први наговештај онога што се у даљем току радње испоставља као процес перформативне разградње и (ре/де)конструкције идентитета. Лилино механичко, али ритмично понављање реплике „Леп је свет”, лишено јасне референце на стварност, не функционише у прологу као њен опис, већ као перформативни чин који конституише ту стварност као пожељну или, макар, као могућу. Уместо идентитетске позиције засноване на континуитету, Лили се у складу са Холовом теоријом обликује као постмодерни субјекат који кроз у фрагментарне језичке исказе, ексцентрични говор и телесну рутину не поседује кохерентно Ја, већ се непрестано изводи и доводи у питање. У том смислу, перформативни чин постаје простор у ком се Лилино Ја истовремено конституише и деконструише.

Наставак уводног призора доследно развија перформативне аспекте успостављене у првом чину *Завршног хора*, у ком се гомила непознатих и различитих индивидуа уједињује у агресији усмереној према ономе ко ремети њихову жељу за колективном фотографијом. Док се у *Завршном хору* претња идентификује у лику фотографа који тренутком превида пропушта да ухвати пожељну слику и тиме угрожава хомогеност привремене заједнице, у *Равнотежи* управо субверзивна појава Лили Грот производи одговор колектива. Слично фотографу, Лили не пружа физички отпор, али истрајава у перформансу кроз глас, покрете и понављање сопствених идеолошких матрица, упркос ескалацији телесног насиља којем бива изложена.

Један мушкарац урла: „Зачепи ту њушку! Глупача једна.” Тренутак тишине. Затим се поново из позадине чује Лили Грот: „Доле са велом! Доле са велом!” Пас лаје. Лили Грот: „Леп је свет леп је свет.” Појачано лајање пса. Лили Грот се смејући оглашава као пас. Једна жена: „Престаните више са скакањем! Стиснути смо као сардине, а ви поскакујете около.” Друга жена: „Шљам!” Лили Грот: „Идем напред. Тамо напред је шареније.” Пробија се кроз гомилу, маше чашом кока-коле. Неко је свом силином удара у лице смотуљком новина. Након секунде шока, врисне врло гласно: „Леп је свет леп је свет.” Неко је удара коленом у леђа. Пада под ударцима и обарају је на под. Лили Грот: „Доле са велом... доле са... леп је...” Шутирају је, грчи се у локви кока-коле.¹⁹² (Штраус 1993: 7).

У сценски и семантички густом прологу, Штраус на себи својствен начин успоставља поетичко-естетски оквир у коме повезује комплексне тематске слојеве, при чему кроз мотив кока-коле исказује критички однос према масовнопотрошачким производима и културним обележјима западног света. У овој визуелно снажној и бруталној сцени, у којој доминира физичка и вербална агресија, насиље са спаја са ироничним елементима потрошачке

¹⁹² Нем. Ein Mann brüllt: "Halt die Klappe! Dämliche Schlunze." Ein Moment Stille. Dann wieder aus dem Hintergrund Lilly Groth: "Nieder mit dem Schleier! Nieder mit dem Schleier!" Ein Hund bellt. Lilly Groth: "Schön ist die Welt schön ist die Welt". Verstärktes Hundegebell. Lilly Groth bellt lachend zurück. Eine Frau: "Hören Sie auf mit dem Gehopse! Wir stehen wie die Heringe, und Sie hopsen herum." Eine andere: "Gesindel!" Lilly Groth: "Ich komm nach vorn. Da vorn ist's bunter." Sie drängelt sich durch den Haufen, schwenkt den Colabecher. Jemand schlägt ihr mit Wucht die zusammengerollte Zeitung ins Gesicht. Nach einer Sekunde der Schrecklähmung ruft sie sehr laut: "Schön ist die Welt schön ist die Welt." Jemand stößt ihr das Knie in den Rücken. Sie wird geschlagen und zu Boden geworfen. Lilly Groth: "Nieder mit dem Schleier ... nieder mit dem – schön ist die –" Sie wird getreten, sie windet sich in einer Colalache.

културе. Тиме се успоставља веза са поетичким премисама из Штраусових есеја, у којима аутор изражава негативан став према капиталистичком систему. Комбинацијом критике друштвене агресије и иронијског третмана културних артефаката, што достиже врхунац у Лилином паду у локву кока-коле, успоставља се снажан контраст између телесног понижења и поп-културне тривијалности. Ова сцена функционише као фигуративна артикулација друштвених вредности у постуједињеној Немачкој и, кроз иронијску отклон, омогућава изградњу критичке дистанце у односу на њих. Сходно томе, пролог у целини може се интерпретирати као алузија на друштвену деградацију, нетолеранцију према различитости и на механизме искључења који произилазе из логике потрошачког друштва. У прилог томе, говори и реплика коју Лили механички понавља „Доле са велом, доле са велом”, која у драму уводи вишеслојну дискурзивност. Овај исказ може упућивати на критику исламском фундаментализму, али и у ширем смислу, на захтев за разоткривања истине и укидање механизма потчињености. Осим тога, реплика садржи и референцу на борбу за женску еманципацију, те се може тумачити и као позив на деконструкцију симбола женске субординације. Сва ова значења даље се разрађују током драме, како кроз лик Лили, тако и кроз поступке других ликова. Агресија учињена према Лили и њеном телу, чији је циљ ућуткивање, симболизује отпор и одбијање да се појединац утопи у масу. Њени телесни гестови, у пратњи гласа и гардеробе која се схвата као костим, прелазе границу визуелног и звучног знака и постају медијум отпора. Перформативна стратегија Лили Грот заснива се на истрајном понављању, које не прекида ни упркос све интензивнијем насиљу и маргинализацији. Репетативно изговарање двеју реплика, „Свет је леп” и „Доле са велом”, добија карактер рефрена који означава и упорност и искљученост. Овај перформативни чин може се интерпретирати као облик, али и као вид Лаканове репетиције без стабилне референце, која, упркос томе, поседује снажан симболички набој. Овај чин у исти мах представља стратегију субјективне артикулације у условима структурног насиља. У том контексту, Фуко (1997: 29) истиче да субјекти производе алтернативне форме говора и деловања са циљем нарушавања континуитета дискурса моћи. Лилино тело тиме постаје, у Фукоовом (1997: 43) смислу, медијум јавног сведочанства.

Ова сцена успоставља јасан контраст између масе која, као у *Завршном хору*, делује попут античког хора и симболизује колективно тело одбране и појединца (Лили и фотографа), чија егзистенција прети нарушавању привидне нормативне равнотеже. Лилина телесност, истовремено се показује као карневалска и крхка, али и као облик снаге, будући да одустанак од друштвених норми не значи губитак субјективности. Њен идентитет поприма (пост)лиминалне одлике, у којима се индивидуални отпор суочава са структурама друштвене контроле. У наставку драме, ту улогу репресивног и идеолошког апарата преузимају Кристоф, Маркус и Жак. На тај начин, најављује се наредни драмски слој, у ком ће се Лилин нестабилни идентитет бити додатно артикулисан кроз односе са мушким фигурама моћи и пројекцијама жеље.

5.3.4. Дискурси моћи и позиције у постуједињеном контексту: Позиционирање Лили Грот: Између Истока, Запада и симболичке обнове

Након што је у претходном поглављу анализирана телесна и (пост)лиминална артикулације идентитета Лили Грот, фокус премештамо на дискурсе моћи и позиционирања. Полазимо од претпоставке да се Лилина криза идентитета одвија унутар друштвено-политичког контекста уједињења Немачке, те да се и односи које гради са другим ликовима

могу тумачити као симболичке репрезентације идеолошких позиција у новој друштвеној реалности. Њен супруг Кристоф персонификује вредносни систем Западне Немачке, док Жак, музичар са којим Лили одржава имагинарни љубавни однос, симболизује Источну Немачку и њен измењени положај у западном поретку. Лили се тиме позиционира као чвориште, односно тачка могуће равнотеже између тих парадигми. Док Кристоф и Жак, у већој или мањој мери, представљају транспарентне носиоце одређених идеолошких опција, најсложенији аналитички изазов представља лик Кристофовог сина Маркуса, који делује из сенке као манипулатор. Унутар драмске структуре, функционише као метафора скривених механизма идеолошке радикализације и подривања тек успостављеног поретка.

Анализа Лириног односа са другим ликовима, било у улози Другости, било као израз отпора или афирмације нормативног поретка, отвара простор за увиде у шире дискурзивне формације позиционирања. Ове позиције, као и динамике моћи које их подупиру, могу се разумети као директне последице преломног догађаја интеграције, унутар ког се (ре/де)конструишу лични и колективни идентитети у постуједињеном друштву.

5.3.4.1. Лили и Кристоф

Након читавог првог чина, у ком се о Кристофу сазнаје искључиво из наратива других ликова, пре свега из Лилине перспективе, он се први пут појављује тек на самом крају чину. Посредством колажних митолошких и библијских интертекстуалних уписа у оквиру супружничког односа Лили и Кристофа, указује се на њихову двојаку егзистенцију (Шеслер 2004: 159). Тако Маријане назива Лили Пенелопом (Штраус 1993: 23), алудирајући на мотив ишчекивања из Хомерове *Одисеје*. Њихов дуго очекивани сусрет одиграва се на железничкој станици, чиме се симболички означава почетак даљег развоја њихових различитих идеолошких становишта и позиција. Унутар поетско-естетске структуре драме, тај ефекат се постиже костимографијом која визуелно наглашава њихову међусобну различитост.

[...] Она носи танку свилену хаљину свечано црвене боје, преко које има лагани капут трочетврт дужине, са великом влажном мрљом од прљавштине на леђима.¹⁹³ (Штраус 1993: 40).

Одабир Лириног костима за дочек Кристофа након годину дана раздвојености, свилене хаљине у црвеној боји, упућује на присутност страсти у Лили, како у телесном, тако и духовном смислу. Хаљина репрезентује њену унутрашњост, оно што обликује њен дух и унутрашњу тежњу. Насупрот томе стоји мантил као симбол спољашњости и предње, односно друштвене репрезентације, који не покрива цело њено тело, већ га делимично заклања, откривајући на леђима видљиву мрљу. Тај визуелни распон костима између раскошне хаљине и запрљаног мантила сугерише Лилину свест о томе да постоји део њеног идентитета који мора да остане сакривен од Кристофа, а то је онај део који жуди за страшћу, животом и уметношћу. Одабир материјала хаљине, свиле, носи симболику женствености, деликатности и сензуалности, али и друштвене привилегованости, будући да је реч о скупом и осетљивом материјалу. Управо та дихотомија, раскош са једне и крхкост са друге стране, може се тумачити као огледало нестабилности Лириног постмодерног субјекта. Црвена

¹⁹³ Hem. Sie trägt ein dünnes Seidenkleid in einem festlich roten Ton, darüber einen leichten dreiviertel langen Mantel, der im Rücken einen großen feuchten Schmutzfleck zeigt

хаљина од свиле тако постаје симболичка површина на којој се преплићу Лилина телесност, друштвено позиционирање између Истока и Запада, као и њен делимично имагинарни свет. Њена појава у овом делу драме сведочи о напору да пред Кристофом наступи као целовита личност, при чему он у Лакановом симболичком поретку заузима позицију Другог. Јаз између унутрашњег и спољашњег, односно предњег и задњег плана у контексту Гофманове репрезентације идентитета, између онога што њена хаљина открива и мантил прикрива, сугерише Лилину немогућност да у потпуности усклади сопствени идентитет. Недовољно дуг капут који не скрива њено тело до краја, као и мрља на полеђени, прерастају у метафору нарушеног поретка у животу који води са Кристофом, живота који више није у складу са оном Лили каква би желела да буде.

Њена неусклађеност са колективом долази до изражаја у опсервацији других људи и начина њиховог одевања. Запажање пропраћено негодовањем, да сви око ње носе бејзбол капе, садржи истоветну функцију као и симболичко уметање кока-коле у прологу. Ова интертекстуална интервенција упућује на Штраусове есеје у којима критикује позиционирање Немачке у правцу драстичног окретања капиталистичком систему преузетом од Америке, чиме се Кристоф позиционира као метафоричка репрезентације тог поретка.

Лили Грот: [...] Зашто сви људи на овом свету носе бејзбол капе на глави? Бебе, жене, старци – сви имају исту капу. А ја сам себи баш купила један прелеп нови шешир!

Мушкарац за високим столом преко пута скида своју плаву бејзбол капу с главе.

Кристоф Грот: Добро јутро. А где ти је тај твој нови шешир?

Лили Грот: Кристофе...!¹⁹⁴ (Штраус 1993: 40).

У овој сцени се директно уочавају разлике између Лили и Кристофа. Капа као део костима и симбол личног избора, стила и различитости, овде функционише као визуелни знак потребе за индивидуалношћу у свету који се уједначава и униформише. У том смислу, уједначеност „свих који носе исте капе” функционише као референца на конформистички положај појединца. Тиме се у драми предочава доминација глобалног, западног културног обрасца, од кога Лили прави својеврсни отклон. Њено изненађење што Кристоф изгледа исто као и сви други, он преиначује у духовиту опаску, постављајући контрапитање које Лили оставља без одговора. Иако се дијалог може учинити безазленим, Кристофово питање продубљује неуједначеност међу њима, не само као супружника, већ као идеолошки интерпелираних субјеката. Он не разуме њену потребу за индивидуалношћу, док она не прихвата његово утапање у масу.

У сценама које следе, супружници се позиционирају као наизглед супротне личности. Лили не успева да схвати промену коју је Кристоф доживео, што и признаје Маркусу: „Постоји нешто у њему што више не препознајем”¹⁹⁵ (Штраус 1993: 48). Насупрот томе, Кристоф показује готово потпуно одсуство интересовања за Лилино стање током његовог одсуства. Тај недостатак емпатије драмски се компензује пребацивањем фокуса са индивидуалног на колективно и опште. Он се не бави њоме као појединцем, већ као представником једног колективног искуства. На тај начин, Кристоф се позиционира као

¹⁹⁴ Нем. Lilly Groth: [...] Warum tragen denn alle Menschen dieser Erde Baseballkappen auf dem Kopf? Babys, Frauen, Greise, alle haben die gleiche Kappe auf. Und ich habe mir extra einen wunderschönen neuen Hut gekauft. / Ein Mann am Stehtisch gegenüber nimmt seine blaue Baseballkappe vom Kopf. / Markus Groth: Guten Morgen. Wo ist er denn, dein neuer Hut? / Lilly Groth: Christoph...!

¹⁹⁵ Нем. Irgend etwas gibt's, das ich an ihm nicht wiederfinde.

репрезент дискурса који стреми хомогенизацији, контроли и уписивању субјекта у унапред задате друштвене оквири. Његов повратак, отуда се може окарактерисати као обнова старог поретка. Према речима Патриције Цугман (2003: 163), Кристоф као лик важан је за структуру и симболику радње, будући да у први мах функционише као реконструкција равнотеже, да би се потом показао као алузија на трајно отуђење друштва од сопствене суштине. Уместо помирења дубоког и површног, примарног и секундарног, рационално друштво, како сугерише Штраус, потискује примарне елементе човечности у корист секундарних (Цугман 2003: 163). Кроз однос са Лили, Кристоф преноси своја идеолошка становишта Западног Немца, у чему се препознаје Штраусова критика модерног стања.

Кристоф: Видиш, ипак смо добар пример да мушкарац и жена могу да остваре срећу, под условом да један здрав циклус блискости и дистанце регулише њихову брачну економију.¹⁹⁶ (Штраус 1993: 47).

Кристофова повратничка позиција открива његову рационалну представу о браку, коју смешта у економски контекст, приступајући му као систему који треба „регулисати”. Овиме се укида интимна и емотивна димензија брака, која је Лили потребна, што је најављено њеном појавом у црвеној свиленој хаљини на железничкој станици. Уместо тога, Кристоф однос своди на функционалност, прагматичност и контролу. Позициониран као интелектуалац, инсистира на рационалности занемарујући емотивну сферу (Цугман 2003: 166). Тиме се додатно дистанцира од Лилине тежње ка аутентичној блискости и емоционалној размени. Стога ни не чуди што Грајнер (1994: 259) закључује да Лили симболички представља Источну Немачку. Ипак, ова теза остаје недовољно разрађена, јер се аутор убрзо преусмерава на карактеризацију Кристофа као представника западног поретка. Иако постоје суштинске разлике међу њима, то не укида чињеницу да Лили, упркос другачијем доживљају брака као простора страсти, блискости и интиме, и даље воли Кристофа, чак и након што је „изградила” други живот. До овог сазнања долази се у сцени суочавања љубавног троугла. Важно је нагласити да откривање Лилине повезаности Жаком наступа непосредно након што је Кристоф погоди стрелом у леђа. До тог догађаја долази случајно, док Кристоф подучава сина *кјоду*, јапанској вештини стреличарства коју је научио у Аустралији. Лили тако поново постаје објекат над којим се врши насиље, овог пута оружјем. Као и у претходним сегментима драме, и овде се интензитет односа међу супружницима постиже интертекстуалном монтажом. У овом случају, наговештава се њихов раздор. Маркус на почетку сцене помиње Ахилејево пробадање Хектора (Штраус 1993: 62), а циљање стрелом у леђа подсећа на смрт Зигфрида у *Нибелунишкој песми* и случајну издају Кримхилде. За разлику од Кримхилде, која пати због сопствене грешке, Кристоф признаје Жаку да погађање Лили ипак није била случајност: „Нисам пуцао случајно – пуцао сам из мрачне, несхватљиве намере”¹⁹⁷ (Штраус 1993: 68). Овом сценом интертекстуалност добија

¹⁹⁶ Нем. Du siehst, wir geben doch ein gutes Beispiel ab, daß Mann und Frau ihr Glück wohl machen können, sofern ein gesunder Zyklus von Nähe und Entfernung ihre Ehe-Wirtschaft reguliert.

¹⁹⁷ Нем. Ich schoß nicht aus *Versehen* – ich schoß aus einer dunklen, ungeheuren Absicht. (подвукла Ј.Г.). Увид у оригинални текст ове реплике открива да Кристоф користи исту реч која се јавља као један од централних мотива у *Завршном хору*, а то је *Versehen* (превид). За разлику од фотографа који је пропустио одговарајући тренутак да услика хор и тако направи жељену фотографију, или Лоренца који бива затечен нагом Делијом, због чега обојица сnose последице, Кристоф отворено признаје да се у његовом случају не ради о случајности, отварајући тако простор за другачији дискурзивни третман одговорности. Устрељавање Лили није последица превида, већ „мрачне, несхватљиве намере”, чиме се продубљује расцеп између нехотичности

функцију постмодернистичке поетике, у којој се указује на променљиву природу Кристофа и Лили као драмских ликова који нису ни јунаци, ни антијунаци, већ нестабилни субјекти. За Лили, пак, насилни чин над телесношћу, представља катарзу, у којој ће се сама оголити. У граничном стању између свести и несвести, под дејством бола, Лили призива Жака. Како примећује Грајнер (1994: 259), Жак заузима централно место у њеној новој егзистенцији. Тиме се отвара трећи чин драме у коме љубавни троугао улази у нову фазу, а Маркусова до тада позадинска позиција постаје све видљивија.

5.3.4.2. Лили и Жак

Трећи чин отпочиње појавом Жака Ле Кера, који се први пут конкретно појављује у драми. Жак је пропали музичар, који је до уједињења имао успешну каријеру рок извођача, чији су се наступи више могли окарактерисати као ритуални перформанси, него обични концерти. До тада, , као и у случају Кристофа, о њему сазнајемо искључиво из наратива других ликова. Са једне стране, ту је Лили која га идеализује у складу са моделом понашања типичним за култ обожаваоца, обликом понашања који је посебно изражен у области рок музике, како то примећује Патриција Цугман (2003: 153). Зато није случајно што Штраус управо рок музичара поставља као фигуру код које Лили проналази уточиште¹⁹⁸. Са друге стране, о Жаку као фронтмену бенда који је био близак сатанистичким култовима, највише се сазнаје из Маркусове перспективе. Он је са Жаком раније сарађивао, а сада га у ироничном тону, коментарише као предавача рок музике у Центру за образовање одраслих, питајући се: „Жак Ле Кер! Где су нестали твоји промукли тонови? Глас побуне, богохуљења, сатанистичког самоослобођења?” (Штраус 1993: 14). Жакова позиција се очигледно изменила након уједињења. Према Маркусовој опасци, системске промене су га приморале на преоријентацију у каријери, вероватно из егзистенцијалних разлога. Ипак, Жак и даље повремено наступа у старој напуштеној станици метроа у источном делу града (Штраус 1993: 69). Ови елементи указују на то да Жак носи алузивну функцију Источне Немачке. Лили заправо првобитно сазнаје за Жака управо од Маркуса, иако тога није свесна. Истина јој бива предочена тек при сусрету са Жаком у Кристофовој канцеларији, у оквиру истраге о њиховом односу.

После несреће у којој је Кристоф случајно устрелио Лили, она се ни након два месеца не опоравља потпуно, већ остаје делимично паралисана. Агресија над њеном телесношћу, оставља последице не само по физичко здравље, већ и на њен дух. Последице су видљиве у њеној првој појави након несреће и то управо у сцени сусрета са Жаком у Кристофовој канцеларији.

На вратима се појављује Лили Грот. Наизглед остарела жена: са пунђом и у дугој сукњи. Хода уз помоћ елегантног штапа, вукући десну ногу. Угледа Жака Ле Кера и

и (не)разумне свесне одлуке. Мотив превида тиме поприма нове значењске облике, трансформишући се од погрешке са фаталним последицама до насилног чина без непосредних консеквенци. На трагу Фукоовог (1997: 31) становишта о телу као демонстрацији идеолошке инскрипције, Кристоф се овим чином позиционира изнад Лили у односима моћи. Ипак, у тренутку призивања Жака, Лили поништава Кристофову супружничку надмоћ и поново успоставља равнотежу међу њима. Коначну динамику у дискурзивном испољавању моћи и заузимању доминантних позиција одредиће појава Жака у трећем чину.

¹⁹⁸ Идолизација рок музичара, саставни је део и поетско-естетског оквира у Ковачевићевој драми *Урнебесна трагедија*, у којој дечак Невен једино уточиште проналази у музици Елвиса Прислија. Такође, драма *Лари Томпсон*, носи поднаслов по стиху популарне песме бенда Квин, *Show must go on*.

суздржава крик. Наглим покретом покушава да се окрене, или бар да сакрије свој штап.¹⁹⁹ (Штраус 1993: 70).

Лилина појава у трећем чину указује на драстичну трансформацију у односу на њено раније представљање као сензуалне, страствене жене, испуњене унутрашњом чежњом. Од особе која је зрачила виталношћу, Лили је прерасла у физички ослабљену, остарелу и емотивно скрхану особу. Њена реакција када угледа Жака подсећа на одговор страствене обожаваатељке рок бенда, а не на понашање жене која изненада суочава са супругом и љубавником у истој просторији. Она реагује као особа која по први пут у животу непосредно сусреће свог идола. Истовремено, њено настојање да сакрије штап открива отпор према новој, насилно наметнутој позицији слабости. Тај гест је уједно и израз потребе да задржи контролу над сопственим имиџом у присуству Жака, који у односу на њу делује као фигура евоцирања изгубљене виталности и побуне.

Кулминација драмског заплета настаје у тренутку Жаковог порицања љубавне везе са Лили. Насупрот томе, Лили остаје као једина у просторији која верује у постојање те везе. Њено инсистирање на реалном заједништву са Жаком има симболичну димензију. Она се позиционира као тачка равнотеже у дијалектичком односу између Кристофа и Жака, односно између персонификације две уједињене Немачке које треба да пронађу хармонију. Истовремено се овим чином отвара питање позиције уметника унутар капиталистичког поретка, у ком доминирају масовна производња, комодификација и губитак аутентичности.

Лили Грот: Оно о чему сада говорим, неће свима одмах бити разумљиво. Говорим о стварима које се заправо не би смеле изговарати... Али ја сам ишла код тог мушкарца као што је некада можда нека жена ишла код чувеног сликара – можда нека много скромнија уметница, која се надала да ће ухватити неколико варница више даровитости, и то не само за себе, већ да то што ју је загрејало пренесе човеку с којим живи у браку. Није то било издајство, већ само мала крађа више даровитости. И тако сам се сваки пут враћала од њега – светлија, снажнија, мирнија, толико другачија да је он, мој муж, морао то да примети и видео је да сам била дирнута. Иако то никада није хтео да призна, нити у потпуности да открије. Јер је и сам уживао у мени зато што ме је други волео. [...] ²⁰⁰ (Штраус 1993: 72–73).

Лили се у овој реплици језички разоткрива као индивидуа сложене и вишеслојне личности, чији се унутрашњи аспекти испољавају кроз однос са Жаком, уметником, чија је музика дотиче до те мере да се идентификује са ликом девојке која продаје новине из његове песме *Misty Morning* (Штраус 1993: 37), одлучивши да тој фигури подари сопствено тело и ум. Њена изјава поприма форму исповести и представља кључни моменат њене саморефлексије и субјективне еманципације. Однос са Жаком, не доживљава као прељубу,

¹⁹⁹ Нем. *In die Tür tritt Lilly Groth. Dem Erscheinen nach einer gealterten Frau: mit Haarknoten und im langen Rock. Sie geht an einem zierlichen Stock, zieht das rechte Bein nach. Sie erblickt Jacques Le Coer und unterdrückt einen Aufschrei. Mit einer abrupten Bewegung versucht sie umzukehren, zumindest ihren Stock zu verbergen.*

²⁰⁰ Нем. *Worüber ich jetzt spreche, wird nicht jedem sogleich einleuchten. Ich spreche jetzt von Dingen, die eigentlich nicht ausgesprochen gehören... Ich ging aber zu diesem Mann wie früher vielleicht eine Frau, die zu einem berühmten Maler gegangen wäre, vielleicht eine viel bescheidenere Künstlerin, die hoffte, ein paar Funken von der höheren Begabung einzuheimen, und nicht einmal nur für sich selbst, sondern es weitergebend, was sie erwärmte, an den Mann, mit dem sie in der Ehe lebte. Kein Verrat, nur ein kleiner Raub von einer höheren Begabung. Und so kam ich jedesmal von ihm, heller, stärker, ruhig, so anders, daß er, mein Mann, es merken mußte und es sah, daß ich berührt worden war. Obwohl er's niemals wahrhaben wollte, nicht ganz entdecken. Denn er genoß ja an mir, daß mich der andere liebte.*

већ као неопходну надградњу личног развоја, као духовно и уметничко надахнуће. Релација њеног односа према Жаку стоји у отвореном контрасту са рационалним, технократским и контролисаним светом њеног супруга. Док однос са Кристофом носи обележја функционалности и друштвеног уређења, веза са Жаком поприма естетску и трансцендентну димензију. Њен иронични осврт на Кристофа, који би требало да буде задовољан њеним личним развојем, продубљује амбивалентност односа моћи, жеље и интиме у постмодерном добу. У Жаку, Лили проналази уточиште у домену уметности (Цугман 2003: 152). Према Енглхарту (2000: 283), Жак оличава гностичко мишљење као религијску контрапозицију традиционалном хришћанству. Његова некадашња склоност окултним елементима и ритуалним перформансима стоји у супротности са рационалном, структурисаном сфером коју персонификује Кристоф, чије име већ инсинуира хришћанску скевенцу (Исус Христ). Шеслер (2004: 158) уочава да у тој релацији Кристофа као алузије на Христа и Жака, као његовог антагонисте, приказује процес истискивања мистике од стране институционализованог хришћанства, слично Ничеовој тези у *Рођењу трагедије*, где Сократ избацује мит из позоришта (Шеслер 2004: 158). У драматуршком смислу, овај симболички однос двојице супарника представља напетост, али из перспективе Лили Грот они чине две комплементарне стране једне целине, између гностике и разума, уметности и технократије, које тек у сажимању производе равнотежу неопходну за конституисање њеног идентитета. У наставку реплике, Лили ову идеју експлицитно и потврђује:

Ја нисам, с једне стране, била љубавница, а с друге стране, примерна супруга. Нисам била ни с једним срећна, а с другим несрећна. Додуше, нисам ни с обојицом била подједнако срећна – јер код једног и код другог нисам била иста. Нисам, међутим, патила ни од расцепљене свести, нисам имала ни двоструко, ни подељено ја. Са једним истим ја, мерила сам две љубави – подједнако велике, подједнако важне и незаменљиве.²⁰¹ (Штраус 1993: 73).

Лили одбацује дихотомне поделе и сведене оквири у којима би била искључиво „супруга” или „прељубница”, као и идеју да је један положај нужно исправан, а други погрешан. Уместо тога, прихвата све аспекте своје личности, интегришући их унутар кохерентне субјективности и одбацујући сопствену располућеност. Исказом у ком се изнова позиционира као постмодерни субјекат: „са једним истим ја, мерила сам две љубави”, афирмише се у контексту антиесенцијалистичких теорија идентитета, у којима се субјекат посматра као носилац вишеструке, али кохерентне и контекстуално условљене субјективности, какву дефинише Стјуарт Хол. Како примећује Шеслер (2004: 158), Лилина равнотежа почива на осцилацијама између проживљеног и замишљеног. Као лик интерпелиран између две стране, Кристофа и Жака, њено врховно жељено Добро је успостављање равнотеже између живота са оба партнера. Међутим, управо та равнотежа бива укинута поступцима оба мушкарца – Кристоф жели да поткупи Жака, а Жак на то пристаје.

Маркус Грот: [...] Сада више ништа не вреди. Отац не мора да зна. Залаже се за њега. То ми одговара. Обезбедиће му и потребан новац да поново покрене каријеру.
Лили Грот: Потребан новац? Обећао му је новац?

²⁰¹ Hem. Ich war nicht einerseits die Geliebte und andererseits die brave Gattin. Ich war auch nicht bei dem einen glücklich und bei dem anderen unglücklich. Freilich war ich auch nicht bei beiden gleich glücklich: denn ich war bei dem einen und dem anderen nicht dieselbe. Litt wiederum auch nicht an gespaltenem Bewußtsein, besaß weder ein doppeltes noch ein geteiltes Ich. Ich wog mit einem Ich zwei Lieben aus, gleich groß, gleich wichtig und unverzichtbar.

Маркус Грот: Да, тако је. Тако стоје ствари.

Лили Грот: Знаш ли ти шта говориш? Он га је купио?! ...²⁰² (Штраус 1993: 78).

У овим репликама формира се јасан симболички оквир, на основу ког је могуће уочити и аргументовано тврдити да се, у констелацијама моћи и персонификације две Немачке, Кристоф и Жак позиционирају као репрезенти Западне, односно Источне Немачке, док Лили заузима посредничку улогу између њих. У анализи коју пружа Патриција Цугман (2003: 169–170), а чији закључци кореспондирају са резултатима овог истраживања, Кристоф отелотворује финансијски стабилнији Запад, као професор економије који очигледно жели да „поткупи” Исток. Жак, са друге стране, маргинализован уметник који наступа у напуштеној метро станици, симболизује Источну Немачку након уједињења, обележен финансијском нестабилношћу и губитком статуса, као последицом друштвено-политичке трансформације. Жак прихвата Кристофову понуду и тиме обојица остварују одређене бенефите, док Лили остаје на маргини, разочарана сопственим неуспехом и изневеравањем идеје о могућој равнотежи. На основу ових односа, може се закључити да Штраус у овој драми сценски артикулише тезе из свог есеја *Устанак против секундарног света*, у ком критикује прилагођавање Истока западном моделу, услед економске надмоћи. Поред тога, кроз лик Жака Штраус уноси и елемент личне критике о статусу уметника у друштву на почетку деведесетих година.

Револуција која се догодила, или боље: појављујући зброј многих облика супротстављања и притисака, требала је на Западу од самог почетка бити схваћена као продор у постојеће. [...] Западни свијет већ одавно на истоку нема увјерених противника. Нестанак сваке конкуренције његовим вањским и унутарњим животним формама могао би се у будућности у извјесној мјери окренути против његова властитог принципа, против његових властитих антагонистичких потреба и довести до тога да ће се потребна напетост међу различитим половима стварати само још у метаполитичким димензијама. (Штраус 1992: 195).

Док први део исказа поткрепљује претходно изнету тезу, други део најављује опасан друштвено-политички аспект, који произилази из позиционирања два супротстављена пола једне целине, а на који до тада није било усмерено довољно пажње. Управо тај аспект испољава се као фактор који руши равнотежу изнутра, а не споља, како и сам Кристоф у једном тренутку истиче (Штраус 1993: 54). На тај начин, отвара се тема унутрашњег подривања равнотеже, при чему се у фокус доводи лик Маркуса као парадигматски приказ фанатичног фундаментализма.

5.3.4.3. *Равнотежа* као Маркусова инсценација

Маркус Грот се јавља као лик који је сценски континуирано присутан у временском и просторном смислу, повезан са свим осталим актерима, али није директно укључен у збивања у љубавном троуглу. Унутар метафоричке поставке о дихотомној непомирљивости Истока и Запада услед нарушене равнотеже, он не припада ни једном ни другом систему,

²⁰² Hem. Markus Groth: [...] Jetzt ist er nichts mehr wert. Der Vater braucht es nicht zu wissen. Er setzt sich für ihn ein. Es ist mir recht. Beschafft ihm auch das nötige Geld, um die Karriere wieder anzukurbeln. / Lilly Groth: Das nötige Geld? Er hat ihm Geld versprochen? / Markus Groth: Doch, ja. So ist es. / Lilly Groth: Weißt du, was du sagst? Er hat ihn sich gekauft?! [...]

нити представља саму силу равнотеже која тежи успостављању хармоније. Ипак, Маркус је у блиској повезаности са свим ликовима. Са Кристофом у биолошком, са Лили у законском сродству, док је са Жаком некада делио пријатељство и заједничке идеолошко-уметничке ставове. У одсуству оца, развија специфичан однос са Лили који, у духу централних мотива у драми, почива на тензији између блискости и удаљености, еротске и родитељске љубави. О томе сведоче и његова ословљавања Лили, која се крећу од „мајке” (Штраус 1993: 13) у јавном простору и разговору са оцем, до „мајке” и „љубави” (Штраус 1993: 63) у истој реченици када Лили буде погођена стрелом. Ова амбивалентна, на граници инцестуозна релација, у интертекстуалном кључу може се довести у везу са митом о Федри. Тематска структура остаје слична, међутим, у *Равнотежи* се син испоставља као делатна сила, док родитељи остају пасивни. Маркус је, ипак, представљен као инфантилан и, како наводи Грајнер (1994: 261), неспособан за искуство трагичног. То нарочито долази до изражаја у његовом односу са оцем, чији повратак доживљава као својеврсну претњу, као и у односу са Лили, али и у идеолошком смислу. Испољавањем својих фундаменталистичких ставова, Маркус добија осећај храбрости, чак и узвишености, али у основи свог идентитета остаје дечак који чезне за очевом љубављу.

Маркус: [...] То је још увек твоја рука која ми увече, пред сан, долази и спушта се на врат, води ме и држи.²⁰³ (Штраус 1993: 51).

У овој реплици одзивања интимно расположење Маркуса који гаји дубоко амбивалентан однос према оцу. Са једне стране, осећа унутрашњу повезаност са оцем као са фигуром која пружа заштиту, али истовремено у Кристофу препознаје симбол контроле и усмеравања. Реплика открива подсвесно осећање инфериорности које Маркус има у односу на оца, а на основу ког изграђује сопствени идентитет. Тај процес прати трајан унутрашњи сукоб између потребе за блискошћу и доживљаја ограничености. Кристофов одговор укида интимни тон који је Маркус настојао да успостави, емоционално га дистанцирајући.

Кристоф: „А твоје руке? [...] Само се прихвати нечега, па крени!”²⁰⁴ (Штраус 1993: 51).

Груби тон Кристофа, стоји у контрасту са Маркусовим наступом према њему, што даље резултира испољавањем радикалних, забрањених идеолошких ставова. Маркус тиме не открива своју прецизну идеолошку позицију, већ кроз кључне речи попу „ратника, аскете, пуристе, мача” (Штраус 1993: 53), указује на оштру супротстављеност становиштима које заступа његов отац, а то је либерализам. Шеслер (2004: 159) с правом наводи да је реч о претечи „нове деснице” која подрива либералну доктрину. Иако је Кристоф овладао јапанском вештином која га је довела у извесно стање равнотеже, не остаје равнодушан на насилничку реторику свог сина.

Маркус се на силу се осмехује. Либералан? Не, нисам. Мој најбољи пријатељ некад — он је либералан, видим шта је од њега постало, али ја то нисам.
[...]

²⁰³ Нем. Markus: [...] Es ist immer noch deine Hand, die Abend vor dem Einschlafen zu mir kommt und sich in meinen Nacken legt, mich lenkt und hält.

²⁰⁴ Нем. Christoph: Und deine Hände? [...] Nur nimm dir etwas vor, pack's an!

Кристоф: [...] Мој син избацује милитантне тонове! [...] Палиш се и брбљаш о забрањеним идејама, не зато што стварно желиш да запалиш ватру, већ зато што лепо пршти и смрди... Свет ће или у потпуности постати либералан — или га уопште више неће бити.²⁰⁵ (Штраус 1993: 53).

У овој размени реплика, Кристоф и Маркус више не наступају у улогама оца и сина, већ се њихово исказивање усмерава ка заузимању одређених идеолошких ставова и позиција. Они отелотворују генерацијски и историјски сукоб. Маркус исказује унутрашњи отпор према либералним вредностима, везујући их за слабост, неуспех или компромис, што илуструје саркастичним освртом на пример некадашњег пријатеља. Овде се може повући алузија на Жака, будући да сви наведени епитети налазе потврду у његовој појави и пристанку на Кристофову новчану понуду. Маркус оставља утисак младића који тежи јаснијем идеолошком упоришту, па чак и радикалнијем друштвеним ангажманом у свету који је, према његовом мишљењу, постао болестан у свом колебању и празнини: „Европа је болесна. Пуно болеснија него што се мисли” (Штраус 1993: 53). Та идеолошка артикулација можда је начин да попуни емотивну празнину проистеклу из неоствареног односа са оцем. Овиме се Маркус унутар односа моћи позиционира као субјекат у успону, који тежи да заузме место свог оца, симбола породичне, друштвене и идеолошке хегемоније. Кристоф, у улози супериорног родитеља и представника доминантне идеологије, не остаје равнодушан на синовљеве изјаве. Напротив, реагује одбрамбено, покушавајући да Маркусове ставове сведе на баналну провокацију без суштинске тежине или циља. Тиме Кристоф показује извесну наивност, утемељену у утопијској вери у либерални тоталитет као једни могући политички и етички оквир. Међутим, Маркусов све јачи идеолошки одјек, успева да га избаци из успостављене равнотеже. Управо тим поремећајем Кристоф и окончава ову сцену.

Кристоф: Избацио си ме из равнотеже.²⁰⁶ (Штраус 1993: 54).

Тиме се симболички указује да је јачајућа струја нове десница једина снага која може избацити западни систем из колосека. У наглашеном контрасту између Кристофовог либерализма и Маркусовог идеолошког отпора, у ком се преплићу идеје радикалне деснице и фундаментализма²⁰⁷, драма артикулише конфликт око идеолошке позиције и вредности у постхладноратовском уједињеном друштву.

За разлику од избацивања оца из равнотеже, Маркус подстиче Лили да пронађе сопствену, тако што, попут Клајстовог машинисте, открива њено тежиште и затим њоме управља. Наиме, у драми није приказано како Лили долази на идеју да предложи Кристофу

²⁰⁵ Нем. Markus *lächelt gezwungen*. Liberal? Nein, bin ich nicht. Mein bester Freund früher, der ist liberal, da seh ich, was aus dem geworden ist, aber ich bin es nicht. / [...] / Christoph: [...] Mein Sohn spuckt militante Töne! ... Kokelst und zündelst mit verbotenen Ideen, nicht weil du wirklich Feuer legen wolltest, sondern es so hübsch zischt und stinkt. [...] Die Welt wird liberal zur Gänze sein, oder sie wird überhaupt nicht mehr sein.

²⁰⁶ Нем. Du hast mich aus dem Gleichgewicht vertrieben.

²⁰⁷ Маркус исказује склоност ка исламу која се испољава још на самом почетку драме, у сусрету са Лили у улози ексцентричне певачице, када каже „Мрзим потпуно разоткривене жене” (Штраус 1993: 13). На крају сцене са Кристофом, он изговара: „Без устанка чистоте, без прочишћења анђеоским гласовима, више се ништа не може спасити” (Штраус 1993: 54). Ова реплика, исказана у патетичној и готово апокалиптичној формулацији, у којој се потенцира развијање идеолошке стратегије спасења, иако стварне опасности нема, указује на Маркусову потребу за апсолутним моралним преокретом. Критички посматрано, реплика имплицира да се искључиво радикалном моралном револуцијом и трансцендентним посредовањем може доћи до избављења. Управо у томе лежи основ за позиционирање Маркуса као фундаменталисте.

одвајање на годину дана, већ се та чињеница само саопштава. Њен ослонац у периоду раздвојености постаје управо Маркус, са којим развија однос на релацији близине и удаљености, на граници између дозвољеног и забрањеног. Као мушкарац, он јој је једини доступан, јер су Жак и Кристоф далеко. Иако је Маркус по годинама ближи Лили него Кристоф, он је симболички забрањен у сваком контексту који измиче породичном. За разлику од Жака који је телесно удаљен, а Кристоф и душом и телесно, Маркус остаје неодређен и нејасан, лишен еротске и емоционалне конкретности. У том смислу, Маркус се испољава као „негирајући Трећи”, како га карактерише Грајнер (1994: 260). У лакановском кључу, он означава губитак и искључење, али се тиме управо утемељује као неопходна негација, јер је његовим постојањем омогућена субјективна позиција. Присност коју је успоставио са Лили, омогућава му да спозна њене потребе, те преузима улогу њеног машинисте. Његовим вођењем, Лили постаје марионета, у клајстовском смислу савршени плесач чија целокупна личност од удова до свести не пружа отпор успостављеном тежишту, већ га само прати (Клајст 2024: 9–10). Штраус овде, међутим, деконструише Клајстовог машинисту. Насупрот узвишеном идеалу уметника без егоизма који стреми ослобађању тела од самосвесне затворености, те се у том смислу може разумети као онај који манипулише покретима, али их не злоупотребљава (Клајст 2024: 10–11), Маркус представља машинисту који подстиче Лили да пронађе оно што јој недостаје, не како би (привидно) успоставила равнотежу, већ како би је искористио као средство у сопственој борби против оца. Срж драмске радње стога се може разумети као архетипски мотив сукоба између оца и сина, где се отац испоставља као претња сину. У *Равнотежи* није заступљена љубав између маћехе и пасторка као покретачка сила и разлог несклада између оца и сина, већ се назнака нејасног односа између Лили и Маркуса јавља као допуна основног сукоба. Централна драмска оса заснива се на Маркусовој патњи због недостатка очеве љубави, што се може уочити у претходно анализираним репликама. Поред тога, на самом почетку драме, Маркус се описује као незграпне грађе (Штраус 1993: 12), што се може тумачити као симбол психолошке неразвијености и непотпуно формираног идентитета, последично условљеног недостатком очеве пажње и прихватања. Физички недостатак Маркус компензује прибегавањем ауторитету фундалистичке визије света која изискује поковање систему, утапање у колектив, повратак „изворним” вредностима, али и категорично одбијање модерне слике света и окретање ка промена.

(Не)свесно незадовољство које се у Маркусу гомила, добија свој коначни облик по повратку Кристофа, будући да он симболизује све оно што Маркус није. Стога, у контексту Холове теорије о идентитетима, Кристоф Маркусу постаје неопходан као различити Други, на основу кога изграђује свој идентитет. Маркус се позиционира као онај који држи конце у својим рукама и управља другим драмским субјектима. Из тога проистиче да је управо он тај који може да их избаци из савршеног стања *грациозности* (*charis*), на које упућује и сам Кристоф (Штраус 1993: 47). Како примећује Грајнер (1994: 258–259), „то је једно одржавано кретање, покретање лутке у њеној тежишној тачки од стране машинисте [...] дијадна целина машиниста и лутака са зглобовима”²⁰⁸. У том смислу, Маркус унутар драмског света функционише као симбол апсолутне контроле која нарушава индивидуалну слободу појединца, подређујући друге својој вољи. То највише долази до изражаја у односу са Лили. Иако она није свесна те манипулације, интуитивно је осећа, што се види у разговору са Маријаном, када каже да се осећа као Маркусова затвореница (Штраус 1993: 34).

²⁰⁸ Hem. (Grazie) es sein ein Gehaltensein, ein Bewegtwerden einer Puppe in ihrem Schwerpunkt durch einen Maschinisten [...] eine dyadische Einheit von 'Maschinist' und 'Gliedermann'.

Да је Маркус злонамерни контролор који Лили инструментализује у свом психолошком обрачуну са оцем, а који затим прераста у идеолошку конфронтацију, постаје јасно у сценама у којима наступа као тихи шапач, директно суфлирајући Лили како да се понаша.

Маркус Грот: *тихо* Питај. Питај даље, брзо. Одбрани се питањем. Иначе ће ти стрељати срце његовим питањем. Питај брзо, мораш бити прва.

Лили Грот: *поново устаје, одлази до свог мужа* Ову годину одвојен од мене, првобитно си хтео да искористиш како би постигао велики корак у твом истраживању, да ли ти је то успело?²⁰⁹ (Штраус 993: 49).

У овој сцени Маркус се недвосмислено потврђује као машиниста који управља читавим Лилиним телом, будући да се она телесно покорава његовим упутствима, поступајући по његовим командама без поговора. Њени покрети следе његове замисли, као да су усаглашени с унапред задатом кореографијом, чиме се алузија на Клајстовог машинисту додатно продубљује. Управо из ове динамике у њиховом односу произилази и потврда Маркусових прикривених намера. Лилиним телом не управља ради ње саме, већ како би прикрио трагове сопственог плана, а то је идеолошка детронизација свог оца са са доминантне позиције моћи.

Маркусово повлачење нити и управљање другим субјектима, додатно се потврђује на самом крају када управо он доводи Жака до Лили. У наставку сцене са Кристофом, Лили доноси самосталну одлуку да настави живот егзотичне продавачице новина на железничкој станици, прекидајући тиме нити контроле које је машиновођа до тада држао у својим рукама. Њену грацију, у симболичком смислу укинуо је Кристофов хитац у леђа, што представља повређена нога, због које мора да користи штап. У Клајстовом смислу, грациозност лутке могућа је искључиво у савршеној покретљивости, а то је код Лили услед повређене ноге немогуће остварити. Ипак, коначно укидање Маркусовог утицаја догађа се тек њеном одлуком да се дефинитивно растане од Кристофа. Овом одлуком поништава Маркуса као контролора, што је позиција које се он неће лако одрећи.

Код једног од високих столова из магле се појављује Жак Ле Кер. Мало даље од њега, Маркус Грот посматра сцену.

Жак Ле Кер: Добро јутро, Лили Грот.

Лили Грот: Жак Ле Кер?

Жак Ле Кер: Да.

Лили Грот: Жак! Жак! *Узима штап и трчи ка њему.* Боже! Драги мој! Шта то радиш – шта ми то радиш? Зашто? Заш... *Он је пољуби.*

Маркус Грот: Не питај, Лили. Ионако би добила само неразумљив одговор.

Лили Грот: Али, да ли је све поново у реду? Па ја сам здрава, зар не?

Маркус Грот суфлира: Зови ме вечерас.

Жак Ле Кер: Зови ме вечерас. Не брини, драга моја. Идем у студио. Зови. Чекам те.

²⁰⁹ Hem. Markus Groth *leise*: Frag. Frag weiter, schnell. Panzere dich mit Fragen. Sonst wird er dir seine Frage ins Herz stoßen. Frag schnell, du mußt die erste sein. / Lilly Groth *steht wieder auf, geht auf ihren Mann zu*. Dies Jahr von mir entfernt, ursprünglich wolltest du es nutzen, um einen großen Schritt in deiner Forschung voranzukommen. Ist das gelungen?

*Двојица мушараца нестају у позадини. Лили Грот спушта свој штап на сто. Узима шољу кафе коју је Жак Ле Кер оставио и отпија гутљај. Потом се замишљено, без штапа и без икаквог храмљења, враћа на своје место.*²¹⁰ (Штраус 1993: 86).

Понављањем сцене с почетка драме, Штраус као и у *Посетиоцу*, драму завршава враћањем на почетак, остављајући отворени крај. Овим постдрамским поступком, аутор изнова призива ангажованог читаоца који треба активно да учествује у критичком промишљању актуелне друштвено-политичке ситуације. Лилиним симболичним, готово ритуалним гестом на крају, испијањем кафе из Жакове шоље коју затим оставља на столу, успоставља се поновна Маркусова равнотежа у његовој луткарској игри, у којој Лили игра главну улогу. Из приказаног исечка, јасно произилази да Маркус делује као фигура из сенке која управља другим субјектима и инсценира ситуације међу њима. У оваквом развоју ситуације, однос моћи између ликова драстично се мења. Жак се испоставља као поткупљив лик, који сарађује са обе сукобљене стране, али не ради успостављања хармоничне равнотеже, већ очигледно као инструмент подривања постојећег поретка. Његови поступци и речи упућене Лили, остављају утисак промишљених поступака, што упућује на то да делује по одређеној стратегији. За разлику од њега, Лили реагује топло, прижељкујући љубавну потврду. Понављањем Маркусових сугерисаних речи, Жак се коначно утемељује у позицији изманипулисаног лика који, пак, наставља да даље манипулише и то под утицајем главног „вође игре”. Лили се тако испоставља као жртва прикривене идеолошке интерпелације у функцији подривања владајућег идеолошког апарата. Да Маркус изнова преузима контролу над њом, потврђује њено изненадно излечење ноге, јер након испијања из Жакове шоље, она више не храмље. Тиме се ритуално поново успоставља њена грација, али и Маркус као машиниста.

У овако конципираној констелацији ликова и конструисаном драмском плану, драмски субјекти делују као парадигме постуједињене Немачке и идеолошких система који настоје да успоставе одговарајућу равнотежу у новим околностима, у складу са сопственим идеолошким позицијама. Да је уједињење решило питање хладноратовске подељености међу немачким државама, али да је истовремено покренуло нове идеолошке проблематике, постаје нарочито уочљиво у лику Маркуса. Управо преко њега Штраус проговара о стрепњи за будућност, не само Немачке, већ и читаве Европе. Превид тињајућег, неприметног, али снажног пробијања опасних идеолошких матрица, из Штраусове перспективе представља озбиљан проблем са којим ће се западна друштва суочити у будућности, уколико не буду довољно опрезна, као што то није ни сам Кристоф. Коначно решавање немачког питања стога не представља крај једног историјског поглавља, већ, напротив, означава почетак борбе за одржање демократских вредности. Управо у томе се састоји ангажована димензија ове драме.

²¹⁰ Нем. An einem der Stehtisch erscheint aus dem Nebel Jacques Le Coeur. *Ein wenig entfernt von ihm, beobachtet Markus Groth die Szene.* / Jacques Le Coeur: Guten Morgen, Lilly Groth. / Lilly Groth: Jacques Le Coeur? / Jacques Le Coeur: Ja. / Lilly Groth: Jacques! Jacques! Sie nimmt den Stock und läuft zu ihm. Himmel! Liebster! Was machst du – was machst du mit mir? Warum? Wa – *Er küßt sie.* / Markus Groth: Frag nicht, Lilly. Bekämst doch nur eine unbegreifliche Antwort. / Lilly Groth: Aber ist denn alles wieder richtig? Bin doch gesund, oder? / Markus Groth *souffliert* Ruf mich heut abend an. / Jacques Le Coeur: Ruf mich heute abend an. Keine Sorge, mein Liebes. Ich fahre ins Studio. Ruf an. Ich warte auf dich. / *Die beiden Männer entfernen sich in den Hintergrund. Lilly Groth legt ihren Stock auf die Tischplatte. Sie nimmt den Kaffeebecher, den Jacques Le Coeur stehenließ, und, trinkt einen Schluck. Dann gehen sie nachdenklich, ohne Stock, ohne zu hinken, an ihren Platz zurück.*

5.3.5. Затворени круг отворене драме: *Равнотежа* у постуједињеној Немачкој – Закључак

Тематизација постуједињене Немачке у драми *Равнотежа* функционише као основни позадински слој који гради драмску структуру и профилише ликове, указујући на неке од културних, друштвених и антрополошких последица овог историјског догађаја. Као што је најављено у уводном поглављу 5.3, равнотежа за којом се трага у драми не добија форму хармоничности, већ се обликује као интензивна и амбивалентна релација између дискурзивних и емотивних различитости, које конструисано друштво не успева да помири. У први план стављене су индивидуе, али не толико са интенцијом да се проблематизује њихов нестабилан или фрагментован идентитет, већ као репрезентанти идеолошких сукоба постхладновског доба. Штраус предочава, контекстуализује, смешта у дискурзивне оквире и критикује, али не достиже равнотежу у томе. Он не заузима ничију страну, већ, као и у претходне две драме, код свакога драмског субјекта препознаје извесну тачку критике, остављајући читаоцу простор за самостални суд. Међутим, за разлику од *Посетиоца*, па и *Завршног хора*, у којима су супротстављене парадигме углавном подједнако заступљене, у *Равнотежи*, се најтранспарентнија критика упућује Западној Немачкој, директно кроз лик Кристофа, а индиректно кроз доминантно расположење и атмосферу коју описују споредни ликови. Источна Немачка, персонификована преко Жака, приказана је у облику тишине, као одсутни субјект који се појављује тек у последњем чину као промишљена особа, која и тада бира да говори мало.

Маркус Грот: Како да ти се помогне кад не говориш?!

Жак Ле Кер: Па, говорим. Само не толико.

Кристоф Грот: Мислите: ја превише причам? Па кад ја не говорим, онда овде нико не говори! *обраћа се Маркусу* Где ли је она? *обраћа се Жаку Ле Керу* Јесте ли Ви увек тако ћутљиви, или се само правите важни? Хоћете ли да ми ставите до знања да сам ја будала зато што говорим релативно опуштено?

Жак Ле Кер: Дакле: ја уопште не ћутим. Можда је ствар у томе што више волим прво да сачекам, или сам уопште по природи мало повученији, и...

Маркус Грот: У реду, Жак, у реду је. [...] ²¹¹ (Штраус 1993: 69).

Жак као драмски субјект постаје нарочито уочљив тек у завршној сцени, што указује на поступно разоткривање његове драматуршке функције. Иако као лик остаје недоречен и делимично недефинисан, сам крај драме сугерише његову релевантну улогу у укупној структури радње. Из перспективе других ликова ствара се слика о Жаку као лицимерном, поткупљивом и манипулативном појединцу, који друге користи као средство за избегавање из неповољне финансијске и професионалне ситуације. Својом кратком појавом не само да не оповргава овакву слику, већ је додатно продубљује. Уколико се осврнемо на претходно изведену анализу, према којој Жак у драматуршком плану функционише као

²¹¹ Нем. Markus Groth: Wie soll man dir helfen, wenn du nicht sprichst?! / Jacques Le Coeur: Ich spreche doch. Nur nicht so viel. / Christoph Groth: Sie meinen: ich rede zuviel? Ja, wenn ich nicht rede, dann redet ja keiner hier! *Zu Markus* Wo bleibt sie denn? ... *Zu Jacques Le Coeur* Sind Sie so schweigsam, oder tun Sie sich nur wichtig? Wollen Sie mir zu verstehen geben, daß ich der Dumme bin, weil ich relativ ungezwungen daherrede? / Jacques Le Coeur: Also: ich schweige ja gar nicht. Vielleicht liegt es daran, daß ich lieber erst mal abwarte oder überhaupt von Natur etwas stiller bin und – / Markus Groth: Schon gut, Jacques, schon gut. [...]

персонификација Источне Немачке, онда се може закључити да Штраус никога не оставља поштеђеним критичког сагледавања.

Полазећи од овако утемељених драматуршких основа, стиче се утисак да, иако Штраус у *Равнотежи* своје ликове спроводи на пут ка равнотежи, сам аутор унутар текста ипак не достиже ту равнотежу. Кроз њихове позиције, дискурзивно уводи питање положаја Источне и Западне Немачке у посттранзиционом периоду, али, не пружа довољно разрађену перспективу лика Жака, која би омогућила избалансирано критичко сагледавање обе стране уједињења. На основу спроведене анализе, уочљиво је да Штраус упућује снажну критику на позицију моћи Западне Немачке у односу на Источну. Иако свој драмски контекст обликује у складу са актуелном стварношћу и друштвеним и идеолошким токовима које је Западна Немачка преузела у процесу интеграције, Штраус нагласак ставља превасходно на проблематичне аспекте уједињења. За разлику од *Завршног хора*, у ком се уочава комплекснији однос према процесу интеграције, у *Равнотежи*, упркос самом наслову који упућује на дијалектички однос између две стране и упућивање на трећу као посредујућег елемента који би требало да успостави баланс, Штраус до најситнијих детаља разрађује негативну страну Западне Немачке, док Источна остаје као маргинализован, некадашњи гностички уметник који ћутке пристаје на компромисе услед избављења из лоше финансијске ситуације. Стога се као закључак намеће мисао да Лили као драмски лик није могла да успе у успостављању равнотеже, већ остаје трагична трагачица, како је карактерише Грајнер (1994: 261), будући да јој ни сам аутор није пружио прилику да упозна другу страну, већ да о њој фантазмагорички домишља. Лили је алегоријски субјекат у друштву које је нестабилно и разапето између старог и новог поретка и крајње фокусирано на садашњост, што је једна од главних Штраусових критика која се уочава у драми. Како наводи Шеслер (2004: 163), чиста садашњост није функционална, већ „само имагинарне и поново испричане приче дају новом телу значење”. Позиција Лили приказује постлиминалну фрагментацију идентитета који је у континуираном процесу конструисања. Због тога је није могуће сврстати ни у категорију реконструсаног, нити деконструисаног субјекта, већ као идентитет у сталном циклусу поновне изградње. На тај начин, Лили се јавља као фигура у трајном прелазу, која је истовремено снага и несигурност, симбол отпора и манипулације, што проистиче из њене позиције унутар конфликтних дискурса. Другим речима, она је производ идеолошке борбе за превласт, при чему се указује као потенцијал привремене могућности помирења Источне и Западне Немачке које драматуршки бивају представљене кроз свет свакодневице и уметности, духовног и рационалног, индивидуалног и колективног. Грајнер (1994: 262) с правом примећује да се драма конституише као неравнотежа између миметичког нивоа (представљеног света) и перформативног чина његовог приказивања.

Равнотежа тако представља метафору привремене интеграције светова, која у постдрамском и постмодернистичком изузетно комплексном, али драматуршки посматрано веома успелом оквиру, поставља суштинско питање: да ли је уједињење уистину могуће уколико се занемаре онотолошке разлике између светова који се спајају? У сувише негативном осврту на процес интеграције, наслућује се Штраусова негација на ово питање. Уместо слављења уједињења, његова пажња усмерава се на подсетник да суочавање са нацистичком прошлошћу представља темељни задатак Немачке, било подељене или уједињене, док у посттранзиционом периоду преноси тежиште на промишљање будућности Немачке и феномене модерне заједнице који се тек називају као проблем. У том смислу, Штраус се не позиционира као идеолошки опредељен аутор, већ као критички глас који

антиципира будуће изазове. Његово усмерење није у афирмацији одређене идеологије, већ у дијагностици њених слабости и уочавању контрадикција које из ње произилазе. Због тога реченица коју Лили изговара пред крај драме: „Тиме затварамо поглавље. Круг се затвара. Претекли смо, без сумње, успели смо”²¹² (Штраус 1993: 82), добија иронични тон. Иако је „поглавље” о уједињењу званично окончано рушењем Берлинског зида и формалним припајањем годину дана касније, круг се, у исти мах и затворио и отворио.

²¹² Нем. Damit beenden wir das Kapitel. Der Kreis schließt sich. Wir sind durch, kein Zweifel, wir haben es geschafft.

5.4. (Дез)интегрисани драмски свет Бота Штрауса

У анализи три драмска текста Бота Штрауса, праћених у хронолошком реду, фокус је био на дискурсима уједињења Немачке, са посебним акцентом на идеолошким, идентитетским и перформативним аспектима. Анализе показују да су драмски субјекти интерпелирани у различите идеолошке матрице, те се испостављају као нестабилни, фрагментарни појединци, који се налазе у различитим фазама изградње или распада сопственог идентитета. Те фазе могу се сагледати кроз призму лимиалности. Сходно томе, драмски ликови који носе драмски свет смештени су у континуирана, херметична кретања између реда и хаоса, равнотеже и распада, (ре/де)конструкције и деструкције идентитета.

Драма *Посетилац* подлегла је као прва аналитичкој анализи, будући да хронолошки претходи самом догађају уједињења. Стога је смештамо у предлиминалну фазу, односно у период непосредно уочи пада Берлинског зида и последичног спајања подељених делова Немачке. У средиште драмске радње постављен је глумац Макс, један од многих емиграната из Источне у Западну Немачку. Услед измештања из један у други систем, осећа се као посетилац, а не као равноправни члан заједнице, што уједно мотивише и сам наслов драме. Иако драму због њене временске одреднице означавамо као предлиминалну, сам Макс доживљава своју личну лимиалност, условљену немогућношћу прихватања себе у новој стварности. За разлику од ликова из *Завршног хора*, међу којима неки започињу процес преображаја идентитета, Макс кроз читаву драму функционише као унутрашње блокиран субјект, неспособан за деловање у западном систему. Тек на самом крају долази до завршетка процеса деконструисања идентитета. Макс постаје перформативни субјект код ког се бришу границе између сопства и Другог, као и између глумачке професије и стварности. Улоге у којима мултиплицира сопствену личност, указују на расположеност његовог идентитета. Стога, он функционише као метатетрални субјект који (ре/де)конструира свој идентитет кроз разноврсне перформансе, у којима се избрисана граница између реалности и фикције испољава као стратегија ангажмана драмске форме. Поетичко-естетски аспекти, засновани на постдрамским и постмодерним елементима, сугеришу да је сама стварност својеврсна фикција, док позориште функционише као место суочавања са кризом идентитета. Позориште као простор суочавања тиме постаје дискурзивна категорија која рефлектује друштвено-политичку ситуацију непосредно пред сам чин уједињења. Макс већ у том предисторијском тренутку започиње процес (ре/де)конструкције идентитета, испољавајући се као постмодерни субјект чији је идентитет, као нестабилна и флуидна категорија, дискурзивно условљен. Његова потрага за целином ометена је подељеношћу Истока и Запада, нацистичким наслеђем, као и расцепом између фикције и стварности. Максова криза тако превазилази индивидуалну или професионалну димензију, већ се историјски дискурси попут нацистичке прошлости, поделе Немачке, али и културне разлике Истока и Запада испољавају као конститутивни фактори његовог расцепа. Његово само-уједињење одвија се паралелно са распадом аутентичног Ја и прихватањем капиталистичке стварности, чиме наступа дезинтеграција његове раније обликоване суштаствености. Управо у том процесу осећају се наговештаји Штраусових каснијих контраверзних есеја који не настају као реакција на сам чин уједињења, већ пре као критика процеса које је ова емергентна друштвено-политичком појава покренула. Фокус његове критике усмерен је превасходно на капиталистички систем, схваћен као симулакрум у ком се губи аутентична друштвена суштина.

Завршни хор је прва драма која директно тематизује поновно уједињење Немачке, чиме се позиционира и као једна од првих књижевних рефлексија о том „питању”. О релевантности њене комуникације са друштвено-политичким оквиром сведочи и чињеница да је врло брзо по објављивању преточена у позоришну инсценацију. Усмеравајући фокус на садашњост, драма истовремено успоставља дијалог са прошлошћу, нарочито нацистичком, кроз појединачне судбине које добијају колективну димензију. Као и сама драма, и Штраус се у тренутку њеног настанка налази у специфичној транзицији, те се може окарактерисати као интелектуалац на прекретници. Ова унутрашња криза и преломна позиција рефлектују се и на тематику и на поетско-естетски оквир драме. *Завршни хор* заузима централно место у анализи Штраусових драма. С обзиром на емергентност тренутка уједињења, драма припада *лиминалној фази*, а и већина ликова у њој може се окарактерисати као лиминална, будући да се налазе у праговном стању између старог и новог поретка. У том смислу, реч је о фрагментарној, постдрамској и постмодерној драми са изразитом колективном симболиком, у којој се естетски оквир у значајној мери гради на интертекстуалности и симболичкој згуснутости. Ослањајући се на постдрамску поетику и постмодерну естетику, Штраус конструише драму као полифону платформу у којој се укрштају дискурси уједињења, идентитета и идеолошких механизма. Одбацујући форму традиционалне трагедије, аутор уместо ње успоставља хибридну форму која резултира антитрагичном структуром, где је чак и једна од централних категорија античке трагедије, хор, дезинтегрисан и функционално испражњен.

Као и у *Посетиоцу*, и у *Завршном хору* доминантан је мотив кризе идентитета, али се овде, услед емергенције као суштинског обележја уједињења, драмски фокус шири на питање колективног идентитета. Услед тога, драма *Завршни хор* уводи највећи број ликова међу свим анализираним делима. Ти драмски субјекти нису повезани узрочно-последичним тематским током, већ се сваки чин испоставља као засебна целина. Отворени крај, фрагментарност ликова и одсуство интегрисане радње чине фрагментарност централном структурном одликом ове драме. Ликови су представљени као дезоријентисани лиминални субјекти, заглављени између прошлости, садашњости и неизвесне будућности. Унутар такве поставке, приказује се читав спектар идентитетских поступака. Неки ликови своје идентитета реконструишу, неки их деконструишу, а неки свесно решавају да их укину. Посебно се истиче лик Аните у завршном чину, чија појава успоставља снажну везу са нацистичком прошлошћу и ауторовом бојазни за будућност. Њена појава делује као упозорење на неонацистичке рецидиве, што указује на аспект критичке ангажованости драме. Плуралитет заступљених дискурса не само да открива напетости унутар немачког друштва, већ указује и на идеолошке позиције и интерпелацију ликова унутар система, при чему се не заговара ниједна идеологија. Уместо тога, као доминантна парадигма јавља се уопштени вредносни систем који поставља човека у средиште интересовања. Сам наслов драме функционише као значајно идеолошко место, будући да упућује на Шилерову оду радости, која је постала химна Европске уније. Додајући јој јаку ироничну интонацију, уместо заједничког „завршног хора”, Штраус предвиђа континуитет у расцепу и немоћи заједништва. Отуда, упркос заступљеним ритуалним елементима који би, у традиционалној трагедији представљали предуслов остварења катарзе, Штраус у *Завршном хору* сугерише да је трагедија као драмска форма немогућа. Драма остаје отворена, без катарзе и без јединственог гласа. Стога, остаје да се у периоду који ће уследити, утврди да ли је у поновно уједињеном друштву могуће успоставити равнотежу.

Драма којом се затвара анализа појединачних драма Бота Штрауса јесте *Равнотежа*. Позиционирана као *постлиминална*, јер настаје непосредно након уједињења, последице интеграције се успостављају као позадински, али конститутивни слој драме, преко ког се драматуршки обликују ликови и њихове међусобне релације. Сходно томе, драма рефлектује културне, друштвене и антрополошке последице уједињења, при чему се напетост између идеолошких парадигми испољава као костур драме. У том контексту, Штраус преко драмских субјеката у породичном оквиру приказује своју визију сукоба идеологија у постблоковском периоду, изнова без конкретног идеолошког опредељења, остављајући тиме простор за потенцијални снажан простор за читаочев критички суд. Мотив равнотеже функционише не као хармонични аспект дуго прижељкиваног уједињења одвојених, а не раздвојених немачких држава, већ као амбивалентни, напети однос различитих дискурса и емоција. За разлику од претходних драма, у *Равнотежи* се критика Западне Немачке као утемељене на капиталистичком систему који гуши сваку врсту субјективности и аутентичност испољава као доминантнија, док се Источна Немачка представља као систем који као маргинализован, свој део учешћа у процесу интеграције обликује на промишљеним и лицемерним основама. Оваквом структуром драмског сижеа, развија се неуравнотежени приказ, где Западна Немачка поприма јасне критичке импликације, док Источна остаје ипак недоречена и имплицитно девалвирана. Већ у наслову сугерисана, равнотежа у процесу интеграције остаје недостижна јер овакав драмски свет заснован на утицају различитих дискурса онемогућава синтезу супротстављених парадигми Истока и Запада. Основу драмске радње чини лик Лили, која симболички функционише као алегорија равнотеже између две Немачке. Кроз њу, као постмодерног, фрагментарног субјекта представљена је посттранзициона нестабилност и континуирани процес реконструкције идентитета, на основу чега се успоставља слика Немачке у контексту уједињености као егзистенцијално, политички и културно фрагментарне. Штраус се и у овој драми позиционира као критички посматрач, а не идеолошки аутор, који указује на парадоксалне феномене у контексту уједињене Немачке. Уместо коначног решења, Штраус детектује проблемски ниво интеграције као покретача нових конфликта, који се за њега највише огледа у нарастајућем исламистичком фундаментализму, који перципира као највећу претњу у будућности, не само Немачке, већ читаве Европе. Тиме се Штраус у значајној мери приближава савременим феноменима 21. века, са којима се велики део Западне Европе данас уистину и суочава. Штраус се и у овој драми изнова позиционира као идеолошки неопредељен, с тим што његово критичко осећање према идеологијама достиже врхунац управо у овој драми. Као такав, он оставља Лили, а самим тим Немачку, у стању перманентног трагања за изгубљеном равнотежом, при чему ни сам не успева да оствари неопходну равнотежу у критици идеолошких система, већ у драми преовладава интертекстуална повезаност са његовим есејима у којима такође највише критикује Западну Немачку, не осврћући се притом на позитивне стране друштвено-политичког чина уједињења. Драмски сиже тако гради на негативним перспективама, незадовољству прошлошћу и забринутошћу за будућност.

У тематској и ангажованој повезаности између три драме које рефлектују дискурсе уједињења Немачке, обухватајући период непосредно пре, током и након уједињења, књижевни текстови Бота Штрауса уједињени су у приказивању снажне критике актуелне друштвено-политичке ситуације у Немачкој, при чему комуницирају са проблематикама савременог доба, не само у немачком, већ и у европском контексту. Постдрамска поетика и постмодерна естетика представљају уметничко-сценски оквиру у ком Штраус перформативно позиционира своје драмске субјекте као индивидуе у потрази за

(ре/де)конструкцијом индивидуалних и колективних идентитета. У тој потрази хор као деконструисани традиционални драмски основ, представља окосницу не само централне драме унутар истраживачког корпуса, *Завршног хора*, већ хор функционише као спона између сва три анализирана текста. Иако се у друге две драме не појављује као експлицитна драмска структура, сви ликови су интегрисани око тематизације емергенције уједињења, при чему су у фокусу њихове акције и реакције на целокупни процес. Отуда, сви ликови, почевши од Макса, па завршно са Лили, представљају чланове хора у новоуједињеној Немачкој, при чему догађај интеграције поприма ефекат огледала код субјекта. Чином уједињења, суочавају се са актуелним друштвено-политичким ситуацијама, али кроз бремене нацистичке прошлости и стрепње ка будућности. У том смислу, испољавају се као дискурзивни драмски субјекти који у интегрисаној стварности, започињу процес сопствене дезинтегрисаности.

Док драмски светови Бота Штрауса тематизују феномен уједињења Немачке и крај хладноратовске подељености кроз поетике дезинтеграције, фрагментације и постдрамске отворености, драме Душана Ковачевића артикулишу распад државе, користећи се сличним поетско-естетским оквиром као и Бото Штраус. Стога као наставак истраживања следи део у ком су појединачно анализирани драме Душана Ковачевића у истој хронолошкој линији као у случају драмског корпуса Бота Штрауса. Тиме се добија увид у сложене друштвено-политичке токове, који се одвијају у истом временском оквиру, али у сразмерно супротним правцима. Док се ликови у драмама Бота Штрауса у контексту уједињења настоје поново ујединити и интегрисати, код Ковачевића доминира процес разједињавања и распада. У компаративном делу рада, стога, преостаје да се упореде парадигматски идентитетски и идеолошки аспекти истог историјског тренутка, посматрани из различитих, национално и идеолошки условљених перспектива.

6. Дискурси уједињења и распада у драмама Душана Ковачевића

Поглавља која следе смештају у интерпретативни оквир драме *Професионалац*, *Урнебесна трагедија* и *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. *Show must go on*. Одабир ових драма заснива се на друштвено-историјском контексту из ког оне израстају и који критички преиспитују унутар својих драмских структура. Сходно томе, у овом поглављу полазимо од тезе да драме Душана Ковачевића, настале у периоду распада Југославије, артикулишу кризу индивидуалног и колективног идентитета кроз поетику перформативности и ангажмана, у супротности са паралелним процесима европског уједињења и демократизације. Појам идентитета посматра се као нестабилна и флуидна категорија, у складу са постављеним антиесенцијалистичким теоријско-методолошким оквиром, док се идеологија тумачи превасходно у алтисеровском и фукоовском кључу, као парадигма унутар које драмски субјекти бивају интерпелирани и контролисани, али и као оквир за потенцијалну субверзију. Перформативност се уочава двојако, те сходно томе са једне стране анализира на који начин драмски ликови репродукују, преиспитују али руше друштвено наметнуте улоге, док се са друге стране ангажман испољава као облик уметничког деловања у односу на конкретни друштвено-политички тренутак. Анализа се одвија у три сегмента. Најпре се разматра драма *Професионалац* као драма са метатеатарском подлогом и жанровски хибридном структуром, у којој централно место заузима приказ идеолошког надзора и покушај деконструкције идентитета кроз механизме реконструкције сећања. Потом следи анализа драме *Урнебесна трагедија* као приказ идеолошког слома и фрагментарног, шизофреног идентитета, у којој оживљава фигура која упозорава на реинкарнацију старих идеолошких дискурса и притом функционише као облик институционализоване моћи и дисциплине унутар приватног и јавног простора. На крају, драма *Лари Томпсон* испоставља се као алегорија младе генерације изгубљене у транзицији, али и као критика медијски конструисане површности савремених драмских субјеката. У овој драми се испољавају контрадикторни импулси између ангажмана и резигнираности појединца унутар породичног и професионалног колектива, при чему се метатеатарска форма поново јавља као механизам критичке дистанце и ауторефлексивности драме.

Као што је показала анализа драма Бота Штрауса, и драме Душана Ковачевића настају у периоду корених геополитичких промена деведесетих година. Међутим, док Штраус тематизује извесну крхкост западног драмског субјекта, Ковачевић приказује субјекте распада, односно драмске ликове који покушавају да се (ре/де)конструишу у новим друштвено-политичким околностима, било посредством гротескног подражавања уз хумор као главну карактеристику његове књижевне естетике (Величковић 2020: 191) или кроз отпор и пркос. Сходно томе, драме су у анализи распоређене према хронолошком следу и обухватају период пред распад, током и након распада Југославије деведесетих година 20. века, с посебним освртом на друштвене и културне исходе тих процеса у Србији. Веза између изабраних драма успоставља се кроз проблематизацију питања идентитета у новонасталим друштвено-политичким околностима. У тим околностима, драмски ликови се суочавају са кризом, реконструкцијом и деконструкцијом идентитета, пониклих на рушевинама идеолошких система, у атмосфери економске инфлације и осећања дубоке изолованости. Та изолованост утемељена је у парадоксалном историјском обрту, јер тренутак у коме се означава крај постблоковске подељености, пад Берлинског зида, уједињење Немачке, крах комунизма у Источној Европи и стремљења ка европским интеграцијама, истовремено означава почетак раздора и оружане дезинтеграције на

простору Југославије. Док се земље Совјетског Савеза одвајају у мирним околностима, југословенски простор бива захваћен немирима и сукобима који ескалирају у рат. Уместо демократске обнове, попут оних у остатку Европе, у Србији се развијају националистички дискурси са циљем конструисања српског идентитета. У том контексту, одабране драме прате развој драмских ликова у транзиционом периоду. Они су (ин)директни сведоци времена великих трансформација у оквиру идеолошких и идентитетских парадигми. Те промене наилазе на различите реакције код драмских ликова – од резигнираног прихватања, преко гротескно-пародијских подражавања, па све до отпора праћених перформативним гестовима и друштвеним ангажманом. Управо на тим основама израња густа поетско-естетска мрежа дискурса у драмама Душана Ковачевића, која омогућава анализу распада једне велике идеолошке и идентитетске структуре и покушаја настанка нове.

6.1. Тужна комедија по Луки и трагична по Теји - драма *Професионалац*

Драма *Професионалац. Тужна комедија, по Луки* написана је 1989. године, у време када су у Југославији већ били у току значајни политички процеси, али и када су се већ назирале дубље политичке промене које ће уследити почетком деведесетих. У години настанка драме завршена је двогодишња Милошевићева „антибирокаратска револуција”, којом је поставио темеље своје националистичке, али на комунистичким основама засноване владавине у Србији током последње деценије 20. века. Исходи овог политичко-стратешког потеза, који је био кључан за успостављање његовог режима, довели су до смене великог броја политичара и покренули револуционарне покрете у Војводини, Црној Гори, а потом и на Косову (Јанковић 2011: 115). Иако се у драми нигде експлицитно не помиње Милошевићево име у драми, комад тематизује управо актуелни тренутак након завршетка тог „револуционарног” процеса и његове последице по појединце који су били директно повезани са системом, било као (бивши) симпатизери или (бивши) опозиционари. У том смислу, Меденица (2006: 113) истиче да драма приказује „[...] крај једне епохе у историјском смислу. У овом комаду тематизује се пораз комунистичке идеологије и победа донедавних дисидената, што је у том тренутку, крајем осамдесетих, било подједнако актуелно и у нашој и у другим земљама бившег источног блока”. У драми, међутим, бивши припадник комунистичког апарата суочава доскорашњег дисидента са наивношћу сопственог политичког идеализма, при чему сам драмски лик функционише као дезилузионистичко средство које подрива уверење да је могуће „преко ноћи” (Ковачевић 1992: 127) изнутра реформисати систем против ког се борио две деценије. Ковачевић тиме успоставља драмски свет у ком се отварају бројна значајна питања о смислу отпора, моралној одговорности и (само)завођења у условима друштвено-политичких девијација, као и односу књижевности и уметности уопште према стварности. Све ове теме аутор критички изоштрава у *Професионалцу*.

Комад²¹³ је премијерно изведен непосредно по објављивању књиге, у октобру 1990. године у Звездара театру, у режији самог писца. У оквиру издања драме које је публикувано након премијерног извођења представе, Перишић (1990: 46) наглашава да:

Душан Ковачевић суочава нас с једном фантазмагоричном могућношћу наше соцреалистичке, идеологизоване животне свакодневице: садашњост његове драме, оно што

²¹³ Видео снимак представе из 1990. године, може се пронаћи на линку јутјубу страници (*Професионалац* 1990).

препознајемо као „актуелност”, стално је на ивици да се у часу премести у археологију или у будућност.

Тај увид²¹⁴ показује се као изузетно проницљив и тринаест година касније, у филмској адаптацији драме, која наставља да прати актуелност друштвено-политичке ситуације у Србији, поново у режији самог Ковачевића. Тиме аутор још једном потврђује да је друштвено-политички контекст актуелног тренутка један од кључних аспеката његове драмске поетике.

У драми *Професионалац*, у фокус драмске радње доспевају двојица протагониста, кроз које се изграђују две равни стварности. Прва је перспектива Теје Краја, једног од двојице главних ликова, књижевника и бившег дисидента, који након поменутих политичких промена коначно добија стално радно место и главну уредничку функцију у једној београдској издавачкој кући. Друга раван представља паралелну, шпијунiranу стварност Теје Краја, стварност у којој он није свестан да постоји, а која се постепено открива кроз Луку Лабана, бившег полицајца који је, заслепљен комунистичком догмом, годинама водио опсежан надзор над њим. Целокупна радња смештена је у један чин, унутар једне просторије – Тејине канцеларије, што је довело до тога да је Ковачевићу први пут „суверено, природно, модерно и непретенциозно остварио сва три драмска јединства” (Величковић 2020: 136). Простор се напушта једино кроз ретроспективе, односно кроз присећања ликова. Као и Штраус, Ковачевић прибегава техници преплитања позоришних наратива, па се и у *Професионалцу*, као и у *Посетиоцу*, ради о драми у драми. Читав разговор двојице протагониста Лабан снима диктафоном, са намером да Теја, упознат са сопственом, до тада непознатом биографијом, напише драму на основу тог разговора. Управо драма на диктафону представља место укрштања реалности, али и позоришне мета-рефлексије. Међутим, метатеатралност у овој драми, као и код Штраусовог *Посетиоца*, не функционише искључиво као естетска или идентитетска разиграност, већ првенствено као друштвена критика (Живковић 2012: 106). Тема људског отуђења које прераста у алегорију кризе, драмски се развија кроз начине на које дискурси владајућих политичких механизма не само да ограничавају личне слободе, већ постају средство друштвене контроле. Та критика драмски се артикулише кроз жанровску хибридизацију драмског и епског (Јакшић Провчи 2012: 89), односно кроз мултипликацију структура нарације. У том оквиру, ликови Луке Лабана и Теје Краја, постају носиоци поступка драмског раслојавања бића, поступка који ће Ковачевић наставити да разрађује у *Урнебесној трагедији*.

Повезаност *Урнебесне трагедије* и *Професионалца*, наставља се и у филмској адаптацији истоимене драме, која је премијерно приказана 2003. године. У том контексту, Јанковић (2011: 119) истиче:

Тематски би се тако могло рећи да филм *Професионалац* наставља ондје гдје је филм *Урнебесна трагедија* стао: изградњом и учвршћењем опорбених идеолошких позиција до те мјере да су га успјели свргнути с власти, као и последицама те смјене на појединце.

²¹⁴ У контексту наведеног, у значајној мери кореспондира прва Ковачевићева драма *Маратонци трче почасни круг*, у којој Ковачевић, још почетком седамдесетих година, са искуством студента са протеста и демонстрација из 1968. године, кроз сложену констелацију ликова и призму хаотичних породичних односа у једном погребном предузећу, предвиђа развој политичких дешавања у Југославији и њен распад. Стога би се могло рећи да *Маратонци* отварају причу о распаду Југославије, док су остале ауторове драме, својеврсна поглавља у тој драмској саги.

Режију потписује аутор драмског текста, што додатно указује на значај друштвено-политичке грађе унутар овог дела за самог Ковачевића. *Професионалац* се стога може сматрати његовим најангажованијим делом, о чему ће више речи бити у поглављу 7.1. Односом драмског предлошка и филмске адаптације, исцрпно се бавио Никола Јанковић у студији *Балкански шпијун и његови наставци* (2011). Иако сам филм измиче у ужем смислу теми овог рада, важно је нагласити да је Ковачевић написао и сценарио задржавајући основну идеју, као и тематско усмерење ка идеолошким и идентитетским импликацијама. Суштина остаје верна драмском тексту, али се у филму мења форма. Најзначајнија измена тиче се разбијања драмске композиције: јединство места, времена и радње уступа место филмској структури, прилагођеној визуелном медију. Ковачевић свесно уводи измене јер позориште и филм функционишу на различите начине, те и сам наводи да: „У позоришту је важна реч, а у филму слика. Прича се само оно што се мора рећи” (Крстић, Пантић 2018: 55). Тако се сценска слика замењује сликом, звуком, музиком²¹⁵ и документарним снимцима, што значајно утиче на перцепцију и рецепцију дела. Посматрано из Бенјаминове теоријске перспективе, аура позоришта овде бива укинута посредством камере.

Још једна значајна измена односи се на временски тренутак у ком се радња дешава. Док је у драми у фокусу идеолошка прошлост титоистичког комунизма и њен утицај на идентитет, у филму Ковачевић директно адресира режим Слободана Милошевића, који је званично смењен са власти у јесен 2000. године. У том духу, у филм су укључени и глумци који су активно учествовали у протестима деведесетих година против тог режима. Најистакнутији пример представља Бранислав Лечић, који тумачи улогу Теје Краја, при чему је у време снимања филма обављао функцију министра културе (Јанковић 2011: 118). У филм су такође укључени и документарни материјали са демонстрација током деведесетих, на којима Лечић држи говоре, а чак се и Ковачевић може уочити међу демонстрантима, будући да је био изразит противник Милошевићевог режима²¹⁶. У складу са тим, Милошевић се у филму експлицитно помиње, дијалози су проширени, као и број ликова. Ипак, грађа обухваћена драмским предлошком, укључујући и дијалоге, задржана је у филму, само у проширеној, филмски адаптираној форми.

Посматрано из угла хронолошког аспекта нашег истраживања, а на основу времена у ком драма настаје, *Професионалац* смештамо у предлиминалну фазу. Међутим, то не значи да су и идентитетски процеси драмских ликова у сагласју са поменутом фазом. Сходно томе, драмски протагонисти који су уједно и носиоци драмске радње, док су остали ликови најчешће део Гофманове резидуалне зоне, представљају субјекте у транзицији идентитета. Лука и Теја пролазе кроз различите фазе (ре/де)конструкције свог личног и идеолошког идентитета, али ниједан од њих не излази из тог процеса неповређен. Сходно томе, Лукин исход се може окарактерисати као тужан, док Теја, сазнањем да је његово постојање сведено на игру између полицијског, литерарног и позоришног досијеа, постаје у потпуности трагични лик. Драма *Професионалац* представља, стога, увертиру „паприкаша” о ком говори Коста у *Урнебесној трагедији*, а то је сажети и (не)прозирни сплет идеолошких

²¹⁵ За потребе филма, Ковачевић је жанровску хибридизацију са драмско-прозног аспекта, проширио и на лирику. Тако су настали познати сонгови, од којих се у мејнстрим култури као најпознатија издваја песма „Пада влада”, коју је аутор уврстио у песничку аутобиографију под називом „Ја то тамо певам” (2020).

²¹⁶ Ковачевић је отворено и јавно иступао против политике коју је водио Милошевић и често је о томе говорио за различите новине. У радио емисији *Пешчаник* из јула 2000. године, Ковачевић говори о изласку на изборе којима треба сменити Милошевића (Пешчаник 2000). Неколико месеци касније, 5. октобра, то се и обистинило.

апсурда, личних сломова и комичних измештања, који ће своју гротескну пуноћу добити управо у драми *Урнебесна комедија*.

6.1.1. Литерарни и позоришни досијеи – метатеатарски аспекти и хибридизација жанра

Драма *Професионалац*, као већина текстова Душана Ковачевићевих, садржи поднаслов који проширује жанровску одредницу – *Тужна комедија, по Луки*. Тим поднасловом аутор већ пре почетка самог текста упућује на жанровску хибридизацију. Дакле, ради се комедији обојеној тужним тоновима, док библијска алузија на *Јеванђеље по Луки* уноси слој интертекстуалности и рефлексивности, у складу са постмодерном поетиком. Иако формално означена као драма, уз списак ликова и дијалошку форму, *Професионалац* почиње нарацијом и то, за драму нетипично, обимном аутодијегетичком нарацијом.

Зовем се Теодор Крај. Моја мајка ме је звала Теја. И пријатељи су ме тако звали... док сам их имао. Моје име вам, вероватно ништа не говори. Књижевник сам... Надам се да јесам... Имам четрдесетпет година. До сада сам објавио две књиге. Књигу песама и књигу приповедака. Депресивно мало! А изгледам као да сам написао двадесет романа. Величанство лоше.

ГДЕ СУ МОЈЕ НЕНАПИСАНЕ КЊИГЕ?

Прича која следи је невероватно али истинита. И одговор је на то непријатно питање. [...] (Ковачевић 1992: 89).

У приказаној сцени, може се уочити да се протагониста и наратор поклапају. Лик Теодора Теје Краја позиционира се на самом почетку као актер који остварује двојаку функцију, нараторску и главног протагонисте, што је по дефиницији Мартинеса и Шефела (2019 : 87) карактеристично за аутодијегетичку нарацију. Наративни део графички је издвојен италиком, а у њега су уметнути дијалози, што се у структури драмског текста може окарактерисати дидаскалијама. Међутим, бројност и доминација нарације над дијалозима чини да се овакав почетак перципира више као прозаични, него као драмски, са наративом као главним, а дијалозима као споредним текстом. И крај драме функционише на сличан начин и то кроз наративно затварање радње и саморефлексивно упућивање на чин писања и реконструисања драме.

Гледала ме је ћутећи. Очи су јој биле мутне и уплашене. А онда су потекле сузе као из туђих очију. Стајао сам укопан, држећи магнетофон који је снимао, са белом шубаром на глави, у белој кошуљи, црним рукавицама и двогледом на грудима. Себе нисам видео, али сам осећао како изгледам. Хтео сам да јој испричам шта ми се десило, да ово што види није оно чега се она боји. Ја нисам луд.

ЈА: Марта, ја знам да се ви бојите... Чуо сам за вашег мужа...

МАРТА: Молим вас...

ЈА: Али, верујте ми, ово је само... Ја нисам...

МАРТА: Не могу више... Не могу!

Покрила је лице шакама и напустила канцеларију. Покушао сам да је задржим.

ЈА: Марта!

Отрчала је дугим, тамним ходником. Није ми дозволила да јој објасним о чему се ради.

Из суседне канцеларије допирала је тиха, пијана, уморна песма. Притиснуо сам дугме на магнетофону, зауставио траку, а онда пустио да се премота.

Напољу се грмљавина смирила, али је и даље лила тешка, јесења киша. Реклама хотела је светела као у сред ноћи. Вратио сам се до стола, увукао папир у машину, сео на столицу и поново притиснуо дугме магнетофона. Почео сам брзо, у једном даху, да прекуцавам драму која је тек била снимљена. (Ковачевић 1992: 133–134).

Наставак драме уследиће у виду неколико поновљених реплика из дијалога с почетка, када су се Лука и Теја упознали, након чега ће уследити, структурно посматрано, типични завршетак уз ознаку „КРАЈ” (Ковачевић 1992: 134), која опет комуницира са семантиком драмског текста, овог пута са напоменом за самог писца. Управо ознака „крај” испуњава метатекстуалну функцију, јер се обраћа и читаоцу и самом аутору као знак затварања круга. Из перспективе композиције, *Професионалац* би се могао одредити као новела са снажно израженим драмским елементима. Међутим, централни део текста, у ком преовладава дијалошка форма, одговара традиционалној дефиницији драме, у којој је дијалог централна значењска и композициона одредница (Шлегел, Хамбургер, Сонди). И модернија схватања, попут Пфистеровог, виде у одсуству посредованог приповедања једну од основних карактеристика драмског текста (Пфистер 2001: 21), али не искључују значај дидаскалија, које, нарочито у постдрамском и постмодерном контексту, могу преузети и наративне функције. У том кључу, оне функционишу као основа за разумевање драмске динамике и архитектуре драмских ликова. У том смислу, уколико почетну нарацију у *Професионалцу* тумачимо као врсту проширених дидаскалија, она може бити схваћена као значајни сегмент драмске структуре, који открива дубље слојеве радње и психологију ликова. То потврђује и Лемананова теза да се драмска суштина може исказати кроз наративне елементе, као и самоиронијски глас Луке Лабана у драми, који дидаскалије карактерише као „описе између разговора” (Ковачевић 1992: 131).

На основу ових анализа, уочава се дубља проблематизација у погледу жанровског одређења *Професионалац*. Управо тај хибридни статус текста могао би да објасни критике појединих аутора који драми приговарају недостатак драмске напетости и разраде. С тим у вези, Кнежевић (1990) наводи да драма „много више личи на скицу за будућу драму, или, можда због свог исповедног, климактеричног тона, за могући роман”, а Волк (1990) да је пак „све скромније него што је могло да буде”. Слично, Путник (1990) је назива „драма са тезом”. То што је поменути аутори карактеришу као недовољно разрађену, може се објаснити тиме што драмски текст наизглед започиње као прозни, за који би ипак било неопходно развијање дескриптивних аспеката и додатног увида у дубље унутрашње стање ликова. Сличност са новелом очитује се и у структури: усредсређеност на једног протагонисту, тематизовање неког новог догађаја у животу главног лика и ослоњеност на искуство препознатљиво читаоцу, што одговара појму новеле (Лешић 2008: 352). Ипак, условљеност садашњим тренутком, уска повезаност са стварношћу као и јасно обележени сценски контекст, са језичким и структурним елементима прилагођеним извођењу, чврсто усидрује *Професионалаца* у драмски дискурс. Стога се Тејина обимна нарација на почетку може тумачити као облик античког пролога, односно уводним говором који било у дијалошкој или монолошкој форми предочава публици почетну тачку драмске радње (Лешић 2008: 396), док се приказана завршна сцена може окарактерисати као ексода, односно „излазна песма” кроз коју се приказује завршна поента и означава крај (Лешић 2008: 396). У Пфистеровом кључу, уводна нарација би се могла окарактерисати и као неакциони монолог, јер драмски лик ствара информативну основу за наставак драме.

Преко наративне инстанце, Ковачевић проширује аналогију између живота и позоришта. У том смислу, наратија прераста у стратегију која додатно разграђује границе између фикције и стварности, позоришне сцене и исповести. Пешикан-Љуштановић (2009: 136) формулише ову појаву као сугестију „о непосредној, истинитој, непозоришној егзистенцији онога Ја, које се обраћа и исповеда публици”. Живковић (2012: 101) такође препознаје ову метатекстуалну стратегију као облик жанровског онеобичавања: „у аспекту приповедачког модуса – у дидаскалијама, као коментарима снимљених дијалога, представљено је Теодорово виђење система значења драме” (Живковић 2012: 101). Ковачевић, дакле, свесно успоставља хибридизацију жанра и гради слојевит текст у коме се преплићу лична исповест, документаристички поступци, наративни и дијалошки слојеви, као и елементи метатеатра. Тако *Професионалац* функционише као литерарни и позоришни досије – фрагментарна, али комплексна структура у којој се огледају и поетичке и идеолошке напетости српске драме у времену које најављује распад Југославије.

Хибридизација жанра и форме у *Професионалцу* открива важне метатеатралне аспекте који указују на дисторзију друштвено-политичких процеса у Србији пред слом Југославије, те на поигравање границама између фикције и документарног. Испреплетаност стварности, књижевности и позоришта преко литерарног опуса Теје Краја, који за њега приређује бивши комунистички полицајац Лука Лабан, настаје на основу осамнаестогодишњег полицијског досијеа, у ком је предмет праћења управо Теја Крај. На тај начин, текстуалне форме доживљавају трансформацију од полицијских преко литерарних до позоришних досијеа. Врхунац метатеатралног аспекта достиже се у суочавању ове двојице протагониста у том иследничком поступку, додуше у измењеној реалности, делајући све време као глумци истовремено и у драми и у позоришту, а да је један тога свестан, а други не. У том контексту, намеће се закључак да се у драми не ради о комаду у комаду, већ о комаду који ствара други комад. Као такав, укључује различите драмске облике: комад у настајању и то комедија, која садржи само главни текст, карактерише се и као радио драма, јер се снима на магнетофону, а с обзиром на то да настаје у тренутку, неодвојива је од позоришног облика. Умножавање књижевних родова и жанрова, утемељено је у судбини ова два драмска лика, коју је одређивала и то и даље чини, доминанта комунистичка идеологија, чији су механизми и даље присутни, само попримају нешто другачије облике и ликове. Стога, метадрамски и метатеатрални аспекти у *Професионалцу* не функционишу као дезилузионистички ефекат, већ проговарају о стварности каква она уистину јесте. Граница између фикције и стварности у *Професионалцу* не постоји јер „Позориште потказује живот” (Ковачевић 1992: 5), како уосталом стоји у поднаслову Ковачевићеве драме *Клаустрофобична комедија*. У том контексту, према Снежани Милојевић (2019: 66), изрека се може „преиначити у потенцијални поетички код – књижевност потказује живот”. Сходно томе, књижевност и позориште у овој драми функционишу као медијум, агенс за спровођење (ре/де)конструкције идентитета драмских субјеката. Трансформација текстуалне форме од полицијске преко литерарне до позоришне форме, стога указује на утицај који идеологија има на учеснике у њеним механизмима, као и механизме којима се користи како би се поигравала појединцима, њиховим идентитетима и животима, а све са намером испуњавања сопствених циљева. Драмски субјекти се показују као интерпелирани у идеолошким матрицама. Управо на метатеатралним аспектима се уочава ангажованост драме *Професионалац*.

6.1.2. Између otpora и позиције: Идеолошки интерпелирани дискурзивни субјект Теја Крај

Може се рећи да Ковачевић кроз лик Теје Краја гради драмску сагу о дисидентима комунистичке ере. Истоимени лик најпре се појављује у драми *Клаустрофобична комедија* (1987), насталој пре *Професионалца*. И у том драмском тексту, Теја је већ представљен као дисидент, али као професор енглеског језика без запослења, маргинализован због свог отпора према владајућем поретку. Иако има споредну улогу, његов идентитет је одређен управо кроз доследност личним уверењима и одбијање компромиса са комунистичким режимом. Следећа верзија истог lika, хронолошки посматрано био би Теја из *Професионалца*, где заузима централно место, док се његова судбина и идеолошка трансформација даље може пратити у Милану, управнику позоришта из *Урнебесне трагедије*, који представља каснију верзију драмског lika, бившег дисидента који наставља са прилагођавањем новој стварности. Повезаност између језика, књижевности и позоришта са једне стране и активизма против опасних механизма владајуће идеологије са друге стране, у Ковачевићевој поетици добија посебну тежину, као и питање интелектуалца у суочавању са репресивним механизмима власти. Отуда проистиче да идентитет драмског субјекта Теје Краја, није индивидуални психолошки профил, већ резултат односа према друштвено-политичком контексту Србије, односно Југославије уочи њеног распада, са фокусом на период након завршетка Милошевићеве антибирокарске револуције. Анализа начина на који се Тејин идентитет гради, преиспитује и разлаже, односно (ре/де)конструише, омогућава увид у дубље процесе идеолошке и вредносне промене који ће обележити идентитета Теје Краја, а чиме се истовремено успоставља основа за разумевање процеса који долазе у годинама распада Југославије. У том смислу, лику Теје Краја приступамо као драматуршки обликованом симболу дисидентског идентитета, преко ког Ковачевић приказује сложене (и често неуспешне) механизме отпора, адаптације и губитка идеолошке позиције уочи распада југословенске државе.

Теодор Теја Крај приказује се на самом почетку драме као особа већ пољуљаног идентитета, будући да оно што му је било блиско у одређењу сопственог идентитета губи на извесности. Себе одређује најпре кроз неуспело занимање, али и то ставља под знак питања: „Књижевник сам... Надам се да јесам” (Ковачевић 1992: 89). У уводном монологу, наговештава садржај драмске радње који ће уследити и који се може окарактерисати као преломна тачка у његовом животу. Тај догађај иницираће (ре/де)конструкцију његовог идентитета, као и његово кретање кроз све три лиминалне фазе. Овај преокрет представља туробно сједињење његове прошлости и садашњости, са песимистичним наговештајем изгледа за будућност.

Прича која следи је невероватна али истинита. И одговор је на то непријатно питање.

Овај рукопис исписујем у једном даху, право у машину, онако како се све одиграло. Сусрет са тим човеком променио је цео мој бивши живот. Да ли је могуће да вам неко промени бивши живот? Могуће је! Како је то могуће? Лепо, ако имате среће и памети као ја.²¹⁷ (Ковачевић 1992: 89).

²¹⁷ Према речима Снежане Милојевић (2017: 73), овде се очитује савременост Ковачевићевог драмског опуса јер драмски субјект очито реферише на Аристотелов став о причи која се не мора испоставити нужно истинита, али зато вероватна. Уз то, у аристотеловском кључу, песник и песништво се испостављају као „филозофска и озбиљнија ствар него историографија, јер песништво више показује оно што је опште, а

Лик Теодора Теје Краја, представљен је као лик са мултипликованим улогама. О умноженим улогама, сазнаје се посредством наративне перспективе Луке Лабана, који је по службеној дужности пратио Краја. Теја је бивши дисидент који је читавог живота био ангажован као борац против титоистичког режима, књижевник који током периода дисидентске каријере махом ствара усмену књижевност коју изводи у кафанама и политичким скуповима, док Лука Лабан постаје његов записивач из сенке. Са променом политичке ситуације у Југославији крајем осамдесетих година, Теја постаје уредник велике државне издавачке куће у Београду и у оквиру истог режима против кога се деценијама борио, прихвата сарадњу и преузима позицију моћи. У том контексту, у Теји долази до транзиције идентитета, што се у алегоријском кључу може интерпретирати и као „прелазак из једне социјалне идеолошке позиције у другу” (Милојевић 2017: 69). Тај поступак представља симболичку промену и у перформативном смислу, будући да се репрезентација његове личности неминовно мења са преузимањем улоге на позицији моћи, те од деловања на маргини прелази у центар. Сходно томе, перформативност његовог идентитета преиначује се из пркосног и отворено супротстављачког понашања према властима у дипломатско, јер је и сам постао део те исте власти. У том контексту, према наводима Јакшић Провчи (2012: 91), Теја „одваја своју јавну личност од приватне”.

Али сад, на овом радном месту, Ја нисам био приватно ја, Ја сам сад овде Неко кога је Неко именовао испред Некога да о Нечему брине и води рачуна. И поред неописивог гађења, покушао сам да разговарам смирено. Међутим... (Ковачевић 1992: 90).

У приказаном исечку драме, приказан је моменат Тејине саморефлексије која се испоставља као дистанца од сопственог идентитета. Он успоставља јасну разлику између приватног Ја и институционализованог идентитета који му је, како наводи „додељен”. На место индивидуалног субјекта, наступа функција, односно позиција у хијерархијском систему моћи, у ком Теја мора да подлегне идеолошко прихваћеном обрасцу понашања, а то изискује потискивање личних уверења и осећања у корист друштвене улогу, на коју је сам пристао. Ознаке *Неко* и *Нешто*, представљају ефектне драматуршке стратегије у циљу обезличавања и приказивања апстрактне, бирократске и идеолошке структуре власти, која је свеприсутна, те стога и безлична. Последица оваквог идеолошког механизма јесте интерпелирани субјекат који се у њему губи.

Теја представља драмског субјекта који је утемељен у друштву, завистан од његових парадигми, при чему свој идентитет највише одређује у односу на идеологију. То кореспондира са Холовим ставом да се идентитет не испољава као чврста, унутрашња

историја оно што је појединачно” (Аристотел 2008: 71–72). Сходно томе, сам почетак драме сугерише веродостојност и истинитост као централни аспект драмског текста, јер је „прича која следи невероватна, али истинита”. С обзиром на актуелност настанка драме, која двоструко настаје у садашњости: током разговора Теје и Луке, а затим и одмах по Тејином сазнању да се драма одиграла, те је одмах „исписује у једном” даху, драма се очигледно испоставља онаквом како ју је Хајнер Милер окарактерисао. Другим речима, драма се у овом случају испоставља као подесан медиј за суочавање са различитим дискурсима у времену друштвених и личних прекретница и трансформација, али увек у дијалогу с оним што је претходни период оставио као наслеђе. У том смислу, драма као жанр, а текст у постмодернистичком смислу који се односи на све (Бужињска, Марковски 2009: 275), представља основ метатекстуалног аспекта, који, како смо видели у претходном поглављу, функционише као средство у приказивању истине, а његови главни актери као носиоци значења те истине, која у њима покреће процесе (ре/де)конструкције идентитета.

суштина, већ као позиционирани конструкт, који се формира кроз дискурзивне процесе, у друштвеним контекстима и оно што се у драми *Професионалац* посебно уочава, у односу на моћ. Стога се у Холовом кључу, Теја може сагледати као субјекат који се налази у дискурзивној позицији, у којој се његово индивидуално Ја трансформише у *Неког Ко* је постављен у одређену функцију. Такође, флуидност и фрагментација идентитета о којој Хол говори, код Теје се одвија преко дистанцирања од сопствене субјективности, што за последицу има деконструкцију претходног идентитета и успостављање новог, институционалног. У духу Алтисера, на ког се и сам Хол ослања, у приказаном сценском исечку уочавају се елементи Теје као интерпелираног субјекта јер је у оквиру државног идеолошког апарата означен као *Неко* ко треба да преузме бригу о *Нечему*. У оквиру таквог процеса, производи се нови идентитет, а Тејин деконструисани може се оквалификовати као тачка прошивеног бода, односно позиција с које се преговара однос између субјективности и идеолошког апарата (Хол 2001: 220).

Узевши у обзир да Теја деконструира сопствени идентитет у процесу комплексне интеракције између социјалног окружења (издавачко предузеће, ауторитет државне институције, културне норме, идеологија) и когнитивних процеса (обрасци мишљења, уверења и друштвено прихватљиво понашање), приказани исечак показује да се Тејина деконструкција идентитета извршава у оквиру дискурса моћи. У том контексту, можемо се надовезати на Теуна ван Дијка (2012: 24) који идентитет види као производ друштвеног контекста и начина на који се артикулише у дискурсу. Теја свесно бира начин на који треба да комуницира у одређеној улози у оквиру институције у којој се налази на врху лествице моћи, те настоји да његов језички израз буде у складу са позицијом коју испуњава: бирократски, дистанциран и пасиван. Поред тога, Теја јасно указује на идеолошку матрицу у којој функционише, наглашавајући да као субјект и сам учествује у производњи и афирмацији идеолошке структуре. Истовремено показује да је појединац унутар система, чији је и сам део, обична карика која лако може бити замењена без угрожавања целине. На тај начин, индиректно легитимише сопствену покорност владајућем идеолошком дискурсу.

На овим основама, већ на почетку драме Теја сведочи о процесу деконструкције сопственог идентитета под утицајем идеолошких и институционализованих структура. Како истиче Милојевић (2017: 81): „идентитетска трансформација завршава смрћу дисидента и рођењем режимског човека”, што указује на снажну промену позиције субјекта унутар идеолошког поља. Из перспективе Стјуарта Хола и Теуна ван Дијка, урушавањем приватног Ја започиње изградња новог субјекта, интерпелираног и позиционираниог унутар идеолошких механизма, где се његов идентитет дискурзивно конструише. Такав драмски субјекат наступа као парцијално несвестан сопствене идентитетске промене, све док се не суочи са својом сенком, у овом случају Луком Лабаном, који покреће нову фазу идентитетске транзиције Теје Краја и то од деконструкције ка могућој реконструкцији. Овај процес реконструкције одвија се затим кроз дискурсе моћи и позиције прогоњеног и прогонитеља, посредоване сећањима која попримају различите облике књижевности, предметних артефакта, нарације. У том контексту, о свом бившем животу Теја сазнаје преко четири књиге, укорицене у кућним условима и уређене према књижевним родовима и врстама и то на сусрете, разговоре, две књиге прича и беседе, као и једна драма (Ковачевић 1992: 97). Управо ће се за ту драму испоставити да је Теја, несвесно, већ одиграо своју улогу у њој и то пре него што је уопште и била написана. На тај начин, он пролази кроз сложену идентитетску путању од постлиминалне фазе назад ка лиминалној, па чак и предлиминалној, што се огледа у преиспитивању дискурса и позиција моћи у којима се

налази. Реконструкција прошлости тиме постаје покретач и реконструкције идентитета, при чему Теја Крај израћа као трагична личност, предмет досијеа сопственог живота, сећања, књижевности и идеологије.

6.1.3. Професионалац: Лука Лабан

Лука Лабан, веран и одан комунистичком режиму бивши полицајац у пензији који таксира због ниских примања, представља драмског субјекта који управља читавом драмском ситуацијом и то не само у актуелном тренутку када Теји у виду књига и сећања предаје назад његов бивши живот, већ и читавих осамнаест година, колико је радио на службеном случају „Теодор Теја Крај”. Као и Теја, и Лукина појава у драми функционише кроз мултипликоване драмске субјекте који сведоче о његовој идентитетској транзицији. У драми се тако најпре приказује као уређивач књига, да би се испоставило да он није писац, већ сакупљач Тејиних умотворина, прича, беседа и других књижевних облика. Поред тога, он је отац који пати за сином, са којим није остварио дубљи родитељски однос и који је морао да емигрира у Аустралију, будући да је због блиских ставова Теји дисиденту, а супротним оцу, изгубио посао професора српског. Иако се у самој драми не појављује, већ функционише као *dramatis personae in absentiae*, Лукин син има пресудну улогу у трансформацији његове личности (Јакшић Провчи 2012: 93). Поред тога, заслужан је и за уређене Тејине књиге. Лука Лабан је од почетне позиције професионалног прогонитеља у корист службе, а затим у корист сина „еволуирао у његовог (Тејиног прим. аут.) анђела чувара (у више наврата је Крају спасио живот), верног следбеника и прецизног сведока времена и догађаја” (Милојевић 2017: 66–67). На тим основама, израста лик Луке Лабана који постаје жртва сопствене идеолошке позиције, убеђења и професионалности.

Лука: Нема данас од посла ништа... Кад су ме најурили, нудили су ми место ноћног чувара у једној робној кући. Међутим, доста ми је мрака и лопова. И нећу да се бакћем са ситним лопулама, кад ови са власти покрасе све највредније. (Ковачевић 1992: 126).

Овом репликом, Лука упућује на сопствену деконструкцију идентитета. Након вишедеценијског обављања службе унутар државног репресивног апарата, суочава се са маргинализацијом и губитком професионалне функције преко које је вршио идентификацију личног идентитета. Иронијом обојена жалба како му је „доста мрака и лопова” представља потврду његове спознаје о природи система огрезлог у дубокој корумпираности, чији је био део. Стога одбијање деградиране позиције ноћног чувара функционише као симболички чин отпора даље интерпелације у нижу, бесмислену улогу унутар поретка који више не контролише. Истовремено, у његовом исказу уочава се чак и критика идеолошког система који не кажњава крађе великих размера оних који су на владајућим позицијама, већ парадоксално искључиво мање прекршаје. Овом тврдњом, Лука открива свој освешћени идентитет, јер је увидео начин на који функционише систем, моћ и власт, али тек онда када је сам постао његова жртва. Упркос дубокој интернализацији унутар идеолошког апарата, доживљава деградацију, јер од идеолошки корисног субјекта након обављене функције, одузима му се достојанство. На тај начин код њега долази до парадокса дискурзивне професионалности – од лојалног актера система до искљученог, маргинализованог посматрача његовог распада.

Лука: Нико мени ништа не даје, Тејо. Мени сви само отимају и узимају. Узели су ми посао, част, достојанство, здравље и сина. Све су ми узели што сам за тридесет година псеће службе стекао. Све су ми преко ноћи узели. (Ковачевић 1992: 127).

Лукина помиреност са својом позицијом, уочава се кроз миран и сталожен тон којим се користи током читавог разговора са Тејом. Чак и када се чини да би се могао ражестити због сопствене ситуације, он наступа као којекакви мудрац који је достигао потпуни мир са собом и кроз хумор поентира своје мисли.

ЈА: [...] Ја све то врло добро знам, друже Лука, али ме чуди да ви не знате зашто су вас отерали, зашто су вас...

ЛУКА: Најурили „као што сељаци 'најуре' ислуженог пса, који више не трчи, не лаје и не уједа”. Дозволићеш да те мало цитирам, што би рекли ви интелектуалци. (Ковачевић 1992: 129).

Лука прихвата свој пораз, одбијајући сваку идеју о побуни, при чему не гаји никакве илузије. Цитирањем Тејиних речи показује да ипак осећа извесну горчину, као и то да је прошао процес спознаје о сопственој потрошivosti унутар идеолошког апарата. Поређење са „ислуженим псом” недвосмислено указује на дехуманизацију и инструментализацију коју је претрпео, јер од сврсисходног, идеолошки интерпелираног субјекта постаје објекат који из перспективе идеолошког дискурса више не испуњава одговарајућу сврху. Иако пропраћена дозом хумора, ова Лукина реплика представља најинтензивнији тренутак Лукине самоироничне критике, као и директне критике идеолошком механизму којем је битно искључиво његово одржање као доминантне парадигме друштва, а не његови верни припадници, које је спреман да потисне онда када се чини да више нису од користи, као да никада нису ни постојали.

Лукин сусрет са Тејом има катарзичан ефекат за обојицу²¹⁸. Према речима Снежане Милојевић (2017: 68), читава драма садржи епифанијске импликације. Док се Теја суочава

²¹⁸ Контекст Ковачевићевог *Професионалца* садржи снажну интертекстуалну импликацију на немачки филм *Живот других* (нем. *Das Leben der anderen*, 2006), историјски филм који на граници између фикције и стварности тематизује активности тајне службе Штази (нем. *Stasi*) у Источној Немачкој. Радња филма смештена је у 1984. годину, неколико година пре збивања у Ковачевићевој драми. Филм у први план ставља детектива Герда Визлера (Gerd Wiesler), специјалиста за методе испитивања, услед чега је ангажован и као предавач метода испитивања на Правном факултету. Визлеру је додељен случај надзора над драмским писцем и редитељем, Георгом Драјманом (Georg Dreyman), због његових критичких ставова према држави. Визлер стога озвучује Драјманов стан и успоставља тајни центар за прислушкивање на тавану Драјманове зграде. Надзор, заснован на прислушкивању и бележењу приватних разговора првенствено у његовом дому, где се окупља са својим истомишљеницима, временом прераста у простор Визлерове потпуне трансформације. Попут Луке Лабана, и Визлер је у потечку приказан као одан систему и професионално и приватно, али се парадоксално, управо кроз додир са књижевношћу и позориштем дешава његова идентификација с оним који је објекат надзора. Као и у *Професионалцу*, и у *Животу других*, приказана је деконструкција идентитета субјекта идеолошког репресивног апарата који од надзорника, постаје саговорник и брижни пратилац. Попут Лабана, и Визлер прати, прислушкује, снима и бележи живот свог идеолошког непријатеља, претварајући их у књижевни текст, коју на крају доставља Драјману. И овде литература, позориште и драма делују као главни катализатори идентитетске промене. Драјман чита Брехта, Теја Крај реферише на Аристотела и Вацлава Хавела. Док је у *Животу других* акценат на процесу Визлерове трансформације, у *Професионалцу* Лука Лабан је приказан као већ освешћени субјекат који наступа из позиције накнадне спознаје. Његов процес преображаја уочљивији је у филмској адаптацији драме, али чак ни тамо није он у првом плану, већ нагласак остаје на шириој друштвено-политичкој критици и располућеним идентитетима услед утицаја доминантне идеологије. Тематско-значењска основа поменуте српске драме и немачког филма, представља јаку повезаност у односу

са собом, својом прошлошћу и садашњошћу, као и инспектором који га боље познаје од њега самог, Лука Лабан своди последње рачуне са самим собом, најпре због свог сина Милоша. Тиме се заокружује процес деконструкције његовог идентитета и завршава фаза његове (раз)градње, чиме се означава прелазак у постлиминалну фазу. Ову фазу симболички представља операција којој се подвргава и која, како сам наводи „није озбиљна, уколико преживи” (Ковачевић 1992: 99).

ЈА: Друзе Лука...

ЛУКА: Извини, хтео бих још нешто да ти кажем. Из службе су ме најурили зато што сам постао близак идејама „проблематичних људи”, јер сам фотокопирао и износио строго поверљиве списе, и јер сам, дружећи се са вама уметницима, постао пијанац. И син у емиграцији штампа „сумњиве књиге”. Међутим, оно што ми је важно пред одлазак у болницу – никоме ништа не дугујем. Раздужио сам живот, Тејо. И ланац сам вратио, да нико не мора у шуму.

ЈА: Опет ви о псу?

ЛУКА: Не, хтео сам нешто друго да ти кажем. Нисам учинио више зла него што сам морао. Ако се не вратим, ако ми се нешто деси, замолио бих те да јавиш мом Милошу... да му кажеш. Не бих волео да ови моји имају његову адресу... Биће му драго да те чује... Реци му да смо се растали као људи... Ето...

Дао ми је цедуљицу са адресом и бројем телефона, погледао ме, чврсто загрлио и без поздрава, као да бежи, напустио канцеларију. (Ковачевић 1992: 132).

Чак и у личним контекстима, Лука поступа као прави професионалац, остајући доследан свом професионалном етосу. Испунивши сврху посете и унапред постављене задатке, одлази, без патетике, али не и без личне ноте. Своје улоге разлаже прецизно, једну по једну: најпре као *полицајац*, разрешује се службене дужности и симболично предаје оружје, које у овом случају представљају књижевни списи, оличење његовог вишегодишњег праћења Теје. Потом наступа као *пријатељ* који је више пута спасавао Тејин живот, суочавајући га са истином која је важнија за Теју, него за њега самог. Затим наступа као *сакупљач књига* и *сценариста камерне драме Тужна комедија* (Ковачевић 1992: 97), који свој дугогодишњи рад предаје у руке човека коме верује. Парадоксално, реч је истом оном човеку ког је некада имао намеру „прегазити колима као пса. Као последње улично псето” (Ковачевић 1992: 104). Као *бивши комуниста* који је дубоко освестио сопствену изневерену позицију, не више као субјект идеологије, већ њен изневерени и искључени објект, Лука пролази кроз личну и идеолошку трансформацију. Најзад, као *отац* који брине о свом сину, Теји предаје његову адресу, водећи рачуна да о том податку не остане какав траг, који би могао послужити као средство системске репресије против његовог сина. У том чину, препознаје се Лукина последња, можда и најдубља улога, улога човека који, изван свих функција, настоји да сачува оно што у свим вредносним системима има највећу тежину, а то је живот, блискост и слободу другог, у Лукином случају, његовог сина. Сагледан у контексту наведеног, Лука Лабан се у драми испољава као сложен, дискурзивно конструисан лик, који кроз низ улога открива свест о идеолошким механизмима који су га формирали и

на контекст нашег истраживања дискурса уједињења и распада, јер оба текста прате механизме интерпелације, манифестације и (ре)де)конструкције идеолошких субјеката у осамдесетим годинама 20. века, непосредно пред велике друштвено-политичке промене – уједињења Немачке са једне и распада Југославије са друге стране. Управо у том пресеку, отвара се простор за будућа компаративним истраживања, при чему би ова два текста могла представљати полазну тачку.

напоследку издали. Свест о доживљеном иницира процесе деконструкције његовог идентитета, али му истовремено омогућава да задржи контролу над сопственим животом и очува достојанство личне етике.

6.1.4. код њих нема „али”. Има само или-или – идеолошке импликације уједињеног распада

Увидом у процесе (ре/де)конструкције идентитета главних протагониста, Теје и Луке, увидели смо да се обојица испољавају као дискурзивни субјекти посредством идеологије. Њихови идентитети условљени су у највећој мери идеологијом, те се као такви могу посматрати као парадигматична појава друштвено-политичких околности у времену које најављује велике преокрете у државном уређењу. Време и простор у ком се драма одвија обухвата период у Србији током посттитоистичке Југославије. Комунизам на ком је поникао Лука Лабан јењава, али не и његово системско наслеђе и политички наследници. На алегоријском нивоу, у ком семиотичко и семантичко замењују места (Јанковић 2011: 134), у драми се приказује како Милошевићева „антибироократска револуција” наговештава распад Југославије. У том смислу, ликови Теје Краја и Луке Лабана функционишу као симболички актери директних последица изазваних Милошевићевим политичким активностима, у оквиру које се као централна теза истиче замена позиција. Стога се као основна ситуација у драми поставља транзиција индивидуалних идеолошких позиција моћи, која претходи транзицији друштва у целини. У том смислу, преко Луке Лабана приказује се какве последице сnose они појединци који су до недавно располагали одређеном моћи, а сада су искључени из система. Потврда Лукиног идеолошког изопштења из доминатног владајућег поретка, огледа се у лику самог Теје Краја. У том контексту, Јанковић (2011: 140–141) указује на то да у лакановском кључу, Лука доживљава симболичку смрт и да његов симболички мандат прелази у домет Теје Краја. До ове дијаметрално супротне замене, долази изненада и неочекивано, „преко ноћи”, како то сам Лука формулише.

ЈА: Зашто мислите да су вас „моји отерали”?

ЛУКА: Зато, Тејо, што си ти био двадесет година непријатељ ове земље, а онда, опет преко ноћи – јер код нас се све дешава „преко ноћи” – испадом ја непријатељ, а тебе поставише овде. Ја таксиста, ти директор. Ја на улици, ти у кабинету. (Ковачевић 1992: 127).

У приказаном сценском исечку, Лука експлицитно указује на парадокс муњевите идеолошке смене, у којој бивши државни непријатељ долази на позицију новог директора државног апарата, велике издавачке куће, док се претходни представник државног репресивног апарата изопштава и његова појава се смешта на друштвену, идеолошку и политичку маргину. Произвољност идеолошких промена, као и њихова силовита брзина, представља извесни механизам који за циљ има преуређење личних и политичких идентитета. Заменом позиција „ја на улици, ти у кабинету” не сведочи само Лукином симболичком паду, већ афирмише Теју као новог носиоца моћи, са чим кореспондира Јанковићево тумачење о преносу симболичког пада. У том смислу, Лука постаје како идеолошки, тако и егзистенцијално располућен и лишен могућности да се уклопи у нову идеолошку структуру. Овакав поступак у измењеној друштвено-политичкој парадигми, може се разумети као намера ка успостављању апсолутне контроле над друштвом у Србији. Наиме, уклањањем „аутохтоних” комуниста оданих титоистичкој верзији комунизма, отклања се прва препрека у успостављању не искључиво политичког поретка, већ пре свега

у изградњи новог култа политичке личности. У том смислу, ти старији припадници идеолошких државних и репресивних апарата, својим искуством, знањем и љубављу према идеологији и њеном вођи Титу, представљају претњу за млађе комунистичке изданке, попут Милошевића. Стога је први корак њихово уклањање. Други корак, предочен у *Професионалцу*, тиче се оних који су представљали највећу претњу по угрожавање титоистичког политичког система. У питању су махом интелектуалци дисиденти, попут Теје Краја, који жуде да буду укључени у државне промене. Уколико би се они придобили, нова политичка гарнитура у Србији уклонила би све препреке у успостављању новог политичког режима, који као последицу има јачање национализма и напослетку распад Југославије.

Још један значајан аспект ове идеолошке парадигме, огледа се у Ковачевићевом одабиру институције у коју смешта Теју Краја као директора. У питању је велика издавачка кућа у Србији, чији назив није експлицитно наведен у самом тексту. Са једне стране, тај потез може се разумети као стварање привида да је дисиденту жељном рада у поправљању порушене друштвене ситуације дата позиција у оквиру институције која је на самом рубу пропасти и нема јој помоћи. Теја је тога свестан, јер и сам каже:

ЈА: Добро, сто педесет и шест радника са исто толико породица, које је гомила покварењака и лопова довела на ивицу глади. Овде је могао да дође само луд човек, јер никоме нема помоћи док се не промени цео систем. Ја знам боље од вас, јер сам то на својој кожи осетио, што могу рећи и књиге у односу на војску и полицију. И ако ме је неко стварно овде „довео“, као што ви тврдите, ако је неко пристао, па неко некоме рекао да каже некоме да је све у реду, онда је то тај Неко учинио само зато да ми дозволи да сам себи полозим кичму, да на велика звона пропаднем и са собом, у пропаст, дефинитивно повучем и ову кућу! Ја све то врло добро знам, друже Лука, али ме мало чуди да ви не знате зашто су вас отерали, зашто су вас... (Ковачевић 1992: 129).

Теја назире да је у новој друштвеној ситуацији интерпелиран као фигура која треба да испуни одређену функцију која напослетку неће уништити само Теју, већ и издавачку кућу. Метатекстуални аспекти у *Професионалцу*, како смо видели у претходним поглављима, иманентни су односу књижевности са друштвено-политичком ситуацијом актуелног времена у ком настаје драма. Међутим, металитерарност која се надвија над измењеним улогама идеолошки (не)подобних драмских ликова Теје и Луке, врхунац достиже у одабиру издавачке куће као институције која је део државног идеолошког апарата која у драми очигледно има већи значај, него што је до сада у литератури истражено. У том смислу, можемо се осврнути на Фредерика Џејмсона и његове теоријске импликације у којима заступа становиште да се идеологија унутар књижевности не мора испољавати експлицитно и транспарентно, већ насупрот томе ствара индиректну, симболичку мрежу значења и алузија унутар текстова који функционишу по механизму подсвести. Џејмсон (1984: 69–70) истиче да се на оваквој поставци уочавају идеолошки ефекти који представљају основ сваке идеологије, а то је потреба за доминацијом и амбиција за влашћу. Сходно томе, књижевност и друштвено-историјске парадигме су неодвојиве, будући да књижевност представља специфичан облик сведочанства свог времена, репродукујући и (де)конструишући друштвено-политичке идеологије. Џејмсонов став кореспондира тако и са Сартром који тврди да нема неутралне књижевности. То би у Џејмсоновом кључу даље значило да књижевни текст као дискурзивна творевина израста из друштвених околности и сведочи о условима који су га обликовали. Ослонимо ли се даље на Џејмсонове ставове, долазимо до сазнања да књижевност представља својеврсно снажно средство у постизању

одређених идеолошких циљева. Уколико се одређени појединац сматра угрожавајућим по жељени поредак, он се не мора нужно уклонити, већ пре ставити у одређену функцију која би била у сагласности са потребама идеолошког поретка. Сходно томе, одабир издавачке куће на рубу пропасти као места у ком се Теји, као донедавног дисиденту, додељује позиција моћи од стране доминантне идеологије, може се тумачити као циљана манипулација у сврху одузимања Тејине личне идеолошке позиције. Са једне стране, како и сам каже „Ја нисам био приватно Ја, Ја сам сад овде Неко кога је Неко именовао испред Неког да о Нечему брине и води рачуна” (Ковачевић 1992: 90), свесно одваја приватно од професионалног Ја, што значи да и сам поступа у складу са владајућом идеологијом, постајући тако део ње. Са друге стране, уколико предузеће уистину пропадне, то ће се разумети као његов професионални пораз, за шта он лично, не може кривити више систем већ себе. То значи, да се прихватањем симболичког мандата у оквиру идеологије коју је критиковао, Теја отуђује од свог дисидентског Ја и постаје Ја интерпелирано од стране владајуће идеологије. Сходно томе, Теја постаје изиграни идеолошки субјекат, који лако може постати објекат, попут Луке.

Други аспект идеолошке парадигме у одабиру издавачке куће као места у којој Теја добија позицију моћи, такође одговара Џејмсоновом теоријском кључу и Сартровој тези да књижевни начин увек учествује у друштвеном и идеолошком дискурсу. Наиме, уколико Теја успе да поврати стабилност издавачке куће и консолидује своје издавачке активности, владајући поредак не би дозволио Теји као бившем дисиденту који се позва на Вацлава Хавела, да прави избор књига које ће публиковати. Уколико се судбина Луке Лабана посматра као илустрација сценарија који погађа верне и одане идеолошке припаднике у тренутку када постану пожељни или неподобни, онда се сличан сценарио може замислити и за Теју Краја, као некога ко чак није ни близак идејама владајуће идеологије. Та издавачка кућа, као што и јесте био случај са књижевношћу у Србији осамдесетих година, користила би се за спровођење и пропаганду националистичке идеологије²¹⁹. Управо на такав исход, Лука упозорава Теју.

Лука: [...] Само ме занима, Тејо, како сад одједном верујеш да у комунизму неко може да дође на место које заслужује и које му по квалитетима припада, кад си до јуче тврдио да цео систем апсолутистичког бољшевизма функционише искључиво на поданичкој, пасјој верности, а не на знању и памети. Како мислиш да си ти одједном изузетак, кад добро знаш да они све беспрекорно контролишу, да о свему воде рачуна и да изузетка нема! Нема, Тејо, сине мој!

ЈА: Знам ја то, али...

ЛУКА: Нема „али”, пријатељу! Нема „али” После тридесет година рада за њих, ја ти тврдим, код њих нема „али”. Има само или–или. Или си њихов, без обзира што ти мислиш да ниси, или стварно ниси, па те нигде нема, једноставно не постојиш. Ти си овде доведен... (Ковачевић 1992: 128).

Лукин глас у овом дијалогу функционише као глас разума, искуства и идеолошке реалности, онај који разобличава Тејину илузију да је комунистички режим у ком и даље живе, подложен промени или субверзији. Стога се његова реплика може разумети као демистификације Тејине (само)обмане. Док Теја верује да се може интегрисати у систем на основу личних и професионалних квалификација, Лука истиче бруталност идеолошког апарата која се заснива на искључивом односу, симболички израженим кроз однос „или–или”. Управо такав став одговарај тези коју смо изложили, а то је да се субјекат не може

²¹⁹ Више о овој теми в. поглавље 3.2.

кретати изван или између идеолошких матрица, већ или да је унутар њих, те сходно томе и потчињен или потпуно уклоњен, попут Луке. У складу са Џејмсоновим ставом о књижевности као идеолошком инструменту, Лука Теји предочава процес идеолошке инструментализације и чињеницу да је у том оквиру сваки појединац заменљив. Са тим сазнањем Теја се, у овом делу драме, још увек не суочава.

На основу наведеног, може се закључити да драма *Професионалац* приказује појединце интерпелиране унутар доминантних идеолошких дискурса, откривајући последице друштвено-политичке промене коју је донела Милошевићева „антибирокаратска револуција”, која уједно представља један од индикатора распада Југославије и надирућег национализма. Ова промена доводи до тога да и припадници државних идеолошких и репресивних апарата, као и бивши дисиденти, постају располућене индивидуе које у тренутке распада Југославије неће бити способне да пруже организовани отпор. Управо у томе се огледа и својеврсна потврда Лукине дефиниције идеолошке припадности: или си са њима, или не постојиш ни ти, а ни твој отпор.

6.1.5. Перформативни дискурси моћи и позиције

Увидом у процесе идентитетских трансформација главних ликова драме, Теје Краја и Луке Лабана, утврдили смо да код се Теје успостављају сложени процеси реконструкције идентитета на већ деконструисани, док Лука представља драмског субјекта који завршетком своје појаве у драми уједно окончава и процес деконструкције сопственог идентитета. Као идеолошки интерпелирани, ликови наизменично заузимају позиције унутар динамичног система моћи, при чему се у зависности од околности трансформишу из субјеката у објекте. Додатним посматрањем телесних репрезентација ових драмских субјеката, могу се уочити трагови претходне фазе идентитета, у којој су ликови били на јасно супротстављеним странама. Како бисмо боље разумели позиционирање ликова унутар промењених улога, у овом поглављу осврћемо се на њихову перформативност. Другим речима, испитујемо перформативне праксе драмских субјеката, најпре телесне, а затим и говорне, са циљем да утврдимо на који начин ликови кроз те праксе производе, одржавају или деконструишу сопствену позицију и однос према институцијама моћи. У праћењу телесних перформанса и њихових позиција у сценском дискурсу у *Професионалцу*, ослањамо се на дефиницију перформативности Ерике Фишер-Лихте (2013: 44), која акценат ставља на трансформацијски потенцијал перформанса. Као такав, перформанс се састоји од симболичких радњи које производе стварност током самог чина извођења, а које нису унапред дате. Стога се као централни аспект перформативности испоставља утеловљеност.

Сходно поменутом теоријском оквиру, полазимо од сцене у којој симболичке радње које ликови изводе представљају траг из претходне фазе идентитета, али која се врло брзо у надовезујућој сцени деконструише у сагласности са новом фазом.

(1) [...] Лука је извадио повећу марамицу и обрисао ознојено лице. Гледао сам га, надајући се, да је све ово нека ружна шала.

ЈА: Скините мантил.

ЛУКА: Не, хвала.

ЈА: Вруће вам је.

ЛУКА: Без обзира. Нигде и никада ништа не скидам... Навика из службе.

ЈА: Зашто?

ЛУКА: Па ако морам брзо да кренем за човеком, док ја узмем и обучем мантил, човек оде... (Ковачевић 1992: 105)

[...]

(2) *Почео сам да се презнојавам. Осетио сам како ми се кошуља лепи на леђима. Извадио сам марамицу и обрисао чело. И Лука је обрисао лице.*

ЈА: Извините, скинућу сако.

ЛУКА: И ја ћу морати да скинем мантил. (Ковачевић 1992: 105).

Сцена (1) започиње задржаним телесним навикама из претходне, идеолошки фиксиране фазе идентитета Луке Лабана, у којој је лични идентитет обликовао у складној идентификацији са идеолошком парадигмом титоистичког комунизма. У тренутку телесне интерпелације, одбијање да скине мантил, симболички потврђује његову идеолошку позицију унутар старог поретка, на шта указује његова реплика „навика из службе”, која сведочи о перманентној приправности, увек је спреман за акцију. Лукин исказ, „Нигде и никада ништа не скидам... Навика из службе” функционише као говорни чин који истовремено одржава и перформативно репродукује његову некадашњу позицију у државном репресивном апарату. Но, перформативност у овој сцени открива и своју трансформацијску моћ. Како се ситуација развија и напетост између ликова расте, телесне појаве попут знојења, осећаја врућине и понављаних чинова брисања лица постају знаци који подсећају на ритуалне обреде, што води ка помаку у телесној самопредстави, али и преласку из једне идентитетске фазе у другу. У том контексту, деконструкција Лукине позиције наступа управо у тренутку када, упркос претходно изреченој одлучној констатацији, скида мантил. У питању је чин који се не дешава у простору вербалног, већ се значењски реализује кроз тело. У овим сценама, перформативност се испољава управо онако како о томе говори Фишер-Лихте, будући да долази до измештања фокуса са текста на извршење перформативних радњи. Значење више не настаје кроз језик, већ кроз извођења перформативног чина скидања. Другим речима, скидање мантила постаје први наговештај преображаја, први знак да је Лука промењен у односу на некадашњег полицајца Луку Лабана. Његов отпор према свлачењу не представља само телесни гест, већ функционише као перформативна фиксација драмског субјекта унутар идеолошке структуре као припадника државног репресивног апарата. Управо свлачење сакоа у сцени (2) служи као драматуршко средство које указује на пукотину у тој фиксацији, најављујући њено нарушавање. У том смислу, овај гест представља увод у даљи приказ деконструисаног идентитета у сцени која следи, а која наставља процес демистификације позиције субјекта унутар идеолошког апарата.

Сав сам се презнојио. Лука је застао са причом, извадио марамицу и обрисао лице.

ЈА: Нећете се љутити, скинуо бих прслук и кравату.

ЛУКА: И ја ћу сако.

И док је скидао сако, приметио сам да има пиштољ за појасом. Погледао сам га узневерено, љутито. Пиштољ у мојој канцеларији? Обесио је сако, погледао ме и схватио о чему се ради. Извадио је пиштољ, осмехнуо се и ставио га у џеп мантила.

ЛУКА: Извините... Навика из службе... Неко вече, јави ми се један мој пријатељ, исто пензионисани полицајац, и каже ми: „Ајде Лука да прошећамо. Да изведемо пиштоље у шетњу.” (Ковачевић 1992: 112).

Ова сцена представља надоградњу претходне, јер телесна перформативност ликова наставља да се разграђује, при чему симболично скидање наредног слоја одеће функционише

као постепено скидање слојева сопствене личности, при чему обојица доспевају до истог стадијума, остајући у кошуљама. Перформативни чиновни скидања гардеробе док обојица не остану у истом комаду одеће, делују попут огољавања себе и спремност ликова да прихвате један другог као одраз у огледалу. На тај начин долази до конструкције нове стварности обојице драмских субјеката, при чему се перформативно скидање гардеробе не ишчитава као апстрактни чин, већ управо представља телесну и физичку материјализацију о којој говори Фишер Лихте. Поред гардеробе, која у овој сцени достиже врхунац огољавања ликова у контексту костимографије, уочава се још један предмет који функционише у симболичком кључу остатка из времена Луке као припадника државног репресивног апарата, а то је пиштољ. Пиштољ представља директну алузију на Лукину позицију моћи и његову бившу професију. Сакривање пиштоља и његово премештање у џеп из мантила уз извињење и поновљену иронично-хумористичну опаску „навика из службе”, изнова указује на укоренењу, али већ напуклу идеолошку структуру идентитета код Луке. Стога, свлачење мантила остварује двоструко значење у драми. Са једне стране, остварује се увид у репресивни остатак старе позиције моћи преко пиштоља, док са друге стране, Лукина реакција указује на дистанцу коју драмски субјекат покушава да успостави у односу на тај репресивни елемент. Та амбиваленција између телесног реквизита као остатка идеологије и покушаја њене хуморне неутрализације, сугерише крхкост новог идентитета и његову контрадикторност. Другим речима, идеологија није више потпуно присутна, субјект тежи успостављању дистанце у односу на некадашњу позицију моћи, али његова телесна перформативност указује да остаци старог идеолошког дискурса нису у потпуности нестали. Величковић (2020: 134) истиче да ова сцена поприма обриси полицијског испитивања, што ће се у наредним сценама и потврдити.

Да се трагови моћи, који су били саставни део позиције унутар некадашње професије не могу тако лако избрисати, показује и Лукино инсистирање на телесном репозиционирању њих двојице у простору Тејине канцеларије.

Понудио сам му место на кожном троседу, али он одби, правдајући се уз осмех.

ЛУКА: Не смем на мекано. Док сам смео, нисам имао где, сад кад имам – не смем.

Могу ли на вашу столицу?

ЈА: Да, наравно.

И он обиђе сто, задигне мантил и седе на моју столицу, а ја се вратих испред стола.

У трену се нађох на месту које сам заслужио. (Ковачевић 1992: 102–103).

Сам чин седања у Тејину фотељу телесно активира улогу коју је Лука, током вишегодишњег праћења Теје вероватно потајно прижељкивао – позицију иследника који жељно очекује признање осумњиченог, док над њим примењује иследничке методе. Та репозиција није случајна, већ је перформативно симболична. Наиме, просторно заузимање положаја моћи може се разумети као покушај поновног успостављања хијерархијске структуре. Иако је функција моћи трансформисана, Лука се више не налази у улози формално репресивне фигуре, већ како примећује Милојевић (2017: 67), преузима улогу *deus ex machina* у Тејином животу. То значи да телесна репрезентација те моћи и даље функционише. Лука тиме перформативно потврђује да идентитет изграђен кроз институционалну позицију не ишчезава заједно са институцијом, већ се преноси, преговара и репродукује у новим околностима и кроз нове функције. Тај континуитет се посебно истиче у сцени са Лудаком.

Марта је покушала да спасе рукописе, али је он (Лудак прим. аут.) одгурнуо, зграбио „моје књиге” и почео да их разбацује по поду. Једна је пала Луки поред ноге. Стари полицајац се окренуо и мирно рекао.

ЛУКА: Немој то да радиш.

ЛУДАК: А, шта ти хоћеш?!

ЛУКА: Покупи ове књиге.

ЛУДАК: Ма ко тебе шта пита? Шта се ти мешаш! Шта ти хоћеш...

Кренуо је према Луки, направио корак–два, застао, скаменио се и промуцао.

ЛУДАК: Друзе Лука...

ЛУКА: Подигни књиге, стави их на сто и излази напоље!

Без поговора, као што му је речено, брзо је купио књиге, ставио их на сто и снисходљиво покушао да се правда.

ЛУДАК: Извините, мислио сам...

ЛУКА: Излази!

ЛУДАК: Само да вам објасним, друже Лука. Ја сам предао рукопис...

ЛУКА: Напоље! Вуци се напоље! Знам ја твоје рукописе.

Лудак је климнуо главом, погледао ме и напустио канцеларију... [...] (Ковачевић 1992: 124–125).

Лик Лудака у овом тренутку појачава сценску појаву Луке Лабана, служећи као повод и простор за демонстрацију некадашњег ауторитета. У односу између Луке и Лудака реафирмише се Лукина позиција моћи из прошлости. У питању је позиција која, иако институционално угашена, остаје делотворна у перформативној интеракцији. У овој сцени, телесност, односно Лукино мирно, самопоуздано држање и тек симболични покрет у виду окретања, постаје главна окосница у конструкцији емергентног значења. Моћ се не исказује физичком интервенцијом, већ препознавањем њене претходне репрезентације. Управо у том тренутку долази до драмског преокрета, јер Лудак, који је до тада наступао агресивно, показује знаке покорвања. Стога, долази до промене његовог гласа, покрети постају артикулисани, а вербално изражавање поприма тон извињења и поштовања. Лука, дакле, не представља неочекивану појаву само за Теју, већ и за Лудака, који Лукину телесну и симболичку фигуру препознаје као остатак институционалне хијерархије. У том смислу, Лудак функционише као фигура сценске легитимације Лукиног идентитета као бившег представника државног репресивног апарата. Појава Лудака тако прераста у катализатора и истовремено сведока рестаурације ауторитета, која се одвија без званичних инструмената моћи, али се ипак ефикасно извршава на нивоу дискурса, телесног наступа и односа моћи у простору.

Као што смо видели у претходном поглављу, Лука на крају одлази ужурбано, уз загрљај и брзо, остајући доследан перформансу Луке Лабана на дужности.

Дао ми је цедуљицу са адресом и бројем телефона, погледао ме, чврсто загрлио и без поздрава, као да бежи, напустио канцеларију.

ЈА: Лука!

Пошао сам за њим.

ЈА: Лука!

Није се освртао. Стајао сам на сред собе, међу гомилом разбацаних успомена, држећи у наручју магнетофон. Гледао сам га како одлази дугим ходником... [...] (Ковачевић 1992: 132).

Ова сцена представља симболичку завршницу Лукиног перформанса и његове појаве у драми уопште. Начин на који одлучује да се опрости и оде са сцене сведочи о доследности његовог перформанса, јер до краја наступа у улози коју је деценијама инкарнирао, иако се његов идентитет деконструисао. Услед измењеног идентитета, могло би се претпоставити да ће промена пратити и његов наступ, међутим до тога не долази, те топао растанак изостаје. Одлази убрзано, настојећи да измакне емоционалној изложености. Тиме изнова потврђује немогућност да се некадашњи професионални перформативни елементи у потпуности искорене, јер брза реакција у виду бекства, контроле и дистанце карактеристична је за фигуру службеника државне моћи. Последња слика његове појаве „Није се освртао. [...] Гледао сам га како одлази дугим ходником” додатно поетизује ту дистанцу и оставља Теју, а уједно и читаоца на крају драме са питањем: да ли је и овај сусрет и Лукин наступ у њему заправо део службеног задатка? Уколико бисмо се осврнули искључиво на Лукин професионални перформанс, са разлогом би се могло одговорити потврдно на претпоставку. Међутим, узмемо ли у обзир закључке анализе из поглавља 6.1.3, у ком смо анализирали Лукин идентитет на основу језичког испољавања, долазимо до закључка да је Лука доживео деконструкцију идентитета, али да анализа репрезентације његовог идентитета указује на то да се његов перформанс идентитета није променио. Стога, Лука доживљава идеолошку деконструкцију, док у перформативном смислу, као што и сам истиче, наставља да делује као професионалац (Ковачевић 1992: 98). Уколико се осврнемо на теоријско одређење идентитета код Џудит Батлер, према којој је идентитет категорија која се изводи, а не суштински поседује, Лука Лабан се испољава као инспектор на нивоу перформативне репрезентације, али као идеолошки трансформисан субјект. Ову трансформацију потврђују његове реплике у којима се језички артикулише дистанца према некадашњем систему. Та језичка реализованост његовог преображаја допуњена је затим и телесним саопштавањем упућеним Теји Крају, чиме се иницира и процес Тејине трансформације.

За разлику од Лукиног перформанса, који остаје у нескладу са деконструкцијом личног идентитета јер се у телесној репрезентацији и даље одражава фигура инспектора Луке Лабана, Теја Крај пролази кроз специфичне процесе (ре/де)конструкције идентитета, што је већ истакнуто у поглављу 6.1.2. Управо увидом у његова перформативна испољавања, стиче се целовитија слика о његовом идентитетском преображају, за који је заслужан управо Лука, јер кроз његову драмску појаву „прошlost ће се домоћи садашњости, нагонећи протагонисте да изнова траже себе, свој идентитет и разлоге свога пораза у садашњости” (Тешић 2022: 72). Перформативност Теје Краја се тако показује као динамичан процес који, у односу са Луком као својеврсним катализатором, настаје кроз телесност и условљен је друштвеним контекстом непредвидивог тренутка суочавања са прошлошћу. У том смислу, Лукина појава може се тумачити као емергенција која, у теоријском кључу Фишер-Лихте, производи значења у самом процесу извођења. Та значења настају у непредвидивим интеракцијама између тела извођача (Теје и Луке), публике (Марте и Лудака) и сценског окружења (Тејине канцеларије). Тело драмског субјекта се, у том контексту, показује као језгро конструкције емергентних значења, јер их материјализује кроз глас, покрет, простор, звук и светло.

Тејин перформанс започиње у деконструисаној улози главног уредника издавачке куће, при чему се нови идентитет тек стидљиво назире кроз пригушене телесне гестове. Нерадо чита рукописе разноразних скрибомана, због чега је стално нервозан. Тиме се уочава унутрашњи отпор према новој улози. Испољавање његовог деконструисаног идентитета у

улози уредника, најпре се исказује кроз напет, али редукован глас, нервозно руковање телефонском слушалицом и бојаљлив покушај да телесним гестом успостави ред и демонстрира сопствену позицију моћи.

- (1) [...] *И поред неописивог гађења, покушао сам да разговарам смирено. Међутим...* (Ковачевић 1992: 90).
- (2) *И док сам слушао хистеричан, прединфарктни глас, спремајући се да одговорим истом мером и треснем слушалицу тако да му пукне бубна опна крмећег увета, из суседне канцеларије се зачула прегласна песма. Бивши уредник, смењен због катастрофалног пословања опомињао је мене и целу кућу да је жив и да ће нам се кад-тад осветити. Пришао сам зиду и треснуо песницом. Песма се мало стишала, али је лудак из слушалице и даље вриштао. [...]* (Ковачевић 1992: 90–91)²²⁰.

Осврнемо ли се на Гофмана и његово становиште о испољавање идентитета кроз предње и задње зоне, може се закључити да се код Теје паралелно приказују како задња зона, и то преко дидаскалија, тако и предња, кроз сценско испољавање. За разлику од Луке, код кога је приказана само предња зона, те се не може пратити релација унутрашњег и спољашњег, код Теје се уочава јасан несклад између онога што осећа и онога што телесно испољава. Његова осећања нису усклађена са телесном реализацијом, јер несигуран ударац песницом о зид како би се стишала музика више открива нелагоду него моћ. Иако је Теја Крај носилац институционалне моћи као главни уредник, његов перформанс открива амбивалентност и нестабилност те позиције. Моћ се не показује као стабилна и као унапред дато стање, већ као нешто што се мора перманентно изводити и телесно потврђивати. Уколико та изведба изостане или буде неуверљива, попут Тејиних (в. подвучено у репликама), и сама позиција постаје подложна растакању. Отуда дискурс моћи код Теје не произилази из хијерархијског места, већ из перформативне (не)успешности његовог наступа. Управо та тензија између структуре и телесних гестова чини дискурс у овој драми флуидним и, оно што се испоставља кључним, изложеним рушењу изнутра.

Тејину неусаглашеност са деконструисаним идентитетом на позицији моћи у оквиру идеолошког система против ког се борио годинама, потврђује и он сам, што се већ могло уочити у сцени када пушта Луку да седне у његову фотељу. Тејина телесна манифестација, у сагласју је са унутрашњим осећањима. То нарочито долази до изражаја приликом суочавања са својим изгубљеним стварима, а које је за њега сакупљао Лука. Сусрет са изгубљеним предметима, на Теју изнова има емергентни ефекат, будући да тај тренутак означава Тејин улазак у лимиалну фазу, која подсећа на свеојеврсни ритуал у ком изгубљени предмети делују на њега исцелитељски. Знојење, емотивно стапање са предметима, телесно покорвање реликвијама, то и потврђују:

- (1) *стајао сам повијен над кофером.* (Ковачевић 1992: 114–115).
- (2) *окренуо сам главу према зиду. Плашио сам се да не види ако случајно обришем очи.* (Ковачевић 1992: 115).
- (3) *А онда су ми живци попустили. Покрио сам шакама лице и без гласа заплакао.* (Ковачевић 1992: 115).

- (4) *Скинуо сам наочари, дланом обрисао очи, окренуо се и погледао га.* (Ковачевић 1992: 116).
- (5) *Прекрстио сам се гледајући драгу успомену.* (Ковачевић 1992: 117).
- (6) *Још једном сам прислонио шубару на груди, а онда сам је ставио на главу... Из обиља ствари и предмета извадио сам повећи, црни двоглед. Загледао сам га са свих страна, покушавајући да се сетим кад ми је припадао.* (Ковачевић 1992: 118).
- (7) *Обесио сам двоглед око врата, и онако клечећи склопио руке.* (Ковачевић 1992: 120).

Приказане реплике сведоче о Тејином постепеном телесном и афективном преображају који почиње у тренутку када му Лука враћа предмете из прошлости. Тај симболички чин означава враћање живота који је остављен иза њега, живота од кога Теји у новом друштвеном поретку, више ништа није остало. Сходно томе, предмети делују као окидач дискурзивне трансформације. Од субјекта моћи у оквиру државног идеолошког апарата, постаје субјекат афективне потчињености. Његова некадашња перформативна стабилност у улози дисидента почиње да се урушава управо у тренутку појаве кофера, те Теја постаје субјект покорен емоционалним набојем изгубљених предмета. У том прелому, уочава се први наговештај реконструкције идентитета. Предмети за Теју носе катарзично дејство, те у њему изазивају осећање рањивости и отвореност ка суочавању са снажним емоцијама. На тај начин, изгубљени предмети делују на њега делује отрежњујуће, те се услед тога у њему покреће нагон за повратком субјективности.

Клечање, тренутак у ком се крсти, као и плакање и брисање суза представљају телесне чинове који функционишу као перформативни говорни чинови без речи. У том контексту, Тејин телесни перформанс емоција преузима примат над језичким, чиме се успоставља нова позиција унутар дискурса. Сходно томе, драмски субјекат више није говорник са позиције власти, већ тело које сведочи губитак. Парадоксално, на тај начин прераста у аутентичнијег субјекта него што је то био у улози уредника. На основу приказаног, добија се увид у трансформацију како Тејиног личног идентитета, тако и његове репрезентације. Кроз сусрет са изгубљеним предметима, он извршава ритуализовани чин губитка и повратка сопственом идентитету. Овде се перформативни дискурс моћи преображава у дискурс емоционалне, али аутентичне подложности. Сходно томе, његов уреднички деконструисани идентитет доживљава промену кроз телесну меморију изгубљених ствари, те се на тај начин реконструише, јер настоји да изнова успостави и афирмише идентитетске елементе из дисидентског периода. Управо у томе се огледа лиминална фаза ритуала – Теја је и даље у идеолошком дискурсу на позицији моћи, али је перформативно препознат као неко ко се исцелитељски изнова успоставља кроз набој реликвијализованих предмета.

Последња телесна појава Теје Краја у драми описана је речима самог субјекта:

[...] *Стајао сам укопан, држећи магнетофон који је снимао, са белом шубаром на глави, у белој кошуљи, црним рукавицама и двогледом на грудима. Себе нисам видео, али сам осећао како изгледам. Хтео сам да јој испричам шта ми се десило, да ово што види није оно чега се она боји. Ја нисам луд.* (Ковачевић 1992: 133).

[...] *Вратио сам се до стола, укукао папир у машину, сео на столицу и поново притиснуо дугме магнетофона. Почео сам брзо, у једном даху, да прекуцавам драму која је тек била снимљена.* (Ковачевић 1992: 134).

Овим сценама најављује се, не само крај драме, већ и завршетак једне фазе Тејиног идентитета. Попут Штраусовог *Посетиоца*, драма се окончава повратком на почетак, док се

завршница уједно симболички подвлачи Тејиним презименом „Крај” (Ковачевић 1992: 134). У симболичком кључу, ова последња појава драмског субјекта може се разумети као тренутак прихватање себе и онога што је постао, а са чим га је суочио Лука Лабан. Укоченост тела („стајао сам укопан”) указује на ритуални застој, у ком драмски лик, попут жртвеног тела, постаје сведочанство сопствене трансформације. Магнетофон који снима, а затим и документује драму, постаје медијум двоструког меморисања: личне историје Тејине (ре/де)конструкције идентитета и идеолошки обојене стварности коју Теја више не покушава да мења, већ је механички преписује. Тиме позиционира себе у новој улози, где он није више онај који активно учествује, већ постаје хроничар. Уједначена присутност боја у костимографији, бела шубара и бела кошуља, а затим црне рукавице и црни двоглед, граде сценовито снажан визуелни утисак на крају драме. Наиме, позиционираност боја на телу, бела боја на грудима, рукама и глави, може се тумачити као знак постигнутог унутрашњег мира, како емотивног, тако и рационалног. Насупрот томе, црне рукавице на шакама сведоче о већ идеолошки упрљаним рукама, док црни двоглед у средишту груди преиначује тај мир у предсказање рата. Стога се као кључни предмет на крају драме издваја управо двоглед, као симбол оружаних сукоба који ће уследити непосредно након Ковачевићевог *Професионалца*. Када га Теја извади из кофера успомена, не може га се сетити. Лука га подсећа на ситуацију из које потиче двоглед: „Зоран вам је рекао да се мењате, јер чим се зарати, ви ћете са двогледом добити чин мајора. Рекао је да у рату прво гину људи без двогледа” (Ковачевић 1992: 118). Овиме се двоглед уистину профилише као пророчки предмет, који најављује позиционирање бивших дисидената у нове хијерархије моћи, што се даље може пратити у драми *Урнебесна трагедија*. У том контексту, драма не приказује само наставак судбине дисидената, већ и улогу идеолошког наслеђа које се, у новим контекстима, може трансформисати у различите облике.

Иако драму враћа на почетак, Ковачевић ипак оставља отворен крај, кроз који симболички расплет упућује на то да ће будућност земље зависити од позиционирања бивших дисидената унутар владајућег идеолошког поретка, односно од тога да ли ће бивши дисиденти у процесу (ре/де)конструкције сопствених идентитета остати верни вредностима за које су се некада залагали. Уместо да постану привидни носиоци моћи у оквиру нових идеолошких парадигми, из којих ће, судећи по примеру Луке Лабана, неминовно изаћи поражени, њихова одговорност би требало да се заснива на томе да се са идеологијом суоче, а не да јој поново служе. На тај начин, *Професионалац* не само да прати распад и уједињење личних и колективних идентитета кроз процесе (ре/де)конструкције, већ и отвара питање моралне доследности у времену када се назире распад Југославије.

6.1.6. *Видиш, био сам и остао професионалац* или Лука је Теји Крај – Закључак

Док се крајем осамдесетих година у Европи назире рушење зидова и пад гвоздене завесе, која ће ускоро постати део прошлости, у Србији се истовремено формирају идеолошки оквири национализма који ће, уместо демократских реформи, допринети распаду Југославије. Идеолошки апарат интерпелира појединце као субјекте све док их не преобрати у објекте, подређене структури дискурса. Драма *Професионалац*, стога, тематизује друштвену ситуацију непосредно уочи распада Југославије, односно почетак Милошевићеве власти и политичких промена које она доноси. У том контексту, долази до замене идеолошких позиција, те се сусрећу два драмска субјекта која представљају персонификацију две различите идеологије (Јанковић 2011: 134). Лука Лабан, бивши

полицајац, стоји у знаку субјекта са позицијом моћи унутар идеолошког дискурса пре Милошевићеве промене, односно старог, комунистичког система, док Теја Крај, бивши дисидент, наступа са позицијом моћи у оквиру идеолошког дискурса након Милошевићеве измене, односно заузима нову позицију у оквиру „реформисаног” поретка. Друштвени тренутак у драми, стога, функционише као градивни елемент у процесу изградње идентитета драмских протагониста. Ликови поничу из конкретне друштвено-политичке ситуације пред распад Југославије и то након завршетка такозване антибирокарске револуције. У том процесу, њихове идеолошке, егзистенцијалне и идентитетске позиције ликова се трансформишу, при чему оба драмска субјекта сведоче о начину на који идеолошки механизми потиру лично и показују како је положај ликова детерминисан кретањем власти и преуређењем државних структура (Тешић 2022: 72). Сходно томе, и Лука и Теја као драмски ликови сведоче да позиција моћи није стабилна, али да увек почива на истим логичким постулатима. Отуда, свако ко је некада био субјекат система, временом постаје његов инструмент или његова жртва.

У духу Ковачевићевог поетичког оквира, драма *Професионалац* носи поднаслов који прецизније одређује жанровску природу драмског текста него и сам наслов. Означен као *Тужна комедија по Луки*, овај драмски текст хибридује жанр и у споју са метатеатарским елементима указује на девијације у друштвено-политичком дискурсу Србије крајем осамдесетих година. Управо тај друштвени контекст омогућава осветљавање процеса (ре/де)конструкције идентитета драмских субјеката унутар идеолошки замењених улога, где књижевност и позориште делују као катализатори идентитетске трансформације. У оквиру ове једночинке, ликови се колебају између отпора и позиције, при чему реконструкција идентитета идеолошки интерпелираног дискурзивног субјекта Теје Краја проистиче из емергентне појаве Луке Лабана, бившег представника идеолошког репресивног апарата. Лука је, међутим, деконструкцију сопственог идентитета већ прошао, те више не дела, већ се сећа (Тешић 2022: 73). Стога се на сцени види тек резултат његовог процеса који је трајао годинама, за разлику од Тејине изненадне и емотивно обојене конфронтације. Предајући му службене досијее, симболички преобликоване у литерарне форме, Лука суочава Теју, како са самим собом, тако и са собом, његовом вишегодишњом сенком. Лука тиме функционише као катарзични елемент у Тејином заузимању позиције унутар идеолошког дискурса против ког се борио годинама. Предочавајући му идеолошке импликације у којима нема компромиса, већ само потпуног подаништва, Лука саопштава Теји да у идеолошком дискурсу не долази до промене у суштини односа моћи, већ се мењају само његови носиоци. Сложено и слојевито суочавање са измењеним идентитетима код драмских ликова, може се уочити преко њихових перформативних фискација, у којима настају пукотине. Оне понекад најављују преображај, а понекад потврђују трајање старих образаца упркос измењеним идентитетима. Протагонисти се стога испољавају као персонификације поробљених идентитета (Тешић 2022: 72).

Филмска адаптација драме додатно је потврдила универзални карактер ове драме. Ликови поседују особине које се алегорички могу протумачити и као колективне, историјски детерминисане појаве (Јакшић Провчи 2012: 96). И сам Ковачевић прецизира повезаност драме са актуелношћу друштвено-политичког тренутка у ком драма настаје: „Зато што је мени *Професионалац* најбољи и најтачнији репер за протеклих дванаест година. Ту драму сам написао 1989. године, верујући да су комунизам, диктатура, цензура, политички терор... иза нас. Међутим није све то нестало, потпуно ишчезло” (Лекић 2003). Стога, Лукина реплика „Видиш, био сам и остао професионалац” не делује само као Лукин

закључак, већ и као поетичка формула драме у којој идеолошка улога постаје животна судбина. Лука је Теји Крај не зато што настоји да га порази, већ зато што му предаје његову истину, која се садржи у илузији о отпору унутар система који напоследку све претаче у своју карикатуру. У том смислу, „професионалац” је симбол континуитета моћи, без обзира на промену њених моћи. Драма *Професионалац* тако сведочи о транзицији идентитета код драмских ликова већ уочи формалног распада Југославије, чиме се отвара питање њихове (ре/де)конструкције идентитета у односу на идеолошко наслеђе у условима емергентне дезинтеграције државе. Одговор на то питање не нуди систем, већ сама драмска фикција у којој породица као основна микроћелија друштва постаје парадигма ширих друштвено-политичких превирања. Управо та структура чини тематски оквир драме *Урнебесна трагедија*.

6.2. Била боља времена? Кад су била боља времена? – драма *Урнебесна трагедија*

Радња драме *Урнебесна трагедија* смештена је у 1990. годину, период када се Југославија налази у процесу распада и у стању предратне неизвесности. Друштвена стварност грађана у том тренутку обликује се у условима дубоке економске и идентитетске кризе, инфлације, несташица и растуће нетрпељивости, што у целини креира амбијент дезоријентације, страха и друштвене парализе. Ковачевић у драми гради слику таквог друштва, реалну и озбиљну, али засновану на хумористичким основама, суочавајући свет „лудих” и свет „нормалних”, чије се границе убрзано растачу. На тим поставкама драма тематизује управо дефигурацију нормалности. Сусрет између „лудих” и „нормалних” не води раздвајању, већ парадоксално указује на распад критеријума реалности и губитак јасне представе о себи, другима и уопштено о друштву. Отуда се криза не испољава искључиво као политичка и економска, већ у драми превасходно као онтолошка, јер суочавање са сопственим идентитетом не подстиче афирмативне процесе (ре/де)конструкције идентитета. Оно је постало немогуће. У том контексту, Мирјана Миочиновић *Урнебесну трагедију* и драму Александра Поповића *Бела кафа* препознаје као оне које „имају породицу као социјалну јединицу на којој се, као на каквом заморчету посматра погубни учинак система” (према Јакшић Провчи 2012: 177). Распад породице у Ковачевићевом комаду тако постаје алегорија распада Југославије, при чему је у фокусу феномен идеологије и њено разарајуће дејство на интимне и емотивне односе. Како истиче Јакшић Провчи (2012: 177), реч је о делу у ком се идеологија прелама као „микропоље друштвеног устројства, на породицу, коју идеологија мења мењајући људе”.

Ковачевић се у овој двочинки приближава традиционалној драмској форми, те комад готово да смешта у јединство времена, места и радње. Радња се одвија линеарно и за тему узима породичну ситуацију у којој два брата, Милан и Коста, заједно са својим породицама, треба да одлуче код кога ће убудуће боравити њихов отац Василије, који се после дванаестогодишњег боравка у психијатријској установи мора иселити јер се зграда урушава. Сви ликови делују као гранични случајеви – од оних који су већ „луди”, или на ивици лудила, при чему свако за другог тврди да је изгубио разум. Лудило, пак, функционише у драми као метафора идентитетске дезоријентисаности. Кључ за разумевање драмских ликова лежи у њиховој идеолошкој интерпелацији, јер они не постоје ван политичког и идеолошког оквира. Своје идентитете не граде слободно, већ су детерминисани припадношћу специфичним идеолошким структурама, што у складу са теоријом Лиргена Линка о дискурзивним позицијама значи да њихов говор не само да рефлектује, већ истовремено и конституише њихову друштвену стварност. Реплике драмских ликова проистичу из актуелног историјског тренутка и производ су њихових професионалних, породичних и идеолошких улога. На тај начин, Ковачевић драму гради као жанровски хибридную форму на коју указује и сам наслов драме (урнебесно и трагедија), од комедије преко елемената апсурда до трагике, користећи симболичке структуре, које су у драми уобличене кроз карактере ликова, метафоричке комплексе, провокативне речи, као и препознатљиве идеолошке маркере. Као у читавом књижевном опусу Душана Ковачевића, ни *Урнебесна трагедија* није изузетак када је у питању хумор, који је често сачињен од виспрених досетки, хипербола, понављања и надреалних драмских ситуација или односа која често уводе у апсурд. Према Величковићу (2020: 191), хумор се код Ковачевића заснива управо од поменутих поступака, али не у оквиру забављачке функције, већ сасвим супротно, хумор код Ковачевића има дидактичку и политичку функцију и управо се као такав

испољава у овој драми. Од комедије до трагичности, преко театра апсурда до постдрамских и постмодернистичких елемената, Ковачевић у *Урнебесној трагедији* гради драмску ситуацију у којој је свака од приказаних породица несрећна на себи својствен начин и драмски ликови се испостављају као неснађени (Јакшић Провчи 2012: 178).

Један од најзначајнијих симболичких модела у драми представља конфликт генерација. Три генерације, отац, синови, унук, концентришу у себи различите историјске слојеве, дискурсе и облике отуђења, али ниједан од њих не успева да одржи интегритет у доба распада. Драмски ликови делују као субјекти у транзицији, интерпелирани и растрзани између претходних припадности и нових идеолошких празнина. Нормалност више није одржива, сви су измештени, дезоријентисани и изгубљени у дезинтеграционом процесу. Према Фукоу (1980: 56, уп. 214–250), психијатријски пацијенти изоловани су из света „нормалних”, не само услед болести, већ због тога што су одступили од одређених норми које би могле уздрмати друштвену представу нормалности и тако је компликовали. Стога, они се одвајају како би друштво могло да функционише у илузији стабилности. Међутим, у *Урнебесној трагедији*, граница више не постоји. Зграда луднице која се урушава постаје дословни и симболички елемент, те се тако „луди” враћају у свет „нормалних” који је у међувремену изгубио своје нормативне вредности. Ковачевић показује да је целокупно друштво у *Урнебесној трагедији* уздрмано јер се налази у транзицији. Отуда постаје могуће поставити парадоксално питање, а то је – да ли су у новонасталим околностима распада Југославије једино психијатријски болесници заправо слободни? Доктор, као фукоовски представник моћи унутар државног репресивног апарата, односно психијатријске установе, одлучује да допусти ту слободу. Тиме постаје јасно да је систем моћи уздрман и измењен, те да конвенционални начини њеног функционисања више нису заступљени. Надзор попушта, институције слабе или се урушавају, а друштво почиње да личи на отворену психијатријску установу уздрманих драмских ликова, у којој нико није стабилан, при чему свако верује за себе да јесте.

У том ретроспективно гранајућем драмском времену, у ком се историја усађује у садашњост на хистеричан, фрагментаран и насилан начин, Ковачевић ствара драмски свет у ком је једино „паприкаш” оно што може остварити континуитет. Костина реплика „Добар паприкаш је у свим режимима добар паприкаш. Режији се мењају, паприкаш остаје” (Ковачевић 2021: 200) функционише као трагикомична формула преживљавања у времену идеолошких сломова и (ре/де)конструисаних идентитета као иронични остатак смисла у свету који га је изгубио.

6.2.1. Емергентност распада

Полазећи емергенције као категорије која предочава непредвидивост исхода одређених догађаја, у *Урнебесној трагедији* емергентност се појављује у контексту распада Југославије, не само као друштвено-политичка чињеница, већ и као процес који се постепено изграђује и постаје уочљив кроз језик, жанр и идентитет драмских ликова. С обзиром на то да смо утврдили да је емергенција неодвојива од изненадних и неочекиваних догађаја који модификују постојеће стање стварности, распад Југославије се може посматрати као емергентна историјска околност. Иако је након смрти Јосипа Броза Тита, као фигуре која је успевала да држи југословенске народе под заједничким политичким окриљем, постало јасно да је распад федерације могућ, стварни ток и исходи тог процеса били су тешко предвидиви, а њихов обим и последице изненадни и драматични. У том

ширем друштвено-политичком контексту, Душан Ковачевић се у својим драмским текстовима појављује као прецизан дијагностичар српског менталитета, при чему се већ у драми *Маратонци трче почасни круг* може уочити наговештај дезинтеграције друштвеног поретка и моралних вредности. У овој гротескној црнотумористичној драми, југословенско друштво симболички се представља као корумпирано погребничко предузеће, што се може тумачити као алегоријска репрезентација државне структуре у фази распада (Гојић 2024: 14). Атмосферу пред сам распад државе, Ковачевић преноси на драмске ликове у *Урнебесној трагедији*. Њихова дезоријентисаност, осећај фрагментарности и немоћ да се снађу у новонасталој стварности, одражавају се не само у дијалозима и ситуацијама, већ и на нивоу перформативне репрезентације. Ослањајући се на Фишер-Лихте (2009: 54), која истиче да се значења обликују у контекстима које покрећу емергентни догађаји, као што је распад Југославије, тело извођачког субјекта постаје кључни медиј у процесу продукције значења. Перформанс ликова у драми је зато нестабилан и усклађен са транзиционим друштвено-политичким контекстом. Та нестабилност се не исказује само кроз језик, већ и кроз телесност, јер је сваки од актера драмског дешавања на неки начин телесно обележен. У том смислу, може се тврдити да је емергенција распада као друштвено-политички процес произвела врсту моралне иницијације, што доводи до (ре/де)конструкције идентитета. Тај процес се манифестује и на телу, како метафорички тако и конкретно.

Као што и сам наслов наговештава, за учеснике у драмским дешавањима свет је у извесној мери испао из лежишта, те се парадоксално налазе у непредвидивим ситуацијама које прете да поремете постојећи поредак и које се могу окарактерисати као урнебесно трагичне. Стога се изнова и дешавају сцене које су више комичне, него трагичне, али их драмски ликови због унутрашњег и спољашњег раздора доживљавају као искључиво трагичне. Ишчашено и пренаглашено се стога поимају као крупни догађаји, на које ликови реагују бурно, уплахилено, што се развија до агресије и беса. Услед тога долази до изнова неуспеле или потиснуте емергенције.

([...] *Отац маше пешкиром, даје му (Невену) знак да се склони, али малишан никога не примећује. Ружа се заплете, зграби га за рамена и поче да га бије.*)

Ружа: Животињо једна! Мајку ли ти твоју! Стоко! Идиоте један! Цео дан спремам кућу! Цео дан чистим и перем...

Милан: Ружо!

Ружа: Хоћеш да цркнем радећи! Стоко једна!

(*Милан спусти слушалицу, приђе жени, ухвати је за руку покушавајући да је смири, али она остатак беса сасу човеку у насапуњано лице.*)

[...]

Невен: Изгоре! Све изгоре! Запалио се шпорет!

[...]

Милан: Добро... добро... добро...

(*Човек се осврће, прилази усисивачу и искључује га, али остаје прегласна музика.*)

Милан: Стишај то мало!

Невен: Шта ти смета Елвис?

Милан: Стишај!

Невен: То су твоје плоче...

Милан: Стишај!

Невен: Okay, okay! You are always right!

(*И Елвис настави да пева у пола гласа, а отац грди сина истим тоном.*)

Милан: А где су ти наочаре?!

Невен: У цепу.

Милан: Зашто их не носиш?! Шта раде у цепу?!

(Дечак вади наочаре понављајући.)

Невен: Океј, океј, океј... (Ковачевић 2021: 184).

Када се шпорет запали и изгори вечера за госте, испољава се непредвидива ситуација која, уместо да постане прилика за успостављање реда, новог поретка или бар привремену суспензију свакодневног конфликта, овај кризни тренутак претвара се у окидач за наставак исказивања већ нагомилане агресије и фрустрације. Оне се само преносе са једног на другог родитеља, при чему дете остаје жртва родитељског незадовољства које нема никакве везе са њим. И Ружа и Милан сведоче својим поступцима да су немоћни да каналишу кризу на одговарајући начин. Изостанак реакције на емергентни догађај не подстиче их на систематичне, продуктивне промене, већ наставља у правцу већ заступљене дисфункције и приказује фрагментацију у породичном оквиру која рефлектује друштвену нестабилност. То се потврђује онда када Милан упозорава брата Косту да се не расправља са његовом супругом јер је остала без посла (Ковачевић 2021: 183). Моменти попут ових не пружају простор емергенцији да се испољи као повод за настајање нових, већ остају заробљени у репетицији агресивних и насилних образаца. Реализује се само у виду претећих телесних гестова пропраћених вербалним исказима, који су редуковани на формулаична понављања. Тренутака пропуштене емергенције има доста у драми, па ликови тако остају заробљени у *statusu quo*, у ком предузимају акцију, најчешће пропраћену вербалним или покушајем телесног насиља, али се услед недостатка способности за смисленом променом пропушта тренутак за раскид са пређашњим стањем. Насупрот томе, остају у стању лиминалности, које их онемогућава да започну процесе (ре/де)конструкције идентитета и тако пређу у наредну фазу изградње идентитета.

Међутим, кључни емергентни тренутак у драми, надограђује се концептом перформативности. У складу са теоријским поставкама Џудит Батлер (1998: 147), која указује на разлику између онога што појединац „јесте” и поступака које предузима, драмски субјекти у *Урнебесној трагедији* показују на који начин долази до реконструкције, односно деконструкције породичног уједињења током процеса друштвено-политичког распада. У складу са теоријом Џудит Батлер, учесници драмског дешавања (ре/де)конструишу сопствене идентитете понављањем одређених поступака које изводе унутар друштвено-културног оквира, чији су део. На тим основама, драмска ситуација се развија до тачке емергенције, чији исход, као и у завршном чину *Завршног хора*, није приказан у драми, будући да се драма завршава отвореним крајем. На тај начин, Ковачевић захтева ангажман публике, препуштајући читаоцу да сам доврши комад (Пешић: 193).

Као централни емергентни догађај, који омогућава (ре/де)конструкцију идентитета свих ликова изузев Руже, издваја се Василијево ислеђивање унука Невена. Величковић (2020: 141) такође истиче да је оспоравање Невеновог идентитета врхунац драмске радње. У наредним поглављима биће детаљније размотрен сам иследнички поступак, технике и механизми „старог комунистичког заната” које Василије примењује над унуком. У контексту емергенције, посебно је значајно то што управо овај неочекивани догађај доводи до развоја егзистенцијалне кризе код Невена. Дечак најпре учествује у игри, мислећи да може да надмудри деду, међутим, стари, искусни комунистички судија и народни херој, застрашује га тврдећи да је усвојен. Овиме се подстиче унутрашњи расцеп код Невена, који драму окончава репетитивном преокупацијом питања сопственог порекла, упућујући мајци питање „Ко сам ја?” (Ковачевић 2021: 245). Ковачевић овде активира једну од кључних

карактеристика драме као књижевног рода, а то је њена антрополошка природа, чију је специфичност у разматрањима порекла човека и његовог идентитета, како је приказано у поглављу 2.6.1.3, истакла и Насић (2024: 10). Понављање егзистенцијалистичких питања о пореклу, идентитету и потрази за истином добијају облик ритуала који се завршава отуђењем од људи и језика, а приближава се природи као уточишту. Као што Анита на крају трећег чина у *Завршном хору* призива шуму, тако и Невен прибегава природи. У његовом случају, реч је о дрвету у дворишту. Поред вербализације запитаности над сопственим идентитетом, у складу се теоријским кључем Ханс-Тис Лемана (1992: 349), дидаскалије као суштински значајнији део текста од пуког упутства за инсценацију, управо на крају драме добијају кључну улогу у производњи значења, нарочито у контексту перформативне телесности Невена и његове мајке. Невен прибегава језичкој редукацији, прикрива уши, а мајку своди на силуету, телесни облик без језичке субјективности. Ружа тако остаје као једини лик у лиминалној фази, док се запитаност око Невеновог (ре/де)конструисаног идентитета преноси на предмет. У питању је Василијев орден на Невеновој јакни, који „повремено блесне” (Ковачевић 2021: 246), сугеришући да је идентитетска информација тек у настајању.

Појава сваког новог емергентног тренутка у драми подстиче интензивнију драмску динамику међу ликовима, али истовремено доводи и до развоја агресивности и појаве насиља. Врхунац ових тензија, достиже се у сцени у којој Василије инсценира сопствено самоубиство као последњи чин манипулативне стратегије усмерене ка испитивању љубави и лојалности својих синова. Када се увери у њихову емотивну повезаност и подршку, Василије их води са собом, што отвара простор за промишљање да ли тим чином долази до реконструкције или, напротив, до коначне деконструкције породичне целине. На тај начин, откривају се дубљи симболички слојеви драмског текста који се могу тумачити као упозорење на понављање истих или сличних идеолошких матрица у периоду друштвено-политичке дезинтеграције. Сходно томе, *Урнебесна трагедија*, функционише као драма породичне структуре која се изнова покушава интегрисати, али истовремено открива потенцијалну деструктивност такве интерпретације. Емергентни тренуци, у контексту распада, откључавају у исти мах процесе породичне (ре)интеграције и дезинтеграције, чиме се на плану драмске структуре, радње и констелације ликова огледа слика друштва у распаду, друштва које се налази на прагу оружаног конфликта. Овакво сагледавање породичног и друштвеног оквира у симболичкој паралели додатно указује на сложеност идентитетских процеса у условима кризе, али и на перформативни потенцијал драме да у оквиру приватне сфере прикаже реплику друштвеног поретка у дезинтеграцији.

6.2.2. „Породица као основна ћелија малигног друштва”²²¹

Породица заузима централно место у поетици Душана Ковачевића и представља кључни нуклеус његовог драмског света. Сам аутор више пута истиче да је породица основна јединица друштвеног живота и полазна тачка из које израстају драмске приче које

²²¹ Назив поглавља је део поднасловa у раду Ане Марије Грбић (2018: 205), под називом *Усуд породице (Ре-конструкција породичног дискурса у раним драмама Душана Ковачевића „Маратонци трче почасни круг” и „Радован Трећи”)*.

исписује²²². У досадашњим студијама и анализама о Ковачевићевој поетици, породични оквир се показује као незаобилазна перспектива. Тако Марјановић (1997: 274) наводи:

Породица је, за Ковачевића, нешто битно, и у њој се преламају најважније теме његових комедија: однос појединца и власти, и однос индивидуалне и тоталитарне свести. У другом слоју, породица је огледало друштва, са свим његовим противречностима, а у најдубљем писац у њој тражи „метафору света”.

Овај увид прецизно осветљава основну функцију породичног модела у Ковачевићевим драмама. Породица се не испољава само као тематски или емотивни оквир, већ и као симболичко и структурно језгро драме. Испољава се као интерпретативни оквир друштвено-политичких ситуација савременог тренутка, што је нарочито изражено у *Урнебесној трагедији*. Преко породичне (дез)интеграције, Ковачевић приказује слику просечне српске породице на почетку деведесетих, када је започет процес дезинтеграције и чије се последице већ осећају. Ружа је остала без посла, а преко Милана као управника позоришта указује се на кризу у култури. Та слика се додатно продубљује појавом алкохолизованог и дезинтегрисаног Косте, и морално и телесно, који говори о лошој продаји књига. Преко њих, асоцијативно се гради прича, не само о актуелном тренутку распада, већ и о реинкарнацији старих идеологија. Архитектоника драме, утемељена на жанровским обележјима комике и драме апсурда, употпуњује се архетипским мотивом односа оца и синова. Породица се у том смислу, појављује као „основна ћелија малигног друштва” (Грбић 2018: 205), што указује на парадоксални аспект, будући да оно што би требало да представља простор стабилности, безусловне љубави и идентитетског утемељења, прераста у извор конфликта, притисака и деформација. У том контексту, породица функционише као чвориште идеолошких супротстављања, између индивидуалне свести и тоталитарне логике, између унутрашњег етике и спољашњег насиља система. Из тога произилази и теза Бојане Тешић (2022: 10), која у својој докторској дисертацији о идентитетима у Ковачевићевим драмама закључује да „породица добија круцијални статус у разобличавању пишевог односа према ликовима и постаје мера поимања сопства сваког јунака понаособ”. Ипак, ликови у Ковачевићевим драмама пре се могу окарактерисати или као антијунаци или једноставно учесници у драмском дешавању.

Породица у *Урнебесној комедији* откључава трослојни значењски систем. Најпре, као микроћелијска јединица у којој појединац има могућност да испољи своју суштственост, породица се може интерпретирати у оквиру Гофманове (2000: 140–141) интимне, односно задње зоне репрезентације идентитета. У складу са тим, породица представља простор у ком је репрезентација одсутна, те у њему субјекат испољава право себе и ту се живот одвија „иза кулиса”. Истовремено, као скуп субјеката који су интегрални део шире друштвене заједнице, породица у драми делује као огледало друштвене патологије, али и као симболички модел света у распаду. Тај модел постаје нарочито упечатљив у тренутку када се породична интеракција измешта из куће у башту, простор који постаје резидуална зона, гранични терен унутар ког се бришу границе између приватног и јавног, породичног и

²²² У својој најновијој драми *Удовица живог човека* из 2024. године Ковачевић остаје доследан смештању драмског „епицентра” (Николић 2024) у породични оквир, како и сам истиче, при чему овог пута тематизује фемицид. Пример драме у којој породица не заузима централни оквир драмске приче јесте *Професионалац*. Како смо видели, у њој свакако има наговештаја и помена породице, међутим, сиже драмске радње се не заснива на породичном оквиру из кога се црпе амбивалентности људског бића, од афирмације најважнијих људских вредности, па све до незамисливог зла.

идеолошког. Уједно, то постаје простор драмског прелома, у ком почиње интензивнија дестабилизација породичног поретка. Са теоријске позиције Гофмановог разликовања „особа” и „не-особа”, у констелацију ликова укључена су још два актера који нису део породичне структуре. Следећи Гофмана, породична структурна кохеретност, нарушава се најпре ликом Доктора, који иако најпре делује као спољни елемент, постепено прелази у функцију ујединитеља дезоријентисаних ликова, чиме измиче строгој класификацији као аутсајдера. Милиционер, пак, оличава прототип Гофмановог аутсајдера, будући да је реч о полицијском службенику који не учествује као равноправни учесник у драмској радњи, али својом појавом додатно оснажује осећај надзора, дисциплине и репресије, који ће се испоставити као бесмислен и комичан. Док се одрасли чланови породице крећу у лиминалном простору, простору транзиције, неодређености и идентитетског колебања, посебну пажњу заслужује лик Невена као стигматизованог субјекта. Као што је већ указано у теоријском делу, примена Гофманове теорије зона (Абелс 2022: 230), омогућава сагледавање различитих модуса понашања ликова, кроз које се у *Урнебесној трагедији* могу идентификовати механизми отпора прилагођавања или кризе идентитета у условима дезинтеграције политичког, егзистенцијалног и идеолошког поретка. У случају Невена, управо његов положај унутар породице открива се као проблематичан, јер га родитељи, који себе перципирају као нормалне, изнова дискредитују. Гофманова класификација зона и улога унутар друштвених интеракција тако открива на који начин драмски актери реагују на кризне процесе који прате распад Југославије.

Уопште узевши, структура породице и њена дисфункционалност у драми *Урнебесна трагедија*, постају метафора шизофреног друштва, које се на почетку деведесетих година у Србији истовремено одржава и урушава у животу. У том смислу, драмски конфликти који се одвијају унутар урнебесно трагичне породице, могу се разумети као симболични оквир ширих политичких и егзистенцијалних контекста. Породица у овој драми стога, не представља тематски оквир драмског текста, већ алегоријски кључ за разумевање света, у ком се појединци суочавају са губитком оријентације, идентитета и смисла.

6.2.2.1. Идеологије као наследне болести

Породица у *Урнебесној трагедији* сачињена је од појединаца који су обележени идеологијом која, не само да детерминише њих као самосталне субјекте, већ управља односима које остварују у породичном колективу. Стога идеологија у случају ових драмских актера функционише као генетско наслеђе које се преноси интергенерацијски и учвршћује се унутар породичне структуре. Као таква, обележава појединца по самом рођењу. У складу с поетичким принципима Ковачевићевог драмског стваралаштва, и у овој драми се показује да је преносилац семена зла, које Андрејевић (2017: 12) поистовећује са идеологијом и механизмима власти, најчешће мушка фигура, која уједно заузима позицију родоначелника. Таква улога већ је приметна у лику Пантелије Топаловића, који поседује бизнис са погребном опремом и усмерава своје потомке на пут криминала и мутних радњи како би постигли сопствене циљеве, чиме обезбеђује континуитет једне идеолошки утемељене структуре (Гојић 2024: 14). Сличан образац присутан је и у *Урнебесној трагедији*, где се породично стабло почиње рачунати од Василија, повратника из психијатријске установе, који настоји да реконструише своју ранију позицију моћи. То чини применом старих техника комунистичке иследничког праксе, које сада примењује над сопственим унуком. Као што ће детаљније бити приказано у поглављу 6.2.3.1, лик Василија показује тежњу ка

непосредној обнови идеолошке контроле, чиме се поново активирају механизми наследне идеолошке доминације унутар породичне ћелије.

Идеолошке позиције које заузимају чланови породице у *Урнебесној трагедији*, репрезентују актуелне идеологије у времену настанка драме. Оне се крећу од „чистог”, титоистичког комунизма, преко различитих форми либерализма, па све до експлицитног антикомунизма. Сходно томе, преко Василија се открива да је слом титоистичког комунизма, као доминантне идеологије у деценијама након Другог светског рата, симболички обележен тренутком смрти Јосипа Броза Тита. Управо у том периоду Василије „оболева”, што симболички имплицира идеолошки и егзистенцијални распад некадашње структуре моћи, чији је он био део. Иако се Тито као историјска личност у драми не помиње експлицитно, сви драмски догађаји управљају се према Невеновом рођењу²²³, те се тако лична биографија прелама са националном историјом. Као бивши члан комунистичке партије и запослени у јавном сектору као судија, Василије је позициониран на самом врху породичног идеолошког родослова и као такав налази се на врху Алтисерове метафоре грађевине и то као припадник државног репресивног апарата. Његови синови Милан и Коста, сведоче о својеврсном идеолошком јазу између прве и друге генерације. Они заузимају либералне идеолошке позиције (Јанковић 2011: 88). Милан као управник позоришта, а Коста као власник књижаре, интегрисани су у институционалне структуре моћи и функционишу унутар идеолошких државних апарата. Притом, обојица су представници доминантне либералне буржоазије на почетку деведесетих година, у оквиру чега Милан припада грани политичког либерализма, док Коста више тежи економском либерализму (Јанковић 2011: 88). Њихова институционална укореењеност додатно се уклапа у Алтисерову метафору грађевине. Костина делатност као представника економског либерализма и власника књижаре представља базу, на којој се заснива сва остала идеолошка и институционална надоградња. У крвној вези са Василијем остаје још дечак Невен, који још увек није заузео идеолошку позицију (Јанковић 2011: 89). Као такав он представља празан простор у смислу неутралног субјекта који сходно томе постаје погодно тло за имплементирање идеолошког семена које би носио као својеврсни генетски код. Уједно, то га чини метонимијским простором борбе између старог и новог идеолошког наслеђа.

Преостала три лика која припадају породици, и то, не случајно, женски ликови, представљају супруге централних мушких актера. Посебно се издваја лик Руже, која у оквиру драмског ткива заузима три различите, али испреплетене улоге: супруге, мајке и ћерке. Свака од ових улога носи одређену идеолошку обојеност. Ружа је носилац антикомунистичке идеологије и једини лик у драми који је спреман да ризикује опстанак сопствене породице како би заштитила своја уверења (Јанковић 2011: 89), али и сачувала свог сина од преносиве (комунистичке) болести (Ковачевић 2021: 208). Њен антагонизам према комунизму садржи и личну мотивацију, будући да у њему види директну одговорност за смрт свог оца. У оквиру Алтисерове метафоре о грађевини, Ружа формално не заузима прецизно одређено место, јер није институционално везана ни за репресивне, ни за идеолошке државне апарате. Ипак, она се јавља као главна претња Василијевој идеолошкој

²²³ Након завршне дидаскопије у драми, стоји навод „Београд, 1990.” (Ковачевић 2021: 246). Невен је представљен као дванаестогодишњи дечак, што указује на то да је рођен 1978. године. Поред тога, Василије у разговору напомиње да је унука видео последњи пут када је дечак имао три године (Ковачевић 2021: 235), што односи на 1981. година. Овај период смешта се непосредно након Титове смрти. У том контексту, развој Василијеве болести, која га је на крају довела до психијатријске болнице, може се посматрати као последица дубоке патње за тим временом и самим Титом.

доминацији. У том смислу, Ружа може бити протумачена као фигура субверзије, као оличење оног „импулса експлоатисаних” који, према Алтисеру, теже разарању и преображају идеолошке структуре изнутра. У контексту Урнебесне трагедије, та субверзија се не одвија на нивоу државних институција, већ унутар породице као основне ћелије друштва и једног од примарних облика идеолошког државног апарата.

Идеолошка позиција Јулке није експлицитно одређена у тексту драме. Једини директни податак о њој дознајемо преко Костиног коментара да има „само два разреда школе” (Ковачевић 2021: 195). Иако се ова информација на први поглед може тумачити као индикатор њене социјалне маргинализације, Јулка унутар драмске структуре функционише као продужетак или надоградња свог супруга, како у идеолошком, тако и у егзистенцијалном смислу. Упркос честим свађама и физичким обрачунима, Коста и она ипак остварују супружничку кохезију, на њихов, искривљен и деструктиван начин. Слично као и Ружа, и Јулка се може сврстати у Алтисеров импулс експлоатисаних, оних субјеката који унутар идеолошких апарата располажу потенцијалом за отпор. За разлику од Руже, која је као Невенова мајка Василију омогућила наставак породичне лозе, Јулка је свесно одлучила да се не оствари у улози мајке и тиме прекине трансмисију идеолошког генетског кода. Овом одлуком она фактички укида могућност да се комунистичко идеолошко наслеђе, персонификовано у лику Василија, транспонује на следећу генерацију. Управо због тога Јулка, иако наизглед пасивна и потчињена, заузима позицију симболичке моћи у Василијевом идеолошком оквиру, постајући опаснији „непријатељ” чак и од Руже, будући да својом одлуком спречава мултиплицирање, како биолошко тако и идеолошко, онога што је у драмском тексту представљено као болест (Ковачевић 2021: 208).

Василијева супруга Рајна, пореклом Немица, у драмској структури испуњава сличну функцију као и Јулка. Она делује као подршка, ослонац и идеолошки узор своме мужу. Према Василијевим речима, управо је Рајна та која му је „вратила веру у прави, чисти комунизам” (Ковачевић 2021: 221). У том смислу, Рајна се позиционира као активни учесник у очувању и репродукцији идеолошког наратива, због чега се такође може интерпретирати у оквиру Алтисеровог теоријског модела као субјекат смештен у сферу државних репресивних апарата. Оваквој класификацији доприносе три кључна аспекта њеног драмског положаја. Најпре, Рајна је током комунизма као доминантног политичког режима радила у државној служби, конкретно у немачкој амбасади у Србији, што је индикатор њене институционалне интегритетности. Потом, због убиства свог првог супруга, смештена је у психијатријску установу која се према Алтисеру сврстава под категорију репресивних апарата, будући да садржи механизме социјалне контроле и нормализације. Напоследку, удајом за Василија, некадашњег доследног присталице комунизма, и активним учешћем у његовој рехабилитацији као носиоца комунистичке идеологије, Рајна се симболички позиционира уз сам врх Алтисерове грађевине. Тиме, не постаје само Василијева животна емотивна сапутница, већ и његов идеолошки ослонац. Стаменковић (2017: 38) с правом примећује да њих двоје у драми имају „хепиенд”, што у контексту општег распада и кризе породице делују као парадокс, али и као индикатор затвореног, самореференцијалног круга идеолошког удруживања.

Поред чланова уже породице, у драми се појављују још два лика који су релевантни за разумевање механизма преношења идеологије као наследне болести. У питању су Доктор и Милиционер. Имајући у виду Алтисеров теоријски оквир, као и институционалну природу њихове професије и функцију у структури друштвене контроле, обојица се могу сврстати у домен државних репресивних апарата. Лик Доктора је детаљније разрађен у

филмској адаптацији *Урнебесне трагедије*²²⁴, док се у самој драми јавља у ограниченој функцији, довољној укаже на степен деформације друштва у тренутку транзиције. У новонасталим друштвено-политичким околностима, радно место психијатра измештено је из психијатријске установе у свакодневицу, чиме се сугерише да је лудило постало општи друштвени начин егзистирања. Иако представник професије која лечи или контролише девијантне субјекте, Доктор се и сам показује као идентитетски дезоријентисан и професионално обесмишљен. Ни сам више није у стању да обавља своју друштвену функцију. Тиме се уједно продубљује слика кризе и нестабилности српског друштва почетком деведесетих. Овај феномен се може тумачити и као субверзија бинарног опозиционог пара „нормални-луди”. Док се Василије, психијатријски пацијент, враћа после деценијског одсуства са индиректном намером да успостави стари поредак, Доктор, чувар нормалности, остаје без посла и почиње да одаје утисак као да делимично и сам постаје луд (Стаменковић 2017: 29). Ова замена улога доводи до парадоксалне ситуације у којој Василије преузима функцију моћи, док Доктор деконструише свој идентитет и друштвену улогу. Ова промена унутар хијерархији моћи огледа се у томе што Василије успева да придобије Доктора да му буде кум на венчању. Иако та сцена није приказана у драми, већ се реферише на њу, она представља прву инсинуацију Василијеве намере да успостави стари поредак. Отуда, кумство у овом контексту није тек приватни гест, већ потврда у виду перформативног чина да Василије индиректно намерава да се врати на врх идеолошке и патријархалне хијерархије.

Лик Милициониера представља протип Гофмановог аутсајдера, односно не-особе која функционише унутар резидуалне зоне, измештене из центра породичне и друштвене интеракције. Иако се као драмски субјекат приказује само у кратком интервалу, његова појава није без значаја. Милиционер није равноправни учесник драмског збивања, већ фигура регулације, субјекат чије је присуство у функцији успостављања реда и дисциплине. Управо тиме он представља делегата државног репресивног апарата. Међутим, појављивање Милициониера има шири симболички значај. Оно указује на степен ерозије и деконструкције самог механизма репресије. Његова интервенција као оног који враћа празну украдену шерпу са роштиљем (Ковачевић 2021: 227), не само да је сведена на пуки гест институционалне контроле која више нема стварну моћ у новонасталим околностима друштвене кризе, већ функционише као апсурдни лик који уноси комични ефекат у драмску радњу. С тим у вези, његова маргинална позиција унутар драме сугерише распад ауторитета и институционалне снаге државе, што кореспондира са свеукупном атмосфером транзиције и дезинтеграцијом.

На основу описане констелације ликова, отвара се значајно питање о паралелности деловања идеолошких механизма и симптоматике болести, односно о манифестацији симптома идеолошке оптерећености унутар породичне структуре. У том контексту појављују се важне дилеме: да ли су драмски субјекти свесни деловања идеологије као унутрашњег механизма и на који начин аспекти попут кривице, агресије, аутоцензуре или срама утичу на њихове одлуке, међуодносе и идентитетске процесе? Као што се генетска

²²⁴ Ковачевић је дорадио сценарио за филм у односу на драму, јер како и сам каже, „позориште је једна врста медија, филм сасвим друга”. Лик Доктора је проширен и приказан као сложенија фигура која би се могла анализирати из угла Фукоовог чувара и хетереотопије, које аутор дефинише као „просторе које настањују појединци чије понашање одступа од уобичајеног просека или прописане норме” (Фуко 2005: 33). Поред Доктора, проширена је уводна сцена и умножен је број пацијената болнице, које Доктор ослобађа из луднице и сви заједно крећу у спољни свет.

предиспозиција за болест може активирати у условима стреса, тако се и идеолошко наслеђе активира у кризним тренуцима. Управо у таквим моментима, када се дезинтегрисана породица, распопуњена унутар властите историје, поново окупља, постаје могуће пратити пуни облик манифестације и идеолошких наслага, које се преносе као несвено наслеђе, уоквирено историјом породице и друштва. На том трагу поставља се и питање могућности „оздрављења” од идеологије, односно да ли су драмски субјекти у стању да изађу из цикличног процеса понавља идеолошких наслеђа или су (упркос отпору) ипак осуђени на његово понављање? Породично окупљање представља преломни тренутак ескалације, али и могућу тачку разрешења. Управо у том моменту, симптоми идеологије постају видљиви унутар породичне целине, као последица вишеструке дезинтеграције: личне, породичне и друштвене.

6.2.2.2. Идеолошки породични скуп дезинтегрисаних индивидуа

Породични скуп у драми, инициран са циљем систематичног решавања питања збрињавања Василија након укидања психијатријске установе, не поприма облик интимне заједнице која као основну премису има добробит својих најближих, већ прераста у мали идеолошки паноптикон, у ком се огољавају последице идеолошког наслеђа. У вези са породичним контекстом, Јакшић Провчи (2012: 179) полази од становишта да породица представља кључни фактор у социјалном, културном и психолошком обликовању личности, при чему од њене стабилности и функционисања зависе друштвено-културни континуитет, као и свеобухватна стабилност и одрживост друштвеног поретка. То значи да би породица, у идеалном смислу, требало да буде извор хармоније и стабилности који појединцу омогућава афирмативно деловање у ширем друштвеном простору. Међутим, у *Урнебесној трагедији*, породица постаје место дисонанце, сумње, конфликта и понављања, при чему се сваки лик испоставља као симболична последица идеолошких механизма. У оквиру ове драме, породица тако прераста у живи музеј прошлог режима и његових последица. Уколико пратимо аналогију идеологије и болести, идеолошки симптоми манифестују се кроз конфликте, апатију, осећај бесмисла и формулаичну репетитивност које функционише као својеврсни апсурд. Све то доводи до немогућности успостављања функционалних односа међу ликовима. Као последица тога, учесници у драмском дешавању постају дезинтегрисани субјекти, како у породичном окриљу, тако и унутар самих себе, онемогућени да изађу из лимиалног простора идеолошког наслеђа.

У студији *Идеологија, човек драма*, Даница Андрејевић (2017: 13) истиче да је присуство идеологије као негативне естетичке категорије у драмама Душана Ковачевића разлог због ког катарза у његовим драмама остаје неостварена. Ауторка даље наводи да је „политика страха најмоћније оружје сваке идеологије, манипулативна снага која се користи за спровођење воље владајуће групе и ограничавања људске слободе” (Андрејевић 2017: 13). Унутар породичне структуре у драми *Урнебесна трагедија*, страх се не испољава као директна политичка претња, већ се манифестује као нелагода у односу на могућност одступања од наметнутог или подразумеваног поретка. Управо због тога се политика страха у драми показује као пресудна у преношењу идеолошког наслеђа и то не као отворене репресије, већ као унутрашњи порив да се остане у границама прихватљивог, чак и по цену личне дезинтеграције. То се најјасније види на примеру Руже која гаји двоструки страх: (1) Најпре, страх као сећање на оца и неправду коју му је нанела комунистичка власт, који се у њој очувао и репродукује се кроз унутрашње механизме, као што су идеализација жртве и

одржавање наратива о страдању. (2) Поред тога, у њој се јавља страх као мајке да би њен син могао постати носилац Василијевог идеолошког кода, односно да би се идеолошка зараза могла пренети генерацијски. Њена идентитетска структура, оличена у тим страховима, да не изда сећање на оца и да њен сина не буде „заражен” комунистичком идеологијом, утиснута је у задњу зону, с тим да често проналази пут до предње зоне у виду снажних излива беса, током којих се изнова актуелизује идеолошки ривалитет између Василија и ње. У свађи са супругом Миланом та тензија постаје нарочито изражена.

Милан: Немој да се свађамо пред дететом. Немој пред њим, молим те.

Ружа: А пред ким ћу? Па ово је његова кућа. Кад сам била његових година, отац ме је узео за руку и извео кроз ову капију на улицу. Понео је само икону. И ја сад треба моје дете да изведем на улицу, да се поново вучемо као беспризорни јер се појавио твој луди отац са лудом женом! Еј, бре, човече, да ли си ти нормалан?! Мене и оца су истерали „здрави” комунисти, а сад мене и моје дете терају ти исти комунисти, само што су у међувремену полудели! Ти знаш зашто је твој отац завршио у лудници?!

Милан: Знам...

Ружа: Па како онда да га задржимо у кући?

Милан: Само преко викенда.

Ружа: Само преко викенда?

Милан: Да! Ја ћу бринути о њима.

Ружа: А у понедељак ће се доктор јавити и замолити нас да остану још „само” следеће недеље, па следећег месеца, па следеће године, а ја ћу свакодневно стрепети и дрхтати да ли ће твој отац убити моје дете као што ми је убио оца!

Милан: Ружо! Ружо!

(Човек подиже руке као да ће му се небо сручити на главу. Дечак се привио уз мајку.)

Милан: Ко ти је убио оца? Шта причаш пред дететом?! Немој, сине, да плачеш. Ја и мама само разговарамо. Причамо... Ко ти је убио оца?! Јеси ли ти нормална?!

Ружа: Убио га је твој Василије!

Милан: Мој Василије? Па твој отац се убио двадесет година после рата!

Ружа: Није се убио, Милане! Убили су га! Метак је путовао двадесет година! И убијаће још пола века! И на дете су ми пуцали!

Милан: Ружо! Шта то причаш?! Ружо?! Шта причаш пред дететом?! (Ковачевић 2021: 218–219).

Ружа се у овој сцени изнова испољава као носилац идеолошке дисциплине. Она није типични припадник одабране идеолошке парадигме, већ своју идеолошку позицију гради кроз негацију комунизма. Не испољава веру у одређену идеологију, него изграђује своју личност на основама анимозитета према једној, комунистичкој. Реферисањем на неправде које су, према њеном уверењу, довеле до очевог самоубиства, Ружа преузима улогу чувара онога што више не постоји, репрезентујући на тај начин празан, али истовремено афективно моћан идеолошки облик наслеђа. У њеној перформативној структури, идеолошко наслеђе се изражава у виду агресије и страха. Супротно томе, Милан прибегава аутоцензури, потискујући прошла збивања, у којима није он био актер, већ његов отац. Са својим наслеђем, Милан одлучује да се не суочава. У контексту делотворне симбиозе између државних репресивних и идеолошких апарата, као што је представљено у теоријском оквиру, Алтисер, наглашава управо цензуру као својеврсни механизам илустрације моћи, којим идеологија не делује искључиво кроз конструисање свести, већ и посредством санкционисања, искључивања и усмеравања значења. Цензура, у том смислу, не представља само забрану, већ и стратегију дисциплиновања. С обзиром на то да је Милан директни

наследник Василијевог идеолошког кода, он не репродукује очеве вредности у експлицитном облику, већ у њему постоје утемељени системи искључивања и усмеравања значења, услед којих сматра да је прећуткивање најсигурнија опција. Алтисер (2009: 31) наводи да цензура културних садржаја представља један од начина очувања владајућег поретка од потенцијалне дестабилизације. У контексту дијалога између Милана и Руже, Алтисерова теза постаје потпуно применљива. Миланово прећуткивање на очеву злодела, подрива њихов породични однос и производи тензију, при чему се дете, као сведок, испоставља као колатерална штета идеолошких сукоба – било у облику афирмације, негације или прећуткивања.

Ова конфликтна сцена између супружника, најављују оно што ће се додатно развити у наставку драме. Породични простор не функционише само као место свађа и међусобних оптужби, већ постаје поприште идеолошке драме тран(с)генерацијске трауме. У том смислу, метафора којом се Ружа користи: „Метак је путовао двадесет година! И убијаће још пола века! И на дете су ми пуцали” може се разумети као метафора невидљивог, али делотворног идеолошког наслеђа, које производи дуготрајне и разарајуће последице. Тај метак метонимијски означава наслеђене психолошке обрасце, утискиване у породичну структуру, а његова путања симболизује перзистентност страха, кривицу, освету и трауму и, постојан је према Ружиним наводима, кроз генерације. Ефекти таквог „испуцавања” оличени су у дезинтегрисаним појединцима на емоционалном и идентитетском нивоу, онемогућени да се остваре као идеолошки чисти субјекти. Уместо тога, налазе се у перманентном процесу расцепљивања, интерпелације и унутрашњег конфликта, што упућује на дубоку испреплетеност породичне трауме са ширим друштвено-идеолошким механизмима.

У овом дијалогу, идеологија се манифестује у складу са Алтисеровим теоријским кључем. Присутна је у породичној заједници као друштвеном оквиру и није ограничена искључиво на конкретну историјску ситуацију. То потврђује и Ружина метафора о „метку који путује”, која се истовремено односи на прошлост, садашњост и будућност. Идеологија се у оквиру ове сцене, као и у читавој драми, испољава као имагинарна представа коју драмски субјекти граде у односу на сопствене услове егзистенције. Сходно Алтисеру, идеологија не пружа верну репрезентацију стварних односа моћи, опстаје управо у оној мери у којој је појединци интернализују и продукују сопствене имагинарне представе. У том смислу, Ружина представа није лажна или неоснована, али њена представа о Василију као апсолутне претње доводи до парадоксалне ситуације. Наиме, иако отелотворује онај импулс експлоатисаних о ком говори Алтисер, па изнова покушава да изнађе средства и прилике у којима би могла субверзивно да приступа супротстављеним идеолошким механизмима, управо је Ружа та која Василију обезбеђује централну позицију у породичној констелацији моћи. На тај начин, њен покушај отпора заправо постаје механизам (ре)продукције истог поретка којем настоји да се супротстави. Ружина идеолошка делатност тако проистиче из материјалне праксе која се остварује репетативним обрасцима понашања, који се испољавају у виду агресивних испада беса. Тиме се потврђује Алтисерова теза о идеологији као материјалној пракси, која делује кроз телесне и језичке механизме унутар свакодневног живота.

Полазећи од наведених поставки, може се извући теза да идеолошко наслеђе добија свој потпуни облик управо у моментима кризе. Породични скуп у драми се не претвара у простор решавања личних неспоразума, већ у процес дезинтеграције породичне заједнице, условљен немогућношћу да се прекине вртложни ток идеолошких конструката. У том оквиру, границе између живих и мртвих, приватног и политичког, субјективног и

историјског бришу се у корист једне, свеобухватне, трауматизоване структуре. Ружин страх се стога не испољава само као лична траума, већ као симптом друштвено-историјског контекста. Приказани дијалог, као и њему слични који се кроз читаву драмску радњу развијају између ње и осталих чланова породице показује да до дезинтеграције породичне структуре долази као директне последице неразрешених и упорно понављајућих идеолошких наслеђа. Уместо да буде заштитни и интегративни оквир, породица урнебесних трагичара постаје сценска реконструкција идеолошких злочина и простор репродукције политичке трауме. У таквој парадигми, фигура детета, Невена, појављује се као потенцијална нова мета идеолошког наслеђа, односно тачка на којој се укрштају три супротстављене позиције: дединог комунистичког фанатизма, мајке као дединог идеолошког антипода и очеве идеолошке апатије. Невен се тиме налази на раскршћу између идеолошке индоктринације, отпора и ћутања, при чему је свака позиција подједнако обележена немогућношћу изласка из оквира наслеђене трауме.

6.2.3. (ре/де)конструкција идентитета у распаду

Као што је истакнуто у теоријско-методолошком оквиру (поглавље 2.4.1), геополитичке промене деведесетих година 20. века условиле су проширење теоријске перспективе у проучавању идентитета. С тим у вези, Цирфас (2001: 49) наглашава да историјска детерминисаност представља значајан аспект у процесима (ре/де)конструкције идентитета. У *Урнебесној трагедији* се такође показује да друштвено-политичке промене оличене у распаду Југославије са акцентом на исходима у Србији, имају пресудан утицај на обликовање и трансформацију идентитета драмских ликова. С обзиром на то да овај историјски догађај изазива дубоке промене на друштвеном, културном и економском плану, неопходно је испитати различите дискурсе моћи који учествују у (ре/де)конструкцији идентитета. Услед емергентног тренутка распада, долази, као што је већ приказано, до низа кључних промена на личном плану драмских ликова. Посебно је значајан повратак Василија у породични оквир, који смо означили као централну тачку преокрета у драми. Пратећи размишљања Ериксона (према Требјешанин 2008: 10), овај догађај може бити схваћен као прилика за лични развој, односно као прекретница у сазревању и идентификацији појединца. Као и у претходним анализама, и овде под процесом (ре/де)конструкције идентитета подразумевамо континуирано преговарање субјекта са наслеђем, позицијама моћи и сопственим местом у друштвеном поретку. Такву динамику развоја идентитета која је пропраћена историјским, друштвеним и психолошким детерминантама, пратимо кроз теоријску призму Ерика Ериксона, Стјуарта Хола и Ервинга Гофмана.

Како је у претходним анализама установљено да драмски субјекти функционишу као микромодел распада, посредовани идеолошким механизмима, у овом поглављу пратимо импликације тих процеса на (ре/де)конструкцију идентитета код две кључне фигуре у драми. У фокусу анализе, стога, налазе се Василије и Невен. Василије, као зачетник породичне лозе и преносилац „болесне крви” (комунизма) (Ковачевић 2021: 234) враћа се и поново интегрише у породичну заједницу. Тај повратак може се разумети као покушај реконструкције идентитетског поретка унутар распадајућег личног и друштвеног контекста. Са друге стране, Невен, припадник треће генерације и носилац наслеђа урнебесних трагичара, постављен је у позицију несрећног усамљеника. Од ведрога и недужног дечака, чије име сугерише и невиност и лековитост, улази у процес деконструкције сопственог идентитета, чији исход остаје недоречен унутар драмског оквира.

6.2.3.1. Василијев перформанс васкрснућа у распаду

Василије се након вишегодишњег боравка у психијатријској установи враћа у породичне оквире, али не и у свој дом, будући да кућа у којој живе Ружа и Милан припада њеном оцу, за чију смрт Ружа оптужује управо Василија, као продужену руку комунизма и директног саучесника у угњетавању политичких неистомишљеника попут њеног оца. Његов повратак међу „нормалне” не представља само драматуршки преокрет, већ и симболички чин поновног успостављања идентитета у околностима краха и дезинтеграције ширих друштвених структура. У складу са тим, Василијева поновна изградња идентитета се може посматрати кроз перспективу Холовог разумевања субјекта као фигуре чији идентитет и понашање обликују друштвене динамике и доминантне културне матрице. У околностима какве владају у Србији почетком деведесетих година, а то је наводно урушавање старих идеолошких механизма и успостављање нових, лик Василија се испоставља као субјекат који, упркос Ружиној маркираношћу као идеолошки болесног, настоји да у околностима распада пронађе обресе обнове. Његов повратак није значајан у смислу физичке присутности у породичним оквирима, већ и као чин симболичког оживљавања, васкрснућа, који уздрмава већ нестабилне структуре породичног поретка, а на крају драме се уочавају и инсинуације реконструкције старог.

Са становишта Ерика Ериксона, Василије се као одрасла особа у позним годинама налази у касној фази развоја идентитета. Као и у свакој другој развојној фази, идентитет се, према Ериксону (2008: 111–116), разуме као динамична категорија, што значи да је развој личности процес који траје читавог живота. У складу са овим теоријским импликацијама, Василије користи кризу изазвану дезинтеграцијом Југославије као прилику за преокрет свог постојећег стања и покушај поновног успостављања и афирмације сопственог идентитета, како личног, тако и колективног. За разлику од ситуације у којима се налазе породице његових синова, које започети процес дезинтеграције погађа у знатној мери и који се налазе у лошој моралној и материјалној ситуацији, услед чега су сви приказани као забринути, нервозни и резигнирани, Василије процес дезинтеграције доживљава као могућност за поновно уједињење са породицом и идеологијом. Стога се код њега уочавају примесе идентитета које превазилазе традиционално поимање идентитета о којима говори Ериксон, већ се поред неизоставно утврђених идеја о важности да се Василије изнова повеже са породицом, уочава и потреба за идентификацијом, о којој говори Стјуарт Хол. Хол (2001: 217) идентификацију означава као дискурзивну конструкцију која се налази у перманентном стању промене и као таква остаје отворени процес. У складу са тим становиштем, Василије тежи да свој идентитет изнова изгради у односу на Другог, односно у релацији према својој породици. То се потврђује и у одлуци да, упркос општем друштвеном расулу, организује венчање и симболички поново успостави породичну заједницу.

(Коста одлази у предсобље; убрзо се зачу весела галама. Доктор устаје, сачекује госте – своје пацијенте... У собу улазе Василије и Рајна. Младенци су насмејани, добро расположени. Коста их прати, у чуду гледајући. Отац Василије, старији човек, у црном, похабаном оделу, са шеширом опуштеног обода, до цвикера, ослања се на штап, носећи у наручју коњића љуљашку. Бела брада му скрива лице. Посматра укућане, осмехујући се као човек који се вратио из далеког света после много година. Доктор га грли, одводи до стола.)

Доктор: Добро дошао, Василије. Како си, куме?

Василије: Хвала, куме. Никад боље!

(За њима иде Рајна, пуначка, старија жена, у црној венчаници, носећи два кофера њених година. Жарко је нашминкана и кикотаво насмејана. Осврће се по кући као да нешто тражи или је нешто изгубила. Укућани их посматрају слеђени, неми. Ружа је пригрлила сина као да га скрива од нечистих сила. Гости су са стварима унели немир, зебњу и страх, својствен људима с оне стране могућег.) (Ковачевић 2021: 210–211).

Ова сцена приказује централни моменат васкрснућа у распаду, у оквиру ког Василијев повратак представља симболички чин оживљавања прошлости и (ре)инсценације идеолошког наратива у породичном простору. Његов долазак, најављен је у дидаскалији која и код Ковачевића, као и код Штрауса, превазилази техничку функцију сценске инструкције и, у складу са Лемановим (1992: 349) становиштем, представља централно језгро поетског драмског текста. Опсежна, готово прозна језичка грађа у оквиру дидаскалије указује на увођење важне симболичке промене у току драмске радње. Наиме, Василијев улазак на сцену представља својеврсни перформанс, који користи као реконструкцију сопственог постојања у свету „нормалних”. Водећи се теоријским импликацијама Гофмана (2000: 9–10), који идентитет посматра кроз начин на који појединац себе представља себи и другима у свакодневним ситуацијама, може се закључити да Василије свој идентитет изводи попут позоришне представе. Његова репрезентација, смешта се у Гофманову предњу сцену, јер настоји да се представи у најбољем могућем светлу. Перформанс садржи све кључне елементе перформативног идентитета, од архаичног стила, преко улоге оца, до ведрога и насмејаног лица. Посебан значај има и костимографија. Ковачевић га смешта у црно, похабано одело, даје му белу, а не седу браду, и у руке му ставља малог коњића као пратећи, готово надреални реквизит. Оваква визуелна слика подстиче интерпретацију Василијеве појаве као гротескне и фантазмагоричне, што додатно наглашава његову дистанцу у односу на остале драмске ликове који живе у савременом историјском тренутку. Опис Василија тиме репрезентује низ кључних опозиција међу ликовима у временском, друштвеном и идеолошком контексту. У складу са Холовим (2001: 219) становиштем да се процеси идентификације оснажују управо кроз разлике, Василије тежи конструкцији идентитета у односу на оно што му недостаје или што је изгубљено. Као такав, Василије добија статус онога који ремети актуелни тренутак, али се сама његова појава, кроз наступ пун ентузијазма, разуме као реконструкција некадашње идеолошке матрице, оживљене у контексту породичног и друштвеног распада.

Василије се језички најпре приказује кроз одговор на питање како је, при чему видно истински расположен изговара: „Никад боље!” Уколико ову реплику посматрамо у контексту актуелне друштвено-политичке ситуације, односно дезинтеграције у којој влада „атмосфера хистерије пред избијање грађанског рата у Југославији” (Пешић 2018: 177), уочавамо знатну дозу ироније²²⁵ која упућују на идеолошку заслепљеност и на механизам самоодбране драмског субјекта који настоји да поврати смисао. Поред њега, у подједнако гротескном поетско-естетском оквиру, у црној венчаници, јаке шминке и прастарим коферима као сценским реквизитима, наступа Рајна, Василијева изабраница. Њена биографија, смешта је у зону психичке и друштвене маргиналности. Како и сама више пута понавља реплику да је морала да уради, то што је урадила (Ковачевић 2021: 223), стиче се утисак да се у већој мери покушава уверити у сопствену истину, него што заиста верује у

²²⁵ Бојичић (2018: 224–226) сматра да је иронија главна карактеристика поетике Душана Ковачевића, тврдећи да су сви појмови који комуницирају са његовом поетиком заправо повезани са иронијским дискурсом, при чему се „иронијски израз наметнуо као савршен алат за поигравање са значењима која нису могла или нису смела бити артикулисана на другачији начин.”

њу. Младенци, у својој инсценираној радости, уносе елементе перформативне реконструкције идентитета, почевши од венчанице, преко поклона, па све до осмеха²²⁶ који исказују привидну срећу. Њихов наступ, тако, ствара слику погребно-свадбеног ритуала који истовремено наговештава крај и почетак, уједињеност и распад, прожимајући лични и идеолошки ниво значења.

Василије и Рајна се појављују као гости, при чему се Василије јасно истиче као фигура оца, али не само у родитељском, већ и идеолошком смислу. Њихов долазак, поред поклона, у драмски простор уноси „немир, зебњу и страх, својствен људима с оне стране могућег”, како стоји у дидаскалији. Овим описом успоставља се дистинкција између „гостију” и чланова породице, али се пре свега наглашава потенцијална опасност идентитета који покушава сопствену реанимацију. У том кључу, Василијев повратак функционише као опасан, мрачан и потиснут из историјског и породичног контекста. Његова ведрa појава у кући снаје која га оптужује за смрт њеног оца, у тренуцима општег друштвено-политичког хаоса, представља најаву реконструкције Василијевог личног и идеолошког идентитета. Ипак, дидаскалије истовремено сугеришу да тај процес неће бити једноставан, напротив. Појава Василија указује на херметичност и амбивалентност предстојећих процеса. Његов повратак није само физичка репозиција унутар породичног простора, већ иницијална тачка нове кризе и проблематике унутар породичног поретка. Уколико следимо Марјановићеву тезу да Ковачевић трага за метафором света у породици, онда се може закључити да се реконструкција Василијевог идентитета преноси и на друштвени план.

Потврда да се код Василија ради о реконструкцији, а не деконструкцији идентитета, видљива је кроз два поступка. Први је повезан са поклоном који доноси свом унуку, дрвеним коњићем. Тај гест указује на чињеницу да је за Василија време стало у тренутку када је Невен имао две године, што се поклапа са Василијевим одласком у лудницу и Титовом смрћу. Како Величковић (2020: 140) наводи, Василије није у стању да интернализује свест о временској пролазности, те поклон симболички представља његову временску фиксацију у тренутку личне и идеолошке трауме, а то је смрт Тита, односно губитка „вође” као фигуре идеолошког оца. Неприхватање стварности да је Невен одрастао, додатно појачава ефекат апсурда, те се сцена у којој Василије покушава да дарује коњића претвара у прави бекетовски, трагикомични апсурд. Други поступак који указује на покушај реконструкције идентитета јесте Василијево образложење зашто се жени Рајном. Она му је „вратила веру у прави, чисти комунизам” (Ковачевић 2021: 221). Та реплика не указује на реалну политичку позицију, већ доследну идеолошку позицију. У том смислу, реч је о настојању да се у време општег распада реконструише лични идентитет заснован на основама једине идеолошке матрице коју Василије препознаје као могућу. Рајнина гротескна појава, у том смислу, функционише као симболички ослонац за тај повратак. Сходно томе, Василијев чин повратка показује да реконструкција идентитета у времену кризе не мора нужно бити иновативна, већ може почивати на старим основама које субјект доживљава као трајне и непромењене.

Потреба за реконструкцијом, не само личног идентитета, већ и идеолошке парадигме у коју непоколебљиво верује, код Василија се јавља управо у почетку распада Југославије. За њега, дезинтеграција не представља крај, већ прилику за поновно успостављање поретка

²²⁶ Анализирајући елементе карневализације у драми *Урнебесна трагедија*, Живковић (2018: 334) наводи да је основно обележје карневализације дијалектички однос супротстављених елемената, што сугерише најпре и сам наслов драме. Оваква појава Василија и Рајне такође се може разумети као својеврсно карневалско упризорење.

заснованог на вредностима комунизма. У светлу вишедеценијске оданости тој идеологији и његових поступака у драми, може се закључити да Василије себе доживљава као новог „идеолошког оца”, како га Ковачевић експлицитно и означава на почетку драме. Та позиција се потврђује у завршници драме, у сцени у којој успева да помири тренутно посвађане синове, стављајући њихову љубав на пробу најдрастичнијим средствима, инсценирањем покушаја самоубиства, чиме уједно приказује и драматуршки и идеолошки врхунац. Добро научени комунистички занат оличен у техникама испитивања, Василије примењује најпре на унуку Невену, испитујући га о пореклу и успевајући да га доведе у стање конфузије, управо у маниру старог иследника. Након тога, на поменути начин искушава синове, који, доказавши своју љубав према оцу, уједињени одлазе са њим, остављајући Ружу и Невена саме.

Василије: Па нисам ја луд да се убијем! Нисам луд! Што сте се уплашили! Ви ме стварно волите!

Рајна: Васо! Васо!

Василије: И моји синови ме воле! Јеси видела, Рајна, како су провалили врата купатила?! Као лавови! Само она није ушла у кућу. Само је њој било свеједно да ли сам жив.

Доктор: Идемо, Василије. Идемо!

Василије: Има она свој крст! Сваког дана ће ме се сетити хиљаду пута! Сваког дана! А мене моји синови воле!

(Рајна узима своје кофере, а доктор изводи старца који је још нешто непријатно рекао. Милан у пролазу говори скамењеној жени.)

Милан: Идем до позоришта. Идем да видим шта је било!

Коста: Све ћемо вас одвести ја и Јулка!

(Напуштају двориште; одлазе као тешко невреме. За собом остављају непријатну мучну тишину... Ружа загледа сина, али се дечак измаче, погледа је и леденим гласом упита.)

Невен: Ко сам ја? (Ковачевић 2021: 244–245).

У овом дијалогу, Василијево васкрснуће поприма пуне обресе, при чему његово силажење са сцене, симболички сугерише не нестанак, већ само његово физичко повлачење, приликом ког завршава свој перформанс реконструкције идентитета. Своју улогу, засновану на културном и идеолошком сећању, Василије је прилагодио сопственом сценарију и постигао намеравани циљ, а то је обнова сопственог значења у породичном и идеолошком поретку. У складу са Гофмановом теоријом перформативности идентитета, током читаве драме обликује свој идентитет у интеракцији с другима, прилагођавајући своје понашање конкетним друштвеним контекстима и очекивањима публике, своје породице. Његов идентитет, стога, постаје резултат процеса у ком је кључно како други перципирају њега, а не само како он себе доживљава. Отуда, перформанс који Василије изводи, садржи три кључна аспекта:

1. *Реконструкција очинског ауторитета* – Василије настоји да утврди своју врховну позиције моћи, не само као родитељ, већ и као патријархални и идеолошки отац. У том процесу, могу се препознати Ериксонов доживљени идентитет, али и Гофманова предња сцена репрезентације идентитета, у којој Василије гради слику о себи пред другима, настојећи да добије афирмацију, како унутар породице, тако и у ширем идеолошком контексту. Његова потреба за признањем потврђује да свој идентитет не гради искључиво у односу према комунистичкој идеологији, већ и у идентификацији са својом породицом, унутар сопствене „публике”.

2. *Утемељење идеолошког наслеђа* – Применом иследничких метода на дванестогодишњем унуку, Василије покушава индиректно да усади идеолошко семе у нову генерацију. Испитивање Невена о пореклу и тумачење дечакове шале да се прави Невен удавио, Василије тумачи као потврду презира према његовој „прљавој, пасјој, болесној крви” (Ковачевић 2021: 234). Да Василије мисли на идеолошку болест, а не лудило, потврђује једна од његових наредних реплика: „С тобом су опрали моју болесну комунистичку крв” (Ковачевић 2021: 235).
3. *Претња као коначна потврда моћи* – Последњи аспект у реконструкцији своје врховне позиције моћи, огледа се у претњи коју упућује Ружи. Упозоравајући је да ће га се „свакога дана сећати по хиљаду пута”, Василије не изражава покајање, већ поентира своју идеолошку победу. Та претња превазилази личну раван, постаје симболички акт освете неистомишљеницима. Као некада Ружиног оца, сада жртвује и њеног сина, свог унука, не би ли учврстио сопствени идеолошки темељ и истовремено обезбедио себи наследника.

Василијев одлазак са сцене, сличан налету тешког неверемена, оставља последице, не само на драмске актере, већ и на структуру самог света драме. Прва реплика након његовог одласка припада Невену и уједно је и последња у драми. У питању је Невеново егзистенцијално преиспитивање сопственог идентитета. Ове речи дванаестогодишњег дечака парадигматски означавају нову фазу у драми, која се не развија, већ остаје на читаоцима/гледаоцима да је самостално домаштају. Та нова етапа, у складу је са аспектом Василијевог васкрснућа као идеолошког Оца јер се он вратио међу „нормалне” како би одредио свој идеолошког наследника. Невен, до тада везан за мајку као место уточишта, сада се налази у лимиалном стању, емергентном простору кризе у ком долази до преиспитивања личног идентитета. Пошто се, како истиче Хол, идентитет гради у односу на Другог, Василијев перформанс постаје активирајући моменат у процесу Невенове (ре/де)конструкције. Стога се Василијево повлачење са сцене са свим ликовима, осим Невена и Руже, може разумети као успешно преношење идеолошке „болести” с генерације на генерацију, што потврђује и анализа Величковића (2020: 142), који наводи: „Трагично, клица лудила је бачена”. Стога, Василије је успешно спровео процес реконструкције сопственог личног и идеолошког идентитета, уз велики напор да изнова изгради одговарајућу слику о себи и заврши га тако што оставља наследника иза себе. Наговештај да се „клица лудила” уистину и примила, дат је у последњем опису завршне дидаскалије: „На дечаковој црној јакни повремено блесне одсјај с неког Василијевог ордена” (Ковачевић 2021: 246).

6.2.3.2. Невенов идентитет у транзицији

Невеново питање „Ко сам ја?” (Ковачевић 2021: 245) представља окосницу драме и указује на процес личног преиспитивања у условима друштвене и историјске дезоријентације. Потреба за трагањем за сопственим Ја, долази након сцене Василијевог васкрснућа. Уједно, то означава почетак нове кризе, која је истовремено симболичка тачка прелома између генерацијског наслеђа и (не)могућности идентитетске артикулације. За разлику од Василија који успева да изнова пронађе и успостави свој положај унутар симболичког поретка, Невен остаје у простору лимиалности, заглављен у међупростору, у ком почиње његова потрага за смислом. С тим у вези, испитивању Невеновог идентитета

приступамо са Холовог становишта о идентитетима као дискурзивним и идеолошки условљеној категорији. (ре/де)Конструкција Невеновог идентитета се стога сагледава из угла друштвене транзиције, идеолошке дезинтеграције и породичне нестабилности.

Невенова појава у првом чину приказана је превасходно наративним описима у оквиру дидаскалија.

(Ружа се враћа у дневну собу повлачећи усисивач. Бука електричне „метле” смета Милану, али он наставља разговор немоћно гледајући жену. И док Ружа ради а Милан грди брата, у кућу упада, као вихор, дванаестогодишњи син Невен. Дечак носи неколико Елвисових плоча. Обучен је и ошишан као његов јунак. Гази по тепиху, у патикама. Мајка стоји, ослоњена на дршку усисивача, гледа га и не зна шта да ради. Отац маши пешикиром, даје му знак да се склони, али малишан никога не примећује. Ружа се залете, зграби га за рамена и поче да бије.) (Ковачевић 2021: 183–184).

На самом почетку, Невен се открива у предњој зони, при чему се одмах успоставља специфичан однос према концепту сценске самопрезентације који је Гофман дефинисао као покушај субјекта да остави позитиван утисак у присуству других. За разлику од те дефиниције, код Невена не постоји ни најмањи напор да се постигне такав утисак. Његова равнодушност према родитељским знаковима упозорења представља прве знаке отуђења од породичних оквира. Визуелна идентификација са Елвисом Преслијем, игнорисање родитељског ауторитета и наметнутих образаца понашања, попут забране ходања у патикама по кући, указују на прве знаке раскида са идентитетом који може бити креиран на основу породичног норматива. Насупрот томе, Невен прибегава привлачној симболици западне популарне културе, проналазећи у њој алтернативни модел самоизражавања. Истовремено, постаје очигледно да родитељи не препознају његову потребу за препознавањем и прихватањем његове различитости, те прибегавају физичком насиљу, што у драми функционише као „награда” батинама. Уводна дидаскалија Невенове појаве на сцени наговештава да ће његов идентитет бити у непрестаној борби између личног стремљења ка слободи са једне стране, и породичне репресије и друштвених очекивања, са друге стране. У том амбивалентном односу испољава се парадоксална повезаност Невенове потраге за идентитетом и покушајем бекства од стварности (Живковић 2018: 338).

Међутим, наставак сцене открива да Елвисове плоче припадају Милану, Невеновом оцу, који је некада, као његов син сада, слушао истог музичког идола.

Милан: Купи, овако... Нас је троје, ти, мама и ја, плус стриц и стрина, и доктор...
Купи, овако...

Невен: Ти си стварно волео Елвиса?

Милан: Јесам.

Невен: Пуно?

Милан: Да. Као ти сад. Купи, овако...

Невен: И он је стварно умро од дроге?

Милан: Да... Купи, овако: 50 ћевапа, 2 вешалице, 2 порције кобасица, 2 плескавице и... и... ништа више... Ружо! Ружо! (Ковачевић 2021: 190).

Овај дијалог између Милана и Невена указује на покушаје повезивања оца и сина, међутим они се изнова испостављају као трагични и неуспешни покушаји зближавања. Одабир некадашњег очевог музичког идола као свог и херојског лика другачијег света, као и инсистирање на враћање разговора о јединој ствари која их тренутно повезује, сведочи о

његовој потреби за идентификацијом са оцем. Поред тога, запиткивање о Елвисовом животу открива дечакову знатижељу и жељу за откривањем и разумевањем света. Невен је млади субјект у фази идентитетске транзиције, како на личном, тако и друштвено-политичком плану. Пратећи становиште Стјуарта Хола (2001: 216), према ком се индентитет не формира у оквиру стабилних и унапред задатих структура, већ кроз непрекидан процес диференцијације и одгађања значења, може се рећи да Невен, упркос неслагању са родитељима, ипак успоставља одређену форму идентитета. Тај идентитет не гради се афирмативно, већ у светлу Холове теорије, кроз опозицију, односно као реакција на неуспех родитељског модела и недостатак емоционалне подршке. Ипак, његова позиција остаје условљена управо тим односом. Невенова самоидентификација се остварује кроз дистанцу, али и кроз зависност од родитеља као спољашњих елемената који структурално одређују његово постојање.

Невенов језички израз сведен је на минимум, најчешће у функцији саопштавања истине, било да се односи на конкретне догађаје попут загоревања вечере на шпорету или саопштавања да је стриц Коста ударио ауто у капију, било да кроз њега проговара истина о ширем друштвеном и политичком контексту. Он тако постаје жртва над којим се спроводи агресија и насиље, било родитеља или непознатих насилника на улици, који су последица друштвено-политичког стања у земљи.

(У кућу улази Невен плачући из свег гласа. Носи само поклопац шерпе. Мајка му прилази, грли га, покушава да га смири.)

Ружа: Шта је било, сине? Невене?

Милан: Где је шерпа?

Невен: Отели су ми... и ударили ми шамар...

(Дечаку је више повређен понос него што га боли шамар. Коста је пришао, сагао се, подиже му главу.)

Коста: Ко те је ударио? Ајде да ми покажеш ко те је тукао! Ајде са чика Костом!

Јулка: Пусти дете!

Коста: Да ти мени покажеш, да им ја мало јебем све по списку! Да их ја питам кога су ударили! Ајде!

(Гипсаном руком повлачи синовца, а здравом вади пиштољ из сакоа. Милану је већ мука.) (Ковачевић 2021: 205–206).

У овој сцени, уочава се продор друштвених околности дезинтеграције у Србији у приватни простор породице и ту у облику насиља спроведеног преко тела и гласа дванаестогодишњег детета. Невенов сведен језички исказ разоткрива суштину његовог положаја, у ком он није само жртва конкретног инцидента у ком је кривица апсурдно приписана њему јер је носио шерпу пуну хране, већ постаје персонификација насиља које је постало свакодневица у друштву захваћеном распадом институција и нормализацијом криминала (Ковачевић 2021: 206). Насиље које се у таквом друштву не само производи, већ и толерише, постаје структурни облик друштвене репресије. Костина реакција на инцидент, одговор насиљем на већ почињено насиље, указује не само на његову индивидуалну нерационалност, већ и функционише као алегорија распада вредносног система. У том смислу, Невенов редуковани језички израз постаје глас огољене стварности у којој одрасли не располажу никаквим ауторитетом, јер својим понашањем и реакцијама показују да више не разумеју стварност.

Невенова задња зона, у смислу интимног и симболичког простора бекства, предочена је у дидаскалијама. Како би активирао задњу зону, није му потребно просторно изоловање,

будући да ту функцију преузима вокмен. У том контексту се надовезујемо на запажање Јакшић Провчи (2012: 184), која примећује: „Дечак од дванаест година, укида стварност кад пожели притиском на дугме вокмена”. Овај гест искључења представља симболичко дистанцирање од друштвене и породичне стварности и бежање у илузорни простор музике²²⁷, простор који сведочи о потреби за заштитом и идентитетским уточиштем у хаотичном окружењу. Невенова интимна зона тако постаје простор отпора и самоодбране, али истовремено указује на емотивну изолованост и немогућност артикулације унутар примарног окружења. Притиском на дугме вокмена не само да се повлачи у свој сигурни свет, већ се успоставља и сепцифични драматуршки ефекат. Наиме, како примећује Величковић (2020: 141) публика чује музику коју он слуша, док гласови и расправе других ликова остају заглушени. На тај начин, његова перспектива постаје доминантна, чиме се фокус премешта на унутрашњи свет дечака, које и у одсуству вербалне експресије постаје носилац значења и критичког увида.

Међутим, Невеново бежање од стварности престаје да функционише у тренутку када ступи у опасну интеракцију са дедом Василијем, који, применом иследничке методологије, започне са оспоравањем Невеновог идентитета.

Василије: Удавио се... Удавио се... (*Посматра дечака, па у поверењу настави истрагу.*) А ко си ти?

Невен: Не знам, Василије.

Василије: Не знаш?

Невен: Не знам. Часна реч ако знам.

(*Дечак је хтео да исприча једну причу али старац настави другу.*)

Василије: Дали су ти Невеново име да би мене преварили, али ја сам одмах видео да ти ниси он. Одмах сам видео. Чим сам ушао у кућу.

(*Дечак га збуњено погледа. У гласу човека појави се горак, претећи бес.*)

Невен: Ниси ме разумео...

Василије: Јесам, јесам! Хтели су да ме преваре. Није се он удавио удавили су га. Убили су га. Знао сам ја то годинама. Кад год су долазили да ме посете, лагали су да је у школи, да је болестан... а ја сам знао да су га убили јер мене презиру, гаде ме се и не желе ништа што је моје. А он је био моја крв, а моја крв је прљава, пасја, болесна. Лагали су да прође време, да га заборавим, а онда су усвојили тебе јер ти немаш ништа моје, нећеш бити болестан као што је мој унук био!

(*На помен „усвојен”, дечак се уозбиљи, схвати да је у игри отишао предалеко.*)
(Ковачевић 2021: 234–235).

Овај исечак дијалогске сцене између Василија и Невена представља окосницу драме и централни емергентни тренутак распада. Василије, стари и искусни комунистички иследник, спроводи над својим унуком истрагу, не да би дошао до истине, већ да би добио потврду унапред конструисаног одговора. Као што је и иначе функционисао истражни

²²⁷ Пратећи драмску радњу у целости, помиње се само музика Елвиса Прислија, која пружа уточиште Невену у бегу од хаотичне породичне и друштвено-политичке стварности. Није случајно што Ковачевић бира баш рокенрол икону као интеркултурни елемент у драми. Управо у овом контексту, испољава се напетост између локалног и глобалног, традиционалног и савременог, што ће до данас остати суштинска одредница Србије као земље у транзицији – увек на раскршћу између новог и старог. Поред тога, ова парадигма је типична за постмодерни интертекстуални дискурс, која се ишчитава као мешање кодова – уплив западне културе у оквиру транзиционе стварности у Србији. Тиме се указује не само на фрагментацију у подручју културе, већ и на хибридноост идентитета.

поступак у комунистичко доба, суштина испитивања није била у трагању за истином, већ у добијању признања од оптуженика, а истина је била онаква каквом је комунистички режим одреди. Василије примењује ту технику примењује над дванестогодишњим Невеном, који, у почетку делује као да се игра са својим дедом, међутим, он само иронично говори истину већину времена. Иронија се прекида оног тренутка када Василије, по трећи пут, поставља кључно питање: „Ко си ти? ” и тиме коначно продире у интимни простор дечака. Након што зналац старог заната придобија извесно поверење код дечака, он му искрено одговара да не зна ко је. Овим одговором, Невен по први пут дели своју интиму, нешто што није учинио ни са родитељима и тако језички артикулише кризу идентитета. Парадоксално, та исповест не доводи до саосећања, већ до даљег поништавања. У налету професионалног узбуђења, али и идеолошке параноје, Василије му не одузима само колективни идентитет кроз порекло, већ укида и последњи траг личног идентитета, његово сопствено име. Драмска ситуација тиме постаје обележена егзистенцијалном затвореношћу, осећајем отуђености и апсурда (Живковић 2018: 338). У овом сусрету укрштају се две трауме кроз две генерације. Са једне стране Невенова несигурност, утемељена у транзиционој нестабилности, и Василијева идеолошка заслепљеност, као реликт једног пропалог поретка, са друге стране. Иако се Невен често повлачи у свој свет илузије посредством музике, сусрет са Василијем представља горку реалност и суочавање са неминовношћу суровости спољашњег света. Упркос чињеници да је његова породица урнебесно трагична и да процес распада државе утиче и на њихову егзистенцијалну и моралну ситуацију у кући, Невен ипак показује потребу за припадањем породици као колективном оквиру који му, упркос дисфункционалности, пружа бар неку врсту сигурности, ако не емотивну, онда макар генеолошку. Сходно томе, приказана сцена сажима кључне теме драме, а то су криза идентитета, транзиција и преношење трауме која је допуњена разарајућом моћи идеолошке заслепљености оних који су спремни да жртвују све, па и сопственог унука, зарад својих идеолошких убеђења.

Кроз ову сцену започиње процес интерактивне повезаности идентитета и идеологије, јер се криза идентитета код Невена јавља као последица деловања Василијевих идеолошких механизма, његовог светоназора, језика и моћи интерпелације. У складу са Холовом теоријом, овај дијалог између Невена и Василија функционише као тачка прошивеног бода унутар дискурса, због које Невенов идентитет постаје дискурзивно и идеолошки условљен. У тренутку иследничког поступка, Невен бива интерпелиран, препознат и позициониран као субјект унутар идеологије коју Василије репрезентује. У контексту Фукоа и Алтисера, овде се уочава да услед своје идеолошке позиције, Василије заузима одређену позицију моћи којом утиче на Невена, док сам Невен постаје исход тог утицаја, односно производ механизма који обликује субјективитет. Идентитет, у том смислу, није унутрашње, стабилно језгро, већ резултат спољашњих, моћних структура које се манифестују кроз језик, репресију и наратив. Овај дијалог, стога, приказује на који начин драмски субјект оличен у Невену постаје производ дискурса и његових пракси, као што то Хол тврди у својој теорији. Невенова перформативна артикулација у виду уплашености, суза и позив упућен мајци у тренутку преиспитивања досадашњих уверења, указује на то да је у Невену започет процес деконструкције идентитета.

На почетку драме, Невен је представљен као једини нормалан од свих ликова (Величковић 2020: 141), најчешће је пасивни посматрач дешавања и жртва родитељске агресије, а повремено и насиља. Пратећи његов унутрашњи распад кроз призму психолошких, друштвених и идеолошких дискурса, долазимо до закључка да Невен

пераста у фигуру генерацијске изгубљености и најтрагичније личности у драми (Стаменковић 2017: 38). Он је истовремено сведок, али и жртва епохалног прелома, оличеног у распаду Југославије и његових исхода у Србији. Емергентни тренутак дединог иследничког поступка, покренуће у Невену процесе деконструкције идентитета, јер на самом крају ређа егзистенцијалистичка питања, при чему не делује као да очекује одговоре, већ понављајућим, скоро мантричким ритмом артикулише своју потпуну егзистенцијалну дезоријентацију.

Невен: Ко сам ја? Чији сам ја? Ко сам ја?

[...]

Хоћу да знам ко сам? Реци ми: ко сам ја? ”

[...]

Не лажи ме, молим те! Реци ми ко сам ја? Ко сам ја? Ко сам ја?

(Дечак понавља питање, прилази дрвету седа на љуљашку, ставља слушалице на уши, укључује вокмен „искључивши” сва даља мајчина питања. Ружа га посматра, нешто му прича, али он је више не чује. Љуља се, главе оборене и лица скривеног шакама. Елвис му пева једну од двојих нежних песама. Мајка прича, немоћно шири руке и плаче. На дечаковој црној јакни повремено блесне одсјај с неког Василијевог ордена.) (Ковачевић 245–246).

Завршна сцена *Урнебесне трагедије* сумира Невенов идентитет у транзицији. Величковић (2020: 143) истиче да је трансформација која се дешава код Невена последица сложене, дезоријентисане динамике унутар породице, при чему одговорност носе деда Василије и родитељи. Међутим, потребно је узети у обзир околности које доводе родитеље у непрестано понављајуће *урнебесно трагичне* ситуације услед којих се понашају као располућени и дезоријентисани појединци, као и питање како је могуће да се Василије, након деценије проведене у психијатријској установи, поново слободно креће улицама и слави живот у тренутку када се његова породица, као и целокупно друштво налази у фази потпуног распада. Василијево васкрснуће указује на то да идеологије не умиру, већ стрпљиво чекају погодан историјски тренутак за своје поновно успостављање. У случају драме *Урнебесна трагедија*, то је тренутак распада Југославије и општег хаоса и нестабилности у друштву, који се користи као основ за реактивирање старих идеолошких сценарија. Њихова реконструкција не настаје ради општег добра, већ у циљу одржавања идеолошке моћи и личне егзистенцијалне валоризације, што потврђује и Василијево понашање. Терор који спроводи над својим унуком служи пре свега као доказ да је професионално још увек итекако виталан. То потврђује и последњи симболични детаљ одсјаја његовог ордена на Невеновој јакни, који упућује на могућности да се „затровани” идеолошки ген преноси на најмлађу генерацију. На тај начин, драма отвара питање будућности идентитета младе генерације: да ли ће Невен кренути стопама деде, попут Мирка Топаловића у *Маратонаца*, који на крају постаје предводник породичног насиља и идеолошке репресије, или ће се, попут ликова у драми *Лари Томпсон*, као и већина људи у Србији деведесетих година, повући у унутрашњи егзил, апатију и илузију медијске површности. Ковачевићев драмски опус показује да је и један и други сценарио могућ, при чему управо драма Лари Томпсон показује да је могуће пружити отпор и идеолошком наслеђу породице, али и друштвено-политичком дискурсу, што, нажалост, исходује трагичним завршетком субјекта који се буну против наметнутих идеолошких интерпелација. На крају, Невен још једном притиска дугме на вокмену, симболички прекидајући комуникацију са светом одраслих који га је изневерио, остајући тако сам у

започетој транзицији деконструкције свог идентитета, како личног, тако и колективног. Тим поступком, мајка Ружа бива претворена у телесну силуету која пред њим изводи својеврсни невербални перформанс очаја, чиме драмска слика породице у распаду и друштва без јасне перспективе остаје отворена.

6.2.4. Утеловљеност распада

У *Урнебесној трагедији*, распад, како друштвено-политички, тако и лични, није само језички тематизован, него се манифестује и кроз тело, посредством његове перформативне функције у оквиру сценског простора. Распад прераста у искуство које се не исцрпљује у дијалогу и фабули, већ се остварује као утеловљена перформативност. Примењујући теоријске постулате Ерике Фишер-Лихте, у контексту Ковачевићеве драме уочавамо да приказ драмских ликова кроз телесне слике, гестове, кретање и њихове афективне испаде сугерише да се процес дезинтеграције и његови исходи подједнако одражавају и на телесност драмских ликова. Сходно томе, драмски актери се при самом почетку своје сценске појаве показују као телесно обележени. Људско тело као алегорија распада, приказано је или кроз телесне повреде или у облику костимографије ликова која подсећа пре на карневал, него на породичну вечеру. У студији *Елементи карневализације у „Урнебесној трагедији“ Душана Ковачевића*, Живковић (2018: 335) указује на то да пратећи етимологију речи карневал, која има значење „лишавати се меса”, израз упућује на телесност, што у овој драми поприма гротескну димензију, јер се тело представља управо кроз физичке повреде драмских актера, чиме се симболично спроводи скрнављење духа. Сходно томе, Ружа и Милан постају угљенисани због изгореле вечере, при чему се акценат ставља на руке и лице који су постали црни и због чега „изгледају као да су изашли из рудника”²²⁸ (Ковачевић 2021: 185). Јулка и Коста долазе повређени – Јулки је лева нога у гипсу и хода на штакама, а Кости је повређена десна рука и такође носи гипс. Када би се спојили, заједно би чинили једног здравог човека или једног потпуно сломљеног. Поред њих, присутан је и лик Доктора, који је такође телесно обогаљен. Њему је разбијена глава и превијена је завојем, при чему његов костим није типичан за доктора, већ носи црно одело са рузмарином на реверу (Ковачевић 2021: 202). У претходним поглављима, уочили смо да Василије и Рајна изгледају пре као да су дошли са погребне поворке, него свадбене. Рајнине

²²⁸ Поређење Милановог и Ружиног изгледа са угљем и рудником ствара асоцијативну интертекстуалну везу са немачком народном бајком *Баба Хола* (нем. *Frau Holle*), која приказује две сестре, једну лепу, добру и послушну, а другу ружну и лењу. Централни мотив бајке обухвата упадање лепе и вредне сестре у бунар, која је, попут Пепељуге, била оптерећена кућним пословима. Након разних препрека које успешно савлада, стиже до бабе Холе која је упосли у својој кући. Како је била вредна и послушна, награди је златом и пошаље кући. Након што исприча мајци и сестри своје пустоловине, мајка одлучи да пошаље другу ћерку код баба Холе, не би ли и она добила злато. Међутим, с обзиром на лењост и непослушност друге ћерке, баба Хола реши да је казни и то тако што баци катран на њу који је носила до краја живота као казну за непоседовање врлина попут њене сестре. Та фраза у немачком језику значи имати пех или несрећу до краја живота. Милан и Ружа очигледно остају угљенисани до краја драме, јер се на почетку другог чина у уводној дидаскалији посебно наглашава да су још увек гарави (Ковачевић 2021: 215). С обзиром на мотивисаност имена Ружа, оно се може симболично довести у везу са вредном и послушном сестром која се попут Трнове Ружице убола, али је била награђена. Карактеристичност постмодернистичке поетике се односи на преиспитивање традиционалних наратива и врлина, тако да се у постмодернистичком кључу ова симболика може разумети као немогућност постојања драме са срећним и праведним завршетком за Ружу и Милана, иако можда нису ништа ни сагрешили.

руке су прекривене црним рукавицама које никада не скида. На крају, Невен је костимиран у Елвиса Прислија, што додатно подвлачи карневалски, али и трагикомични аспект комада.

Поред физичког изгледа, телесна динамика се постиже и својеврсним понављањем гестова – Ружа се изнова хвата за главу и прикрива лице шакама, што чини и Невен на крају драме. Све ликове одликује јака напетост у телу, те често насрћу или једни на друге или желе да то учине ликовима о којима говоре. Та напетост пропраћена је и јаким изливима емоција. Њихова телесна изражајност показује да се процес распада у драми изводи кроз конфликтну телесност. У том контексту, до израза највише долазе Ружа и Коста.

(Ружа се враћа у дневну собу повлачећи усисивач. Бука електричне „метле” смета Милану, али он наставља разговор немоћно гледајући жену. И док Ружа ради а Милан грди брата, у кућу упада, као вихор, дванаестогодишњи син Невен. Дечак носи неколико Елвисових плоча. Обучен је и ошишан као његов јунак. Гази по тепиху, у патикама. Мајка стоји, ослоњена на дршку усисивача, гледа га и не зна шта да ради. Отац маши нешкиром, даје му знак да се склони, али малишан никога не примећује. Ружа се залете, зграби га за рамена и поче бије.) (Ковачевић 2021: 183–184).

[...]

(Милан спусти слушалицу, приђе жени, ухвати је за руку покушавајући да је смири, али она остатак беса сасу човеку у насапуњано лице.)

[...]

(Она поново пође да га удари, али дечак побеже у кухињу из које истрча галамећи.)

[...]

(Ружа врисну, ухвати се за главу и утрча у кухињу. [...]) Из кухиње се појављује мајка, носећи на повећем плеху нешто што се до малопре пекло а онда изгорело и угљенисало. Стоји и посматра несуђену вечеру која се дими као згариште. И Милан излази, црног лица и црних руку. Изгледају као да су изашли из рудника. Ружа држи плех, гледа мужа и плаче. [...])²²⁹ (Ковачевић 2021: 183–184).

Приказане дидаскалије из једне од уводних сцена у драми, приказују нагле скокове и падове у Ружином телесном испољавању. Њене телесне реакције сигнализирју напетост између друштвено очекиваног понашања и унутрашње деструкције. Њена телесна перформативност праћена је одласком из крајности у крајност, од хистерије до апатије, из утрнулости у насилне покрете, при чему те промене нису увек мотивисане јасним драмским поводом. Исти образац понашања, приметан је и код Косте.

(Милан задржава брата који замахује повећом и подебљом књигом, а Ружа смирује уплакану Јулку.) (Ковачевић 2021: 192).

[...]

(Милан држи брата који је решио да докрајичи жену. Јулка вришти, пристраљена.) (Ковачевић 2021: 194).

[...]

(Коста подиже руке показујући колико је смирен, али и даље шета око стола као курјак. Јулка се осврће, брише уплакане очи и нетремице гледа где јој се муж налази. Милан иде покрај ускиптелог брата, контролише му и најмањи покрет. Ружа их гледа ужаснута причом.) (Ковачевић 2021: 195).

[...]

Коста: (Стао је уз зид окренуо брату леђа, оборио главу и загледао се кроз прозор. Рамена му подрхтавају... Дуго га ћутке гледају. Јулка премести штаке, уздахну и рече као за себе.)

Јулка: Сад ће да плаче пола сата... (Ковачевић 2021: 196).

За разлику од Руже, која најчешће сама регулише своје понашање, уз повремену интервенцију мужа како би је смирио, о Костиним телесним испољавањима најчешће се сазнаје кроз реакције других ликова, при чему се уочава да Милан делује као катализатор у смиривању тензија. То значи да је његова хистеричност достигла ниво, где сам више није у стању да се контролише. Његово узбуђење, обрнуто је сразмерно паду расположења код Руже, будући да се попут њеног, и његово агресивно понашање завршава утрнулошћу и плачем. Ове силовите телесне трансформације представљају перформативне акте у којима се стварност не представља, већ емергира. Другим речима, на сцени се производи ново стање, перформативно „стварно”. У складу са појмом емергенције у оквиру теорије Фишер-Лихте, телесност се у овом случају не може одвојити од настанка значења, јер тело не симболизује распад, већ га изводи.

Ови телесни чинови засновани су на амбивалетности коју Фишер-Лихте (2013: 88) описује као напетост између активних и пасивних процеса, између креације и деструкције. Ова дијалектичка природа перформативности, снажно се испољава у сценама када се Невен смеје невољама које погађају његову породицу.

Ружа: Шта је смешно?

Невен: Ништа. Деда се опет изгубио.

Ружа: И то је смешно?! Невене?! Је л' то смешно?!

Невен: Није.

Ружа: Ти ниси како треба. (Ковачевић 2021: 188).

У наставку сцене, дечак наставља да се смеје, док га мајка изнова опомиње. Сцене Невеновог смејања на трагичне догађаје понављаће се у наставку драме. Догађаји јесу трагични, мање или више, али су урнебесни. Међутим, чињеница да Невенов смех почиње у тренутку када чује или визуелно доживи трагични догађај, указује на то да његово тело прелази границу рационалног. То, пак, не представља исход његове одлуке, већ погађа и њега самог, чему се, као и мајка Ружа, и стриц Коста афективно препушта. У Невеновом перформативном чину смејања, стога, драмски лик не глуми, већ доживљава у телу нешто што превазилази границе свакодневне комуникације. Као што Пешић (2018: 199) истиче, а уклапа се у семантику Невеновог смејања: „Ковачевићев смех је урнебесна трагедија, проистекао из сазнања да је човек немоћан у сукобу са реалношћу којој припада”. На тај начин, телесност се у драмском тексту може разумети као простор где се истовремено догађају процеси стварања и негирања значења. Отуда, приказане сцене делују као перформативни симптоми транзиције и то транзиције у контексту друштвених промена, али исто тако и у контексту промене телесних идентитета. Распад породице, идеолошких оквира и моралних вредности, не осликавају се искључиво кроз дијалоге, него и у начинима на који се тела распадају. Као што су предочени примери из појединих сцена приказали, то се може уочити праћењем неконтролисаних гестова, силовитим телесним изливима агресије, као и поремећеним ритмовима говора и покрета. Као што Фишер-Лихте (2013: 44) наводи, перформативност је увек утеловљена, те се у издвојеним и сличним сценама, ауторкина

тврдња драмски реализује. У том случају, распад поприма и телесне облике, постајући његов израз и медијум.

Драмска структура *Урнебесне трагедије* у целини се може посматрати као низ перформативних чинова који успостављају емергентну стварност распада. Догађаји у којима учествују драмски ликови нису затворени, већ, напротив, сваки чин, сваки телесни израз, као и кризе које настају у току драмске радње, отварају нови простор нестабилности. Управо на том месту, до изражаја долази перформативна логика коју формулише Фишер-Лихте, а која се заснива на тези да не постоји претходно, фиксно значење које би било репрезентативно само по себи. Оно се не репродукује, већ се конституише у самом чину извођења, у телу, његовој присутности и стваралачкој активности. Иако се у нашем истраживању спроводи анализа описа телесних и перформативних чинова унутар драмског текста, а не конкретних уметничких перформанса, показује се да се теоријски Фишер-Лихте може продуктивно применити и у оваквом типу анализа. Сама ауторка наводи да књижевност сама по себи не може бити перформативна, али да перформативни искази у књижевности могу указивати на телесност и перформативност, што у контексту наше анализе корпусних драма поприма особиту аналитичку вредност. Утеловљеност уметничког перформанса представља надоградњу онога што је уписано у драмски текст, јер живо тело у контакту са публиком производи значења која су неумитно емергентна и, могу се ставити у контекст Бенјаминовог појма ауре и непоновљивости уметничког доживљаја. У том смислу је значајна и чињеница да је драма *Урнебесна трагедија* премијерно изведена 1991. године, управо у моменту дубоке друштвене кризе, али и да се касније изводила је у различитим продукцијама широм Србије.

6.2.5. Друштвено-политичка и естетска уједињеност распада оличена у породици

Драма *Урнебесна трагедија* управо насловом наговештава тематизацију деформације света, јер то чини кроз језичко поигравање са жанровским одређењем, обједињујући стилска обележја која у традиционалном драмском кључу стоје у знаку супротности. Претпоставка се у даљем наставку драме испоставља тачном, будући да се кроз традиционалну схему комада, реалистичним оквиром драмске приче истичу пре свега гротескно-парадоксална сценска упризорења породице у којој су међуљудски односи утемељени на лудилу и чији крај није пропраћен срећним завршетком (Ћупић 2021: 86). Овај изразито дисфункционални свет пропраћен је хумористичним вантекстуалним елементима и језичним изразима. Код Ковачевића хумор не функционише као средство придобијања публике, већ како Пешић (2018: 180) сугерише, хумор у пишчевим драмама иза своје комичне експресивности садржи одређену дозу песимизма која се јавља као последица људске слабости да се успротиви злу и апсурду. На тај начин долази до остварења трагикомичног модуса, где се хибридна жанра, трагике и комике, прелама кроз судбине драмских ликова. У том смислу, актери драмског дешавања у *Урнебесној трагедији*, синкретизмом трагичног и комичног, откривају скупину дезинтегрисаних индивидуа. Живковић (2018: 333) посебно истиче естетско-поетички оквир писца, смештајући га тако у значајне писце савремене драме:

Стваралаштво Душана Ковачевића представља оригинални преображај традиције – од онеобичавања драмских поступака, до критичке свести слободоумног и објективног интелектуалца, који је спознао и преиспитао своју епоху, у приказивању отуђења и драма идентитета, критике друштва и универзалних перспектива савремене егзистенције.

Посредством трагикомичних елемената, Ковачевић тежи да створи самосвесног читаоца који ће разоткрити доминантне процесе друштвених карневализација.

На основу наведеног, драмски опус Душана Ковачевића може се разумети као простор у коме се естетика трагикомичног укршта са друштвеном критиком, док породица функционише као микроцелина у којој се уједињују механизми распада и репродукују шири идеолошки процеси. Указом на карневализацију, као што смо видели у претходним поглављима, предочава се начин на који се посредством хумора и апсурда разоткривају дестабилизовани пореци моћи. Управо то представља основ за разумевање породице као сценског оквира, у коме се естетика и политика неминовно преплићу. Драмски субјекти се показују као производи друштвено-политичких околности распада Југославије са фокусом на његовим исходима у Србији. Као такви, ликови тако постају носиоци трагичних судбина које им је наметнула друштвено-политичка стварност земље у којој живе, при чему стварност коју преживљавају више одговара Бекетовом апсурду као трагичном застоју или Јонесковој живописној деградације логике свакодневног живота.

Наговештај породичног сукоба у драми заснованог на пародији, сатири и гротески, који се ишчитава из наслова, продубљен је алузијом на позориште у поднаслову, који гласи: „Препоручујем да се сва позоришта ставе у гроб. Лењинова депеша упућена Луначарском 1921. године” (Ковачевић 2021: 179). За разлику од *Професионалца*, где поднаслов има функцију симболичког одређења драме, у случају *Урнебесне трагедије*, Ковачевић се одлучује за цитат, уз прецизне информације о аутору и примаоцу цитата, као и времену настанка цитата. Овај податак делује као значајан, јер како Пантић (2018: 163) посебно наглашава, Ковачевићеве наслови и поднаслови не служе само идентификацији, већ одмах упућују на дискурзивни тон и правац драме. Позориште се у *Урнебесној трагедији* не приказује у првом, већ у другом плану, при чему се не испољава, већ се о њему сазнаје кроз телефонске разговоре²³⁰. Овим поднасловом истиче се теза коју смо поставили у теоријско-методолошком делу рада, а то је да драма и позориште представљају значајну антрополошку форму, која сведочи о значајним историјским, друштвено-политичким и културолошким токовима људске цивилизације. У светлу теорије Фишер-Лихте, која кроз историју развоја позоришта и драме истражује идентитете и сматра да позориште представља саморефлексију једног друштва, Ковачевић управо на тај начин ставља поднаслов у функцију артикулисања критичког мишљења о распаду Југославије. Стога се можемо сагласити са ставом Јакшић Провчи (2012: 181), која истиче да је употреба позоришта као одраза стварности постала опште прихваћена чињеница, те да Ковачевић оваквим поднасловом настоји да код читалаца/гледалаца успостави транспарентну алузију на позориште као метафору друштва. Потврда овог става, у целости ће се испољити у драми *Лари Томпсон*, која се у интертекстуалној равни може читати као паралелни ток *Урнебесне трагедије*, који је у овом комаду посредно присутан кроз телефонске разговоре.

Ликови у драми *Урнебесна трагедија* откривају свет менталитета људи заглављених у друштвеној стварности почетка деведесетих година 20. века, при чему је стање трагичности, како наводи Јакшић Провчи (2012: 186) „трајало и пре драмске радње”. Распад

²³⁰ Звоно телефона неколико пута прекида драмску радњу, управо са циљем извештавања о догађајима у позоришту где је Милан управник. Телефон као медиј у преносу комуникације, може се разумети као ометач драмских дешавања, али и као својеврсна, латентна критика на медије у односу на позориште. Ту се Ковачевић приближава Штраусу, што ће нарочито доћи до изражаја у драми *Лари Томпсон*, а о чему ће бити више речи у поглављу које се тиче компаративне анализе.

Југославије, државе састављене од различитих националних ентитета, вероисповести, историјских наслеђа и традиција, уследио је након вишедеценијског трајања. Увидом у релевантне студије, утврдили смо да су, упркос свим различитостима, појединци пронашли модел заједничког идентитета унутар југословенског оквира, који је распадом државе неповратно располућен. Док остатак Европе пролази кроз процесе уједињења и мирних прелаза, Србија улази у фазу ескалирајућег национализма и друштвено-политичке дестабилизације. Према Ковачевићевом виђењу ствари, овај историјски тренутак затиче већ трагичне и несрећне појединце, у чијим се судбинама трагичност само продубљује. То се огледа у чињеници да Ковачевић кроз лик Василија упозорава на реинкарнацију бивших система који нису били адекватни, а који преношењем идеолошког наслеђа на своје потомке могу прерасти у још опасније, уколико би се паралелна линија заснивала на лику Мирка Топаловића из *Маратонаца*. Алудирајући на опасност коју доноси распад Југославије, Ковачевић извргава подсмеху драмске ликове који су располућени морално и телесно, али уједно у фокус ставља млађе нараштаје, чија се онтолошка запитаност радикализује управо у условима друштвено-политичке кризе. Тако се ликови у *Урнебесној трагедији* појављују као огрезли у идеолошке матрице које обликују њихове животе, док се породица, урнебесно трагична и симболички уједињена у различитим формама распада, приказује као непосредни дискурзивни оквир друштвено-политичког распада Југославије, са акцентом на његовим исходима у Србији. С тим у вези, драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. *Show must go on* може се тумачити ка одговор на питање како Ковачевић у драмском кључу сагледава даљи ток друштвено-политичке ситуације у Србији након дезинтеграције Југославије.

6.3. *Show must go on?* – драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости*

Драма која као последња подлеже анализи и уједно затвара поглавља посвећена појединачном проучавању дискурса уједињења и распада јесте *Лари Томпсон, трагедија једне младости. Show must go on* Душана Ковачевића. Поновним поигравањем жанровских одређења и иронијским регистром већ у самом наслову, Ковачевић остаје доследан поетичком оквиру своје драматургије. Поднаслов, који истовремено функционише као музичка референца, представља суштинско језгро драмске ситуације, указујући на судар сценског и животног, фикције и стварности. Драма је написана 1996. године, након пишчеве петогодишње паузе. Уједно је и прва послератна драма, коју је аутор исте године извео на сцени *Звездара театра*, чиме добија посебну тежину у контексту политичких и друштвених промена тог времена. Већ у претходним делима, попут *Професионалца* и *Урнебесне трагедије*, Ковачевић је ангажовано наступао против Милошевићевог режима, који је доживљавао као рециклажу комунистичке идеологије трансформисане у национализам, не само кроз своја књижевна дела, већ и у јавним наступима и интервјуима. Такво деловање довело је до озбиљних последица, јер су га несугласице са властима натерале на вишегодишњи боравак ван земље (Радосављевић 2024). Утицај рата који се водио између завађених страна дојучерашњих сународника исте државе на Ковачевића је очигледан, јер књижевно и позоришно остаје занемео пред актуелним друштвено-политичким приликама. Година 1996. постаје симболична у његовом повратку, јер за време рада на комаду, који Миливојевић Мађарев (2019: 107) карактерише као његову „драматуршки најсложенију драму”, позитиван развој политичке ситуације на локалним изборима улива наду у могућу промену. Управо зато један од глумаца у драми најпре несигурно поставља питање о наставку представе у тону познатог хита рок групе Квин, *Show must go on*. С обзиром на то да се већ утемељио као дијагностичар српског друштва и менталитета, не чуди што Ковачевић кроз ову драму антиципира недовољну утемељеност те наде која ће у друштвеној стварности Србије достићи субверзивни врхунац НАТО бомбардовањем 1999. године.

Драма тематизује безнадежну стварност дезинтегрисаних појединаца који, услед тескобе суочавања са реалношћу коју доноси прекид рата у Босни и Херцеговини, утеху проналазе у лаком и забавном програму теленовела из удаљених крајева, чији јунак носи назив ове драме, Лари Томпсон. Реч је о младом, образовном и поштену човеку који се услед корумпираности владајућег поретка суочава са неправдама. Његова фиктивна судбина из удаљене Аустралије представља фантазмагорични одговор српског друштва на егзистенцијални дефицит стварности. У таквом контексту, брига о фиктивном јунаку постаје замена за политичку и друштвену акцију. Његов пандан у Србији, представља глумац Стефан Нос, који представља изузетак из зачаране масе телевизијски хипнотисаних субјеката. Насупрот њима, он је репрезент мањег дела становништва који припадају позоришном дискурсу, те самим тим задржава потенцијал духовне осетљивости и критичке свести. Величковић (2020: 146) примећује да је управо Стефан једини лик који, иако неуспешно, изнова покушава да изврши самоубиство, у намери да укине привид постојања, будући да је свестан деградираних и дехуманизованих околности у којима се српско друштво нашло средином деведесетих година.

Отуда, драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости. Show must go on* приказује свет распалих идентитета, који се таквима испостављају услед распада Југославије и последично вођеним ратом на простору бивше Југославије. Како Јакшић Провчи (2012: 162) наводи, драмска ситуација осликава „опште немаштине и људске девалвације” у

послератном периоду, док Меденица (2006: 116) истиче да једна страна предочених драмских оквира покреће „питање аутодеструкције условљене осећањем потпуне немоћи и безнађа”. Отуда, тешку, мрачну и депресивну свакодневицу, људи замењују лаким телевизијским садржајима, јер им они омогућавају да избегну суочавање са сопственим животима и егзистенцијалним питањима. Главну окосницу драмског сижеа чини породица Нос и њихова опседнутост аустралијском серијом, у којој је главни лик Лари Томпсон. Управо преко те фиктивне фигуре Ковачевић алудира на савремени тренутак друштвено-политичког стања у Србији. Породица Нос, као оличење привидно живих људи, како Иван Меденица (2006) и насловљава један од својих чланака о Ковачевићевим драмама из деведесетих година, толико је опседнута судбином једног фиктивног Аустралијанца, да у потпуности запоставља бригу о сопственом члану породице, такође глумцу, Стефану Носу. Он се, суочен с дубоком кризом идентитета, налази на ивици самоубиства. Потпуна индиферентност чланова породице према стварним, блиским догађајима најјасније се огледа у тренуцима у којима отворено подржавају Стефанову намеру да оконча живот, само како би могли да наставе са гледањем серије.

Паралелно са основном радњом, у драми се одвија и „представа без представе” у позоришту, чиме Ковачевић уводи метатеатарски аспект и у ову драму, изнова користећи механизам измештања граница између фикције и стварности. Уколико је жанровско одређење *Професионалца* представљало хибридизацију епског и драмског у правцу новелизоване драме, у *Ларију Томсону* аутор одлази корак даље у наративном сегменту. Тако Миливојевић Мађарев (2019: 111) с право истиче да је у овој драми наратор сакривен кроз дидаскалије, чиме комедију као драмску форму трансформише у „драмски роман”. Главну улогу у том перформансу илузивног очувања наде да ће се главни глумац појавити на заказаној представи има лик Белог. Његов наступ заснива се на жанровском мултиплицирању, прелази из једне улоге у другу, остајући увек у костиму представе која се неће одиграти. Од улоге приватног Белог, који наступа у радио-драми најпре са управником Катаринином, затим са радницима позоришта виртуозно демонстрира своја глумачка умећа, крећући се од музичког и биографског театра до елемената стенд-ап комедије. Интерпелиран у својој бити као глумац који позориште доживљава као највишу животну вредност, Бели остаје до краја веран својој публици, не дозвољавајући им да оду кућама, јер „Људи су платили карте, дошли су по овом времену од својих кућа, обукли се и решили да виде представу” (Ковачевић 1996: 11). Два паралелна сценарија у позоришту, један испред завесе на просценијуму и други иза сцене, унутар самог позоришта, делују као приказ света Србије средином деведесетих година. У том контексту, Величанствена Публика, како је Бели упорно ословљава, функционише попут хора у Штраусовој драми. Као и у *Завршном хору*, и овде су ликови безимени, представљајући колективну јединицу распоућених идентитета проистеклих из друштвено-политичких околности. Међутим, за разлику од Штраусових ликова који пролазе кроз кризу у контексту еуфорије уједињења, Ковачевићеве хористи пролазе кроз процес распада државе. Насупрот пољуљаним идентитетима који се у Штраусовој драми уједињују кроз медијску репрезентације преко заједничке фотографије, Ковачевић одлази корак даље, тако што публику оставља у мраку, дословно и симболички. Такав избор, у ком публика апатично битише и пристаје на очигледно лажну стварност, указује на облик пасивности који погодује очувању постојећег поретка.

Ковачевићева ангажованост огледа се у покушају отрежњења публике управо кроз приказ догађаја који прожимају стварност Србије након распада Југославије и ратова који су се водили на њеним просторима. Комбинујући технике критичког дистанцирања и

Брехтовског отуђења са постдрамским пребацивањем фокуса на телесност, Ковачевић пуним ангажманом у позоришној реализацији драмског текста делује на публику. Међутим, тиме не производи дидактичко позориште у ужем смислу, већ обликује сопствену поетику ангажованости, у којој доминира изостанак директног поучавања. Драма је премијерно изведена исте године када је објављена, 1996. године у *Звездара театру*, на чијем челу се Ковачевић налази од те године до данас. И по свом временском, политичком и поетичком положају, драма *Лари Томпсон* наставља линију ангажованог позоришта присутну и у *Професионалцу* и *Урнебесној трагедији*, са намером да се оствари комуникација са публиком о савремености и заједничким проблемима. Иако настаје у периоду након распада Југославије, драма кроз своју метатеатралну поставку, позориште као катализатор дискурса дезинтеграције и главни лик у улози глумца који не може да поднесе сопствену стварност, тематски и структурно подсећа на Штраусовог Макса из драме *Посетилац*. Стога ћемо у компаративном делу рада посветити посебну пажњу управо овој драмско-поетској подударности између почетне Штраусове и крајње Ковачевићеве тачке.

6.3.1. (пост)Лиминални перформанси дезинтегрисаног друштва

С обзиром на то да је драма *Лари Томпсон* настала у непосредном послератном периоду у након распада Југославије, односно 1996. године, у складу са теоријским моделом Виктора Тарнера може се означити као постлиминална. Постлиминална фаза означава завршни део ритуалне структуре, фазу инкорпорације у којој појединац треба изнова да се интегрише у сопствени социјални поредак са трансформисаним идентитетом, који добија друштвено признање и легитимитет. Међутим, *Лари Томпсон* показује да до такве инкорпорације не долази у потпуности, будући да неки ликови остају заробљени у лиминалном хаосу, без могућности преласка у стабилну друштвену структуру у којој би се могли афирмисати као субјекти са новоизграђеним идентитетом. Иако је завршетак рата 1995. године означио формално успостављање фазе мира, друштвено-политички контекст остао је дубоко нарушен, лишен и егзистенцијалне и епистемолошке стабилности. У том смислу, драма не само да тематизује кризу идентитета у посттранзиционом друштву, већ кроз саму перформативност ликова указује на друштвене дезинтеграције. Репрезентације ликова у представи унутар драме, која никада заправо не почиње, упућују на положај ликова који се крећу у постлиминалној празнини. Перформативност њихових наступа одиграва се симултано на позорници и ван ње, чиме позориште постаје својеврсни микрокосмос колективне кризе српског друштва.

Како примећује Јакшић Провчи (2012: 99), структура драме је у знатној мери „разграната”. Драмски оквир се гради кроз полифону мрежу међусобно испреплетаних елемената, од чега се издвајају два простора у којима се радња одвија: позориште управнице Катарине и кућа породице Нос. Ови локалитети функционишу као алегорички приказ, не само друштвено-политичког стања у Србији средином деведесетих година, већ и његове рефлексије на живот појединаца и породица, а породица у Ковачевићевој поетици представља основну ћелију једне заједнице (в. поглавље 6.2.2). У том кључу, Гофманово одређење идентитета поделом на предњу и задњу сцену, може се применити и на саму државу. Лажи којима се Бели служи, ласкања упућена публици, у која и сам верује, имају за циљ да публику одрже у стању статуса кво и спрече сваку мисао о отпору или субверзивној акцији. Међутим, као истински и предани уметник, који упркос свему верује у позориште и своју професију, Бели своје обмане користи као механизам у борби за очување уметности.

Бели: Као што вам је познато, драги гледаоци, у нашем позоришту може само виша сила да нас спречи и онемогући... (Ковачевић 1996: 26).

Бели: Виша сила, господо... Као што знате, интегритет позоришта је само на плану чисте естетике, коју је Аристотел давно записао; све остало је питање нечега што ми уметници нисмо у стању да објаснимо, разумемо и спречимо... Морам вам рећи, али сад без икаквог, и најмањег удварања, да сте једна од ретких публика нашег позоришта, која је са толико стрпљења, толеранције, пажње, и, рекао бих, али стварно од срца, доброте, покушала да нам помогне да се вечерашња представа одигра, упркос свим овим непријатним и непланираним догађајима...

(Док је причао, повремено се клањајући – на местима која је публика заслужила – ишао натрашке према завеси; успут је, дискретно, два пута погледао ручни сат, који никако није могао да припада времену и костиму са мачем и чизмама изнад колена. Напуштајући сцену, осмехнуо се, дајући подршку публици да издржи. Прислонивши руку на груди, као да се заклиње, рекао је, видно узнемирен добротом публике.) (Ковачевић 1996: 38).

У свом перформансу, Бели се испољава кроз вишеструке улоге: као водитељ, глумац у представи *Сирано* (у чијем костиму све време наступа), затим менаџер позоришта који делује у интересу институције, посвећени уметник који се позива на Аристотела, а затим и као приватна личност која проговара о друштвеним приликама. Управо кроз последњу улогу долази до потпуног разбијања илузије, јер глумачка конвенција не почива на реалном, већ на фиктивном. Како истиче Кузмић (2014: 306): „не очекује се да би он [Бели] пред публику износио своја стварна стања и унутарњи свет”. Та перформативна мултипликација функционише повремено као маска у којој се преплићу различите идентитетске репрезентације. Бели користи естетске обрасце и уопштену, празну реторику како би прикрио структурну празнину, али истовремено директно указује на друштвени суноврат: „Извините, драги гледаоци, али, као што вам је познато, разбојнички препади и насртаји на људске животе и имовину су наша свакодневница...” (Ковачевић 1996: 31). Управо у тој контрадикцији, између стварне друштвене распоућености и љубазног позоришног наступа, разоткрива се механизам идеолошке обмане и идентитетске дезоријентације. Публика, коју Бели језички интерпелира као „толерантну”, „стрпљиву” и „добру”, не постаје само пасивни колектив, већ се неприметно интегрише у очување постојећег поретка. Тиме драма приказује суптилно деловање идеолошких механизма у односу на субјекте. С обзиром на то да Бели током читаве драме доследно репродукује исти облик испољавања идентитета, он представља субјекта који је интерпелиран унутар идеологије позоришне уметности. На тај начин, постаје парадигматски пример субјекта који чини све како би одржао оно до чега му је стало, а како ће бити приказано у наставку, у томе није усамљен. Стога Јакшић Провчи (2012: 101) с правом примећује да је задатак Белог „да задржи и забави публику до коначног, одлаганог уметничког чина” и да у томе он заправо „ствара привид истине”. Белов наступ у предњој зони, у дословном смислу на позоришној сцени, али и у контексту Гофмановог модела јавног испољавања идентитета, одговара деловању репресивних и идеолошких државних апарата, који грађане држи у стању пасивности. Његови покрети у приказаном исечку, који попримају форму удварања публици, иако их сам негира, откривају део стварности Србије онаквом каква она уистину јесте – као друштво трауматизованих ратних повратника, избеглица, сиромаштва, хиперинфлације, санкције и криминала. Целокупан систем је обесправљен и девалвиран до те мере, да више нема шта ни да се опљачка, те долази до апсурдне ситуације у којој позориште, један од важних симбола културног и јавног добра, покушавају да опљачкају (уз претњу бомбама) не криминалци, већ „неки

очајници” (Ковачевић 1996: 30). Позориште тако постаје медијум приказивања кризе не само друштва, већ и саме уметности. У питању је криза личних и појединачних идентитета, али и културних институција које и даље негују истинску љубав према уметности и публици, те сходно томе не делују идеолошки у духу владајућег поретка. Управо због тога бивају маргинализоване, што се рефлектује и кроз финансијску кризу позоришне институције, која се директно одражава и на егзистенцијалну, професионалну и социјалну ситуацију њених запослених. То нарочито долази до изражаја двојице техничара који одговарају Гофмановом одређењу „не-особа”.

(Негде у „дубини” позоришта, далеко иза завесе, зачуо се страшан, ужасан крик неког човека; неко је вриштећи молио.)
Ђурин глас: Немој, Ацо, молим те!! Јооој! Људи! Убиће ме!
Ацин глас: Убићу те! Убићу те!
Ђурин глас: Управнице! Управнице!!!
Ацин глас: Убићу и тебе и Управницу! Све ћу вас ноћас побити!
Ђурин глас: Људи! Уби ме! Немој, Ацо! Немој!! Вратићу ти паре!
Ацин глас: Кад ћеш ми вратити?! Кад ћеш ми вратити, свињо покварена?!
Одробијаћу ја тебе и паре! Убићу те пајсером!
Ђурин глас: Немој пајсером! Људииии! Јооооој! Уби меее! Управницеее!
(Ковачевић 1996: 27).

Поред тога што двојица ликова, као техничко особље у позоришту, у потпуности одговарају Гофмановој дефиницији не-особа, будући да не учествују у драмској радњи истим интензитетом као чланови породице Нос или главни ликови из позоришта попут глумца Белог и управнице Катарине, Ђура и Аца нису директни учесници у комуникативној равни централне драмске приче. Уместо тога, делују из њене периферије, односно резидуалне, спољне зоне, при чему њихово деловање ипак има одређени утицај на главни ток драмских збивања. Ови ликови нису визуелно представљени на сцени²³¹, публика их упознаје искључиво преко њихових гласова, чиме се успоставља слој гласовне перформативности, кроз коју се дочарава расположење обичних радника у посттранзиционом друштву. Из њихових реплика сазнајемо да су морали да лажирају податке о ранијим запослењима како би добили посао²³², што указује на структурну дестабилизацију радних и моралних, али и егзистенцијалних вредности. У том смислу, драма показује да се ратна атмосфера није задржала само у рововима, већ се прелила на улице, институције и у саме темеље културе, у просторе који би требало да представљају симболе рефлексије, дијалога и вредности. Измењени друштвено-политички контекст радикализује понашања и дестабилизује идентитете, доводећи појединце до ивице егзистенције, где пријатељи постају непријатељи, а пајсер²³³ инструмент (само)одбране. У таквим околностима, институција позоришта више не отелотворава светилиште уметности,

²³¹ У јурњави са припадником полиције, један лик истрчава на сцену, како би кроз позоришну салу побегао из самог позоришта. Претпоставља се да је то мали Аца (Ковачевић 1996: 33).

²³² Глас Управнице: Двоје из првог брака? Ђура је већ био ожењен? / Глас Белог: Јесте. Док је радио у Електродистрибуцији. / Глас Управнице: Ко је радио у Електродистрибуцији? Ђура? / Глас Белог: Ђура. Он Вас је слагао да је радио у дечијем позоришту. Није он видео позориште док није дошао код нас. Зато и не зна да постави декор. Кад се срушио дворач у „Хамлету” на Лепосаву, он је укуцавао декор.

²³³ Пајсер у драми функционише као лајтмотив који се провлачи кроз читаву драму. Јакшић Провчи (2012: 104) га описује као: „средство [...], попут чаробног штапића (који ће се даље у тексту појавити), којим се разрешавају сва нерешива стања: пречицом и силом”.

већ постаје пукотина у друштвеној стварности, простор у ком ни уметници, ни техничари, па ни публика више не успевају да реконструишу континуитет својих основних улога. Уместо сценског поретка, успоставља се постлиминална хаотичност, у којој чак и „не-особе” сведоче о дубини друштвене и институционалне кризе.

Други простор драмске радње смештен је у кућу породице Нос, где се паралелно развијају сличне судбине два млада мушкарца, једног фиктивног, другог реалног. Лари Томпсон је производ телевизијске фикције, и то не било какве, већ аустралијске сапунице. Његов антипод у стварности је Стефан Нос, лик који осећа дубину пораза девалвираног српског друштва и услед тога жели да оконча свој живот. Његова намера да изврши самоубиство заснива се на непристајању да живи у привидној стварности, како у породичном, тако и професионалном оквиру. Трагичност његовог положаја, која се одваја од традиционалног драмског осећања трагедије, огледа се у вишеструким, неуспешним покушајима самоубиства. То се јасно уочава када сам признаје Катарини: „Шта ћу ти ја, кад нисам у стању ни да се обесим” (Ковачевић 1996: 76). Његова трагика је у потпуности пребачена на ниво субјективног осећања, што га позиционира као постмодерног субјекта. Као такав, Стефан се јавља као ометајући фактор у систему медијске хипнозе који производи лик Лари Томпсона, симбола фабрикације привидно живих, а суштински обесмишљених појединаца у српском посттранзиционом друштву. Најрепрезентативнији пример таквих медијски интерпелисаних субјеката су Стефанови стриц и стрина Драган и Драгана Нос²³⁴, као и њихови кумови, Сава и Савка. Они живе у потпуној егзистенцијалној беди коју не разумеју у потпуности, као што не разумеју ни дубоку душевну патњу Стефана Носа. Миливојевић Мађарев (2019: 109) то формулише прецизно када наводи да „су грађани који живе у великој беди, а коју не примећују (као што не примећују ни душевну патњу Стефана Носа), захваљујући томе што су опчињени ТВ серијом [...]”. Њихов друштвени положај остварује се управо кроз само извођење одређених радњи током ритуализованог чина гледања телевизијске серије, нарочито у лику Драгана.

(Драган Нос је притрчао телевизору и појачао тон, а онда се брзо вратио на своје место и сео, прекрстивши руке и ноге... Из телевизора се зачуо разговор (у судници) на енглеском, који су људи за столом нетремице слушали као да се њима суди.)

[...]

(После смеха тужиоца, зачуо се и смех људи који су пратили суђење. „Хорски смех” је изнервирао стрица Драгана до те мере, да је пришао телевизору и плуноу у екран. Међутим, изгледа да је то исто урадио и оптужени, јер је Тужилац повикао.)

Глас тужиоца: Ви сте мене плунули, господине Томпсон?! Ви сте мене плунули!

Глас Ларија: Јесам, ђубре покварено! Јесам! И плунућу те поново!

Драган Нос: Тако је, Лари! Тако је, сине! Него шта! Треба да те зајебава свака будала!

Ако ћеш на електричну столицу, иди ко човек! Нек те зликовци убију, али им бар плуни... (Ковачевић 1996: 62, 63–64).

Приказане дидаскалије јасно упућују на телесну реакцију Драгана Носа као одраз унутрашње идентификације са медијском сликом, што сведочи о потпуној интериоризацији телевизијске сапунице. Телевизијски пренос суђења из серије прераста у нову, симулирану

²³⁴ У драмском свету Душана Ковачевића чак су и породичне везе саткане од апсурда. О томе сведоче Стефанови стричеви и стрине, будући да је реч о три пара идентичних близанаца. Три брата близанца ожењени су трима сестрама близнакињама (Ковачевић 1996: 59), с карактеристичним именима: Драган и Драгана, Бојан и Бојана, Оливер и Оливера.

стварност која мимикрира реално. Драганова гестикулација, укључујући и нагон за плувањем у екран, илуструје нестанак границе између приватног и јавног, субјективног и политичког. Он се као гледалац, не идентификује само са трагичним дешавањима у животу измишљене личности из теленовеле, већ ту идентификацију изводи перформативно, присвајајући туђи бол као сопствени. Поред тога, исечци из драме указују на симболичку повезаност са културном парадигмом жртве и понижења, што се манифестује у ословљавању Ларија Томпсона речју „сине”. У томе се успоставља основ за афективну солидарност са медијским ликом. Међутим, гест плувања у екран, упркос емоционалном набоју, остаје без стварног ефекта, већ представља немоћан бунт и лажну агентивност. Ипак, може се разумети и као својеврсни перформативни наступ у оквиру свакодневице, што изнова потврђује тезу да је читаво друштво прожето перформативношћу кризе. Перформативни поступци и репрезентација Драгана Носа упућују на стање постлиминалне празнине, у којој су нарушени темељи неопходни за нормално функционисање друштва, те институције и идентитетска упоришта постају дестабилизовани. У таквом контексту, појединац је сведен на гест, реакцију, импулс, без капацитета за реално деловање. Посматрање света кроз медијску призму ствара привид учешћа у друштвеним процесима, али без могућности трансформације стварности. Отуда што је емотивна енергија већ потрошена у фикцији, Драган не показује емпатију према синовцу Стефану. Телевизија се тиме разоткрива као изузетно ефикасан идеолошки механизам у манипулацији пажње обичних грађана, јер их оставља у кућама, одвлачи од битних друштвено-политичких тема које утичу на њихову егзистенцију и емотивно их довољно троши да појединци остану парализовани за стварне промене. Стварањем привида учешћа и афективне укључености у наратив фикције, доминантни идеолошки поредак интерпелира грађанску масу у полуживе субјекте. Постају попут марионета. Као што у Штраусовој *Равнотежи* лик Маркуса управља другим ликовима помоћу имагинарних нити, тако Ковачевић у *Ларију Томпсону* сугерише да у Србији деведесетих за такав исход није потребна стварна људска фигура, довољан је телевизор у кући. Тиме се положај посттранзиционог субјекта додатно дехуманизује.

Спону између перформанса у институционалном простору позоришта и оног унутар приватног, породичног окружења представља лик Стефан Нос. Поред дубоког незадовољства целокупним стањем у друштву, у Стефану кулминира осећање личне и професионалне фрустрације. Као и Макс у Штраусовом *Посетиоцу*, сматра да добија улоге које га сувише везују за лични контекст. У његовом случају, реч је о телесној карактеристици, његовом изразито великом носу²³⁵, који постаје препрека у уметничкој еманципацији, али и метафора идентитетске редукције.

Стефан: Знам, Каћа... Све знам, али не могу... Не могу више да излазим на сцену, да показујем овај мој нос, да се шминкам и облачим туђа одела, да лепим браде и бркове да ми се људи смеју, да се забављају и из позоришта оду задовољни, а ја онда останем са оволиком раном на души... После сваке представе имам прелом душе, Каћа... Сутра ћу одсећи нос. Узећу виноградарске маказе и одсећи ћу га, да видим шта ћете Стефану Носу без носа дати

²³⁵ Породица Нос носи презиме према препознатљивој карактеристици, очигледно мушких чланова породице, а то је нос. Ковачевић тиме успоставља поетску повезаност са својим претходним текстовима, на пример *Маратонцима*, где се кључно породично наслеђе преноси на мушке чланове породице и где одбијање прихватања тог одређења значи неминовну пропаст. Оно што је Мирко Топаловић прихватио и тиме се устоличио на врху хијерархије породичне моћи, Стефан Нос са друге стране одбија, те бива кажњен одбацивањем од стране породице.

да игра... Људска мана јесте често и врлина, али кад се не злоупотребљава, као што ви злоупотребљавате мој нос. (Ковачевић 1996: 81).

У овој реплици се уочава да се Стефан осећа као позоришно обележена особа, чији се сценски идентитет конструише на основу породичног наслеђа, симболизованог кроз изразито велики нос. У том контексту, његова телесна карактеристика постаје стигматизујући знак који одређује тип улога које добија, чиме се лишава аутономије у професионалном самоостварењу. Полазећи од Гофманове теорије, Стефан се може посматрати као стигматизовани субјекат, чији је идентитет у највећој мери условљен атрибутима које му приписују други. Иако на сцени често заузима доминантне позиције моћи, тумачећи краљеве и сличне ликове, та сценска централна позиционираност остаје у великој дискрепанци са његовим унутрашњим осећањем понижености и недораслости. Управо због тог несклада, испољава тежњу ка радикалном прекиду, који се исказује у потреби да елиминише или свој живот или, симболично, свој нос.

Стефан: Немој, немој да ми причаш о томе, молим те. Немој, овако те молим... Слушам те приче од малих ногу, од како сам проходао. У забавишту сам играо Снешка Белића. Нису ми стављали шаргарепу; само су ми нос фарбали у црвено... У основној школи сам играо Пинокија. Учитељ је чак рекао, да имам мало већи нос него што треба. Сад играм Сирана, без вештачког носа... Сутра ћу опет играти... неког... Не могу више да играм улоге које засмејавају публику... Није глумац клоун, Каћа. Да сам хтео да будем клоун, био бих у циркусу. (Ковачевић 1996: 82).

Овде се могу уочити и импликације Лакановог става о улози коју уметност може имати у процесу конструисања идентитета субјекта. Стефанова немоћ да поднесе како стварност, тако и позориште, указује на расцеп симболичког поретка унутар ког се његов идентитет гради. С обзиром на то да не проналази упориште ни у реалности, ни у уметности, јавља се повлачење жеље као иницијалног импулса субјективности. У складу са Лакановом теоријом, нестанак жеље открива пукотину у Реалном, домену који измиче симболичкој структури, остаје неухватљив и неодређен, али се управо зато манифестује као трауматично. Управо та пукотина доводи до брисања јасне границе између уметности и стварности, што се у Стефановом случају последично исказује кроз импулс самоуништења. Његова одлука да одстрани сопствени нос, у перформативном смислу може се интерпретирати као стратегија дистанцирања од идентитета који је утемељен у визуелно доминантном значитељу. У исти мах, тај чин представља радикални, експресивни гест против перманентне интерпелације. Перформативност овог чина покреће симболичка значења не само у интерпретативној равни, већ и у контексту реалности у којој Стефан делује. Насупрот апатији или идеолошкој пасивности која карактерише остатак његове породице, Стефан овим актом улази у зону динамичне, иако деструктивне, субјективне позиције.

У другом чину остварује се Стефаново обећање да ће себи одсећи нос. До тог чина долази након што, облачењем костима Сирана, започиње трансформацију у лика ког треба да игра у позоришној представи. Иако се након дугог колебања одлучује на тај корак, у последњем тренутку одустаје од учешћа у представи. Разлог за то је смрт стрицева и стрина, најпре Драгана и Драгане, а затим Бојана и Бојане.

Стефан: Каћа!!! Умро је и стриц Бојан!

(Управница је отрчала за својим глумцем, а кума Савка из цепа хаљине извадила црну мараму, повезала се, устала и на столу упалила свећу... И док је плакала, гледајући свог мужа, из собе са преминули стричевима и стринама, изашао је Стефан, носећи повеће хируршке маказе. Управница је покушавала да му узме маказе, али је Стефан одгурнуо и као што је раније обећао, једним кратким резом одсекао нос. Половина повећег носа пала је на под, а Управница у несвест на тросед крај прозора.)

Стефан: Никад више комедија! Никад више!... (Ковачевић 1996: 123).

Поред тога што ова сцена приказује централни перформативни чин у драми, невербални, ритуални перформанс Савке носи снажну симболичку алузију на стање у друштву. Она показује да је смрт постала толико присутна и уобичајена, да спремно вади црну оковратну мараму, која у српском културном обрасцу симболише жаљење над смрћу блиске особе и пали свећу, чиме се додатно појачава ритуални оквир. Перформанс одсецања носа представља врхунац перформативности у читавој драми. Овај поступак функционише у складу са теоријским импликацијама Фишер-Лихте (2013: 44) која наглашава да перформативне радње нису искључиво репрезентативне, већ да се њихово дејство ствара у самом чину извођења. Стефанов поступак не представља вид апстракције, већ се заснива на конкретној телесној, односно физичкој материјализацији, чиме се потврђује дефиниција перформативности као утеловљеног чина. Овим перформативним гестом, Стефан деконструише своју улогу као глумца, али и субјекта, симболички одбацујући све друштвене, уметничке и породичне улоге које му се намећу. Стога, нос као ознака идентитета и породичног имена постаје терет, сувишан елемент у структури, који Стефан жели да отклони, те се његовим одстрањивањем отвара простор за преживљавање или васкрснуће у неком другом, аутентичнијем облику²³⁶. Стефаново тело, конкретно његово лице, постаје централна окосница у изградњи нових, емергентних значења. У духу Фишер-Лихте, која сматра да се значења перманентно конструишу током самог чина извођења, Стефаново одсецање носа функционише, не само као потирање сопственог идентитета, већ и као динамични чин трансформације, због чега престаје да постоји као наследник породице Нос и васкрсава у улози Сирана, чији костим већ носи. Таква трансформација доноси му нову снагу која је у потпуној супротности са дезинтегрисаним Стефаном Носом. Та нова позиција омогућава му да брани себе и своју част као глумца, чак и у тренутку када га припадник специјалних јединица управо због костима оптужи да је припадник неке паравојне формације.

Специјалац: А зашто сте ви у униформи, друже? Која је то паравојна јединица?

(Специјалац је хемијску оловку уперео у Стефана и његову „униформу“.)

Стефан: Није ово униформа...

Специјалац: Оћеш рећи да си у купаћим гаћицама? Учи ме мало шта је униформа, леба ти.

Стефан: Ово је костим, друже. Позоришни костим.

Савка: Искрварићеш, Стефане. Иди у болницу да ти га пришију.

²³⁶ Симболички чин одсецања носа, пропраћен језичким изразом „Никад више комедија!”, у ритму који се понавља, указује на објаву смрти комедије. Поновљена реченица успоставља ритмички оквир који служи као потврда изреченог. Овиме Ковачевић потврђује основе своје поетике, која подразумева да савремени, постмодерни субјекат не може бити носилац традиционалних жанровских одређења, ни трагедије, а ни комедије. Истовремено, сведочи о гротескној слици људи средином деведесетих у Србији, који су услед идеолошког система остали парализовани, неспособни нити да истински тугују, нити да се смеју, већ да буду заточеници сопствене инертности.

Стефан: Јесте ли некад били у позоришту, друже? Бар једном у животу?
 Специјалац: Управо долазим из позоришта, где је и мене један „мирни човек” ударио овим... гвожђем. Сваки дан неки „мирни човек” убије неког. Одложи мач, друже! Одложи мач и седи тамо!
 Стефан: Ово је позоришни мач.
 Специјалац: не занима ме чији је! Одложи мач кад ти кажем!
 Стефан: Не! Ја сам глумац, друже! (Ковачевић 1996: 132–133).

Ковачевић се у овој сцени поиграва именовањем ликова. Назив „специјалац” означава припадника идеолошког репресивног апарата, али у српском колоквијалном регистру, често има и пежоративно значење, те упућује на особу ограничених интелектуалних капацитета. На тај начин, Ковачевић инсинуира двоструко значење које истовремено указује и на институционалну улогу lika и на стереотипну перцепцију полицијских службеника у домаћем културном и језичком контексту. Након низа реплика у којима сваки од ликова јасно демонстрира своју позицију унутар државног идеолошког или репресивног апарата, Савка се поставља као мирољубиви, посреднички чинилац. Ипак, ситуација ескалира трагично по обојицу, а Савка изнова бива интерпелирана у улози ритуалног оплакивача смрти²³⁷.

Специјалац: Одложи мач, господине! Одложи мач, последњи пут те опомињем!
 Стефан: Покушај да ми приђеш, мишу мали.
 Ево, везаћу леву руку
 И очи ћу повезати ако треба!
 И окренућу ти леђа
 И гледаћу пут неба!
 Приђи, покушај мач да ми узмеш.
 Баш бих волео да видим и то чудо?!
 А ви, мадам, склоните се мало,
 Станите тамо, или седите онде,
 Видећете нешто што нисте видели;
 Биће вам смешно, забављаћете се лудо!
 Изволи, мишу! Крени! Чекам! Ево, удари први!
 (Стефан је извукао мач и заузео борилачки раскорак, као толико пута на сцени у лику Сирана. Специјалац није најбоље схватао позориште, глумца и његову улогу, видео је пред собом само човека у „паравојној униформи” са исуканим мачем.) (Ковачевић 1996: 135).

Представа се одиграва, али не у позоришту, већ у приватној зони главног глумца, у његовој кући. Чин одсецања носа има ослободилачки ефекат на Стефана. Уклањањем сопственог дела тела које доживљава као оптерећење, покреће процес деконструкције сопственог идентитета, и као глумца и као субјекта. Док се преминули стричеви и стрине пасивно препуштају преживљавању између чињења и нечињења, Стефан поступа у складу са другом амбивалентношћу коју, у оквиру дијалектичке природе перформативности Фишер-Лихте (2013: 88) описује као деструкцију и креацију. У духу ауторкине теорије, Стефан постаје активни чинилац културне и друштвене заједнице, покрећући сопствену

²³⁷ У студији „Ја тврдим да је земља негде тамо”: онтолошки, етички и симболички аспекти драме *Сабирни центар* Душана Ковачевића”, Часлав Николић (2021: 103) проблематизује појам смрти у наведеној драми, истичући да смрт није „преображај и прелазак у нови онтолошки поредак, већ тек рефлексивна садржаја и принципа егзистенције”. Управо на сличан начин је приказана и смрт у драми *Лари Томпсон*.

телесну деструкцију као окидач за афективно и друштвено деловање. Истовремено, врши деструкцију сопствене телесности, али подстиче стваралачки процес деконструкције сопственог идентитета. Трансформација коју доживљава, омогућава му да поново успостави вредност себе као глумца, јер у обрачуна са Специјалцем изговара Сиранове реплике и започиње да игра улогу, преносећи позориште у сопствени дом. Услед немогућности уочавања границе између фикције и стварности, Стефанов уметнички перформанс кулминира трагично, фаталном, случајном смрћу и њега и Специјалца. Упозорење с почетка драме тиме добија трансформисану функцију у складу са друштвено-политичким околностима, које је огрезло у лажи и обмани. Уместо да упозорава на фикционалност сценског приказа, оно разобличава фикционалност саме стварности. Замена места одигравања представе не представља манипулативни трик над читаоцима/гледаоцима, већ иронични парадокс који рефлектује ангажовани аспект драме. Овом променом, Ковачевић показује да се друштвена дезинтеграција више не одвија само у јавним институцијама, већ се прелива у најинтимније, приватне просторе. Тиме се глумачки чин и политичка репресија спајају у јединствени перформативни гест. Позориште постаје живот, а живот позориште у свом опасном, по живот претећем облику.

6.3.2. Катарина и Оливер као идеолошки интерпелатори (привидно) живих људи уједињених у распаду

Катарина, управница позоришта и љубавница Стефана Носа, као и Оливер, Стефанов трећи стриц, функционишу унутар драмског света као највиши носиоци идеолошке моћи. Док Катарина делује унутар државног идеолошког апарата, у ком позоришна уметност представља врховну вредност и оријентациону тачку, Оливер је главни представник идеолошког оквира заснованог на вери у чудотворност и надрационално. Као такви, они се постављају као две супротстављене, али симетрично структурисане фигуре моћи, у односу на које се остали ликови позиционирају, према њима се оријентишу и кроз њих бивају идеолошки интерпелирани. На тај начин, у драми се успоставља дихотомија идеолошких система, који се на метанивоу користе сличним механизмима интерпелације у циљу остваривања сопствених поредака. Катарина тако заузима врховну позицију у оквиру света који још увек верује у ауратичност позоришне уметности, као носиоца правих вредности, односно уметности која чини људе живима. Том идеолошком блоку припадају Бели, Величанствена Публика и Стефан Нос. Насупрот њој стоји Оливер Нос, чудотворни маг, чија гротескна појава делује попут призивања мрачних сила које оживљавају мртве без душа. Његов идеолошки оквир чине стричеви и стрине Нос, кумови Сава и Савка, Специјалац, као и техничко особље у позоришту. Стога, иако делају у циљу одржавања сопственог идеолошког поретка, вредности које заступају, посве су различите.

Већ од првог појављивања у драми, Катарина се профилише као носилац идеолошке моћи. Заједно са Белим, који је не само идеолошки, већ и емотивно интерпелиран од стране Катарине, будући да је заљубљен у њу, иако она не узвраћа осећања, већ повремено шаље амбивалентне сигнале, настоји да очува „кредибилитет институције културе, иако је све око њих далеко и од респекта, и од културе и од грађанског” (Миливојевић Мађарев 2019: 113). У идентификацији са другим субјектима, најизраженија је њена улога жене која је, с једне стране емотивно испуњена, а с друге она која испуњава друге, емотивно, професионално и идеолошки. Иако је удата за човека који живи у Клагенфурту, Катарина одржава вишегодишњу љубавну аферу са Стефаном. Њен интимни и професионални живот,

међутим, нераскидиво су повезани са позориштем. Пасиван однос према браку који функционише на даљину и без јасног разлога зашто уопште опстаје, указује на то да је управо позориште за Катарину простор у коме се укрштају посао, љубав и њена идентитетска самопотврда. Као управница позоришта, она не руководи само институцијом, већ и људима унутар ње. Однос који гради са Стефаном, Белим и Публиком поставља је у позицију субјекта који организује, коригује и дисциплинује. Тиме се Катарина успоставља као она која интерпелира. Њена тежња да очува „позоришну светињу” тако добија облик перформативне контроле. Она је диригент драмске стварности, која настоји да структуру распада одржи у привиду поретка. Наредна сцена то и демонстрира:

Глас Управнице: Бели, молим те, учини ми једну услугу. Овако те молим. Сутра ћу сазвати хитан састанак Управног одбора, али вечерас морамо одиграти представу. Морамо, Бели.

Глас Белог: Show must go on?

Глас Управнице: Да, Бели. Да!

Глас Белог: Како да играмо без главног глумца?

Глас Управнице: Доћи ће.

[...]

Глас Управнице: Ма, доћи ће! Кад ти ја кажем да ће доћи, онда ће доћи! Замолићу публику да мало сачека, а ја ћу се залетети до Стефана, зграбићу га за врат и довући да игра! Немам ни ја више живаца, Бели! И ја сам изгубила живце! Ти мислиш да сам ја од камена па да могу све да издржим! Погледај како ми срце лупа! Удариће ме инфаркт, експлодираће ми срце као бомба!

Глас Белог: Смирите се госпођо. Смирите се, молим вас...

Глас Управнице: Доста ми је! Свега ми је доста! Ја нисам глумица, ја не умем да „глумим лудило”! Кад ја полудим, онда ћу стварно бити луда и стварно ћу направити триста чуда! Оставићу вас; вратићу се мужу у Клагенфурт, а ви се овде батргајте, сами се борите за паре, клечите мало пред људима из града и пред спонзорима, да видите како је то! [...]

Трудим се да преживимо ово ужасно време као иоле културни и поштени људи, а ви ми, кад год можете, забадате нож у леђа! Уместо да живим у Клагенфурту ко госпођа, да мирно седим и гледам своја посла, ја овде сваки дан доживим по три инфаркта! Зашто?! Због чега?! Због кога?! [...] (Ковачевић 1996: 16, 17).

Сцена апострофира Катаринину дискурзивну позицију моћи, која се у духу Фукоове теорије, заснива на регулативном механизму дисциплине. Материјализација њеног језичког испољавања у виду гласа и његовог тоналитета, сведочи о ауторитету субјекта који изриче наредбе, али је истовремено у супротности са њеном телесношћу, која постаје све крхкија и прети да попусти под теретом њене позиције. Тренутак кризе одражава се у губитку спољашњих механизма контроле, друштвено-политичка ситуација је у процесу распада, а Стефан одбија да игра у представи. Ипак, Катарина одлучно истрајава у својој улози управнице, најпре ослањајући се на језичке исказе као средства одржавања реда, а затим по истом моделу деловања одлази код Стефана. У реплици „Ја ћу се залетети до Стефана, зграбићу га за врат и довући да игра!”, преламају се дискурзивна производња стварности и безизлазни покушај да се реалност усклади са очекиваним перформансом. Наставак њене реплике, у којој изјављује да „није глумица”, те „не уме да глуми лудило”, парадоксално кореспондира са Фукоовом тезом да идентитет није унапред дат као суштинско, онтолошко одређење појединца, већ је производ различитих пракси у којима учествује. Катарина тиме имплицитно истиче да ни лудило није унутрашња одлика, већ конструкција одређених

друштвених норми, сцене и правила које она није интернализовала. Праксе на које се она осврће су истовремено позоришне, али и друштвене. Поред тога, у истој реплици, уочава се и криза перформативности о којој говори Џудит Батлер. Наиме, Катарина овде ставља до знања да је наступио тренутак у ком се више не може доследно извести идентитет, те он постаје нестабилан. Све њене перформативне улоге, почевши од улоге управнице, преко заштитнице културе и љубавнице, настоји да одржи својеврсним понављањем. У моменту попуштања тих понављања, до изражаја долазе расцепи у идентитету, те Батлер у том контексту говори о простору субверзије и распада субјекта. Катарина се тако испољава као она која покушава да буде, а у тој тензији између улоге и субјекта открива се перформативна природа њеног идентитета. Упозорење на инфаркт и срце које ће „експлодирати као бомба” отвара два важна значења. У контексту манифестације моћи, та реплика функционише као телесна манифестација дисциплинарног насиља. То је у складу са Фукоовом поставком да моћ није само спољашња, већ да је, као и у случају Лили у *Равнотежи*, уписана у тело и производи субјекте који сами себе надзиру и троше. Истовремено, метафора срца као бомбе која ће експлодирати, делује као симболичка алузија на друштвено-политичку ситуацију у Србији средином деведесетих. Ликови су толико оптерећени темом рата и трауматизовани ратним наративом да се употреба ратног вокабулара у свакодневном говору јавља као стратегија могуће детрауматизације.

Наспрам Катарине, која се бори свим расположивим средствима да одржи у животу оно мало публике која у дезинтегрисаној Србији деведесетих и даље жели да иде у позориште и тако симболички преживи, Оливер Нос усмерава своју енергију на магијско оживљавање мртвих. Како примећује Миливојевић Мађарев (2019: 109), након што драмска радња кулминира фаталним трагичним догађајима и када се у једној вечери у кући Нос деси толико смрти, ситуацију „успешно разрешава чудесни врач Оливер и његова привидно жива жена Оливера”. Његова појава „огрнутог у црном плашту, као што их носе велики мађионичари и илузионисти” (Ковачевић 1996: 138) и „држећи црни штап са Кристалном Дршком” (Ковачевић 1996: 139), делује као гротескна пародија, али истовремено и као иронијска критика медијски интерпелираних субјеката српског друштва деведесетих, који спас од тешке свакодневнице траже у телевизијским илузијама и лажним месијама. У таквој структури, Оливер представља симбол колективног бекства у ирационално, било кроз телевизијске сапунице попут *Ларија Томпсона*, којима одговарају реални пандани попут *Касандре* и *Есмералде*, или кроз појаву телевизијских видовњака, врачава и предсказивача судбине. Кроз лик Оливера Носа, Ковачевић раскринкава дубоко деградирано, дехуманизовано српско друштво у ком се последње наде и новац троше на телефонске позиве у живе програме са циљем да се чује спасоносни глас „великог мага”. Стога, иако се у релевантној литератури и студијама о драми *Лари Томпсон* (Кузмић 2014: 313) могу наћи интерпретаторске тезе о Оливеру Носу као ђаволске фигуре, чини се, ипак, да друштво које он интерпелира не захтева тако јаку метафизичку силу. Показује се као довољно вешт манипулатор, способан да произведе пасивне субјекте, потпуно онеспособљене за било какву субверзивну акцију. Уместо активног грађанина, каквог захтева Катаринино позориште, у фокусу је медијски замађијан појединац који не живи, већ егзистира у стању идеолошки произведене, привидне виталности. У прилог томе говори и сам Оливер, који у последњој сцени у кући породице Нос, у потпуности преузима улогу онога који „оживљава” преминуле.

Оливер Нос: Зависи, Савка, шта ко подразумева под животом? Ја оживљавам људе, али нисам чудотворац. Немогуће је мртвог човека поново „оживети”. То не може нико, па ни ја.

Савка: Па, шта је Сава сад? Мртав? Жив? Полумртав или полужив?

Оливер Нос: Привидно Жив Човек.

Савка: Привидно Жив Човек.

Оливер Нос: Да. Као и моја Оливера. Као милиони оних које сам успео да Привидно оживим. Виђаш их, Савка, сваки дан по улицама, по аутобусима, по пијацама, по парковима... Људи шетају, причају, разговарају, чак се неко и насмеје помало, али кад их боље посматраш, видећеш да то нису живи људи; сви су они мртви, само што имају особине Живих. Не једу, не пију, већина и не дише, али ипак обављају некакве послове који су такође мртви као и они. И мртав човек, мада изгледа као да је жив, мора да има неку обавезу, неки циљ да испуни дан, јер би у противном могао да примети да је мртав, па би му то било јако тешко.

[...]

Међу полицијом и војском је веома много Привидно Живих. Зато и служе тако одано, против себе... [...] (Ковачевић 1996: 150–151).

У овом дијалогу се врло прецизно артикулише централна тема драме, стање привидно живих људи које функционише као метафора дехуманизације и идеолошке контроле. Кузмић (2014: 313) с правом карактерише Оливера Носа као оног који „штапом [...] удахњује умрлима *привидни живот*, о којем нема никаквих илузија”. Као идеолошки интерпелатор, он наступа у својој улози са свешћу о ограничењима моћи којом располаже. Његова „магија” не може учинити да се поврати прави живот, већ искључиво његова испразна имитација, чиме се алудира на друштво у ком појединци делају као пасивни, аутоматизовани субјекти, лишени аутономије и истинске свести. Појам „Привидно Живих” не само да семантички подсећа на име неког племена, већ и писање великим словом указује на властиту именицу. Уколико се та теза допуни чињеницом да Оливер наступа као нека врста мага, те и да поседује такав костим (плашт и штап са Кристалном Дршком), његов перформанс враћања из мртвих може се посматрати као ритуал који означава крај једне фазе у животу појединца и прелазак у другу. Овакав поступак је у сагласности са Тарнеровим и ван Генеповим одређењем лиминалних фаза. Отуда, чланови породице Нос, као и остали ликови који припадају идеолошком блоку Оливера Носа, наступају као постмодерни субјекти нестабилног и фрагментарног идентитета, те уз помоћ Другог, Оливера, успевају да изнова реконструишу свој идентитет, при чему остају субјекти са великом кризом смисла. Људске активности које предузимају губе суштину и прелазе у механичко понашање, п условљено спољним парадигмама, првенствено владајућим поретком и медијима. Кроз свој наратив о Привидно Живима, Оливер потврђује да сваки облик њиховог живота остаје потчињен режиму и дисциплини који одржавају постојеће паралисано стање. Интегрисањем Специјалца у своју идеолошку заједницу и реферисањем на репресивне државне апарате у оквиру којих има пуно Привидно Живих, Оливер разоткрива позиционираност институција као продужене руке владајуће идеологије. Сходно томе, он демаскира систем који производи и одржава овакве „животе” – покорне, послушне, али у потпуности дискредитоване у аспекту слободе и аутентичности. Стога, иако Оливер наступа као катализатор владајуће идеологије, он открива њену праву природу и намере, те би се могао учинити и као парадоксално рационалан лик који омогућава људима да живе, па макар и као Привидно Живи. Међутим, деструктивна снага његовог лика постаје очигледна у тренутку када из беса

због Стефановог одсецања носа и његовог професионалног избора, одлучи да га остави мртвим.

Савка: А Стефан, куме? Шта ће бити са Стефаном?

Оливер Нос: Ништа. Остаће мртав. Заувек мртав! Ђубре незахвално и покварено!

Савка: Зашто, куме? Шта је толико згрешио?

Оливер Нос: Одсекао је нос! Одсекао је нос свима нама који смо од тог носа 1.000 година живели! Човек који се стиди свога изгледа и порекла, треба да умре чим се роди! [...]

Савка: Значи, нема му помоћи?

Оливер Нос: Нема! Нема! Осветлићу само његово позориште и улице око позоришта да људи лепо оду кућама. А њега нећу више никад ни да се сетим! Као да није постојао! Никад више! Нека је заувек проклет и мртав! Нека на Оном Свету изађе пред прадеду, деду и оца без носа; нека им каже шта је урадио! Нека од стида умре још једном и на оном свету! (Ковачевић 1996: 153).

Иако за себе тврди да из тобоже моралних разлога одлучује да Стефана не спроведе кроз процес оживљавања, Оливер потиरे своје објашњење осветничким потезом (Кузмић 2014: 327). На тај начин се успоставља као идеолошки интерпелатор на врховној позицији моћи у оквиру свог идеолошког оквира, будући да је он тај који одлучује кога ће наградити привидим животом, а кога казнити дефинитивном смрћу. Стефаново одсецање носа имплицира симболички отклон и коначни раскид са традицијом, пореклом и наслеђеном идеологијом, што према Оливеровом суду представља преступ највишег реда. Изостајање ритуалног враћања из мртвих у Стефановом случају делује као чин идеолошке освете, али не у контексту репресивних или идеолошких државних апарата, већ унутар породичног апарата. Тиме се потврђује Алтисерова теза да породица, поред образовног система има изузетно значајну улогу у животу појединца. Доследно својој драмској поетици, у којој породица заузима централно место, као и у *Урнебесној трагедији*, а нарочито у *Маратонацима*²³⁸, Ковачевић показује да су у драмском свету награђени једино они који настављају у идеолошком правцу породичног наслеђа. Они који одступе од идеолошког кода породице, осуђени су на перманентно брисање и друштвену смрт. У светлу предоченог, Оливерово одбијање да Стефана врати међу живе, превазилази ниво егзистенцијалног и преноси се на чин симболичког поништавања, брисања из сећања и из структуре припадности. Отуда, Оливер показује радикалну страну доминантне идеологије, која у случају да субјекат одбије интерпелацију, примењује механизме дисциплине, идеолошке контроле и искључивања.

За разлику од Оливера, који механички извршава радњу оживљавања људи и тако постаје кључни интерпелатор привидно живих људи уједињених дезинтегрисаношћу, не само на друштвено-политичком, већ и суштинском плану, Катарина функционише попут

²³⁸ У интеркомуникацији између драма *Маратонци трче почасни круг* и *Ларија Томпсона*, може се поставити значењски оквир око теме наследника у породичној династији. У таквом оквиру, може се установити да Мирко Топаловић деконструише свој идентитет на крају драме у контексту идеолошке потке сопствене породице. Награда за такво идеолошко позиционирање је преузимање апсолутне моћи и врховне позиције у породичној хијерархији. Насупрот њему, стоји Стефан Нос као онај који се одриче породичне ознаке као централне идентитетске окоснице мушкараца у породици Нос. Значај класификације Носа може се наслутити управо из презимена, јер како ликови и наводе, у једном тренутку се њихово пређашње презиме преиначило у Нос, јер је то њихова главна идентитетска одлика. На основу ова два лика, Ковачевић ствара слику драмског света у којој породична идеологија игра најбитнију улогу, а у таквом свету непожељни су они који одбијају послушност породици.

својеврсног антипода Оливеру. Као идеолошка интерпелаторка позоришне уметности до самог краја, испоставља се као верни чувар уметности коју репрезентује. Иако у сценама у Стефановој кући прибегава различитим манипулативним механизмима интерпелације, попут позивања на љубавни однос, оданост и верност не само њој као жени, већ и публици због које се мора играти представа, Катарина ипак испред личне емотивне везе ставља позориште и поштовање према публици која, упркос тешкој друштвено-политичкој ситуацији, одваја новац који нема и долази у позориште. Како примећује Кузмић (2014: 326): „Тако се и поред Управничиног прибегавања патосу помаља онај део њеног профила који је саздан на упорности и извесној неумољивости према себи и другима”. Стога, Катаринина перформативност као идеолошке интерпелаторке уметности живих људи уједињених у распаду, достиже врхунац у испуњењу обећања датог на почетку драме.

Глас Управнице: [...] Сутра ћу дати отказ, а представа ће се вечерас одграти, таман се ја гола скинула пред публиком! Таман ја играла стрип-тиз! Неће се гледаоци враћати својим кућама у горем расположењу него што су дошли у позориште! Неће, док сам ја жива! [...] Нек' ми све новине објаве слику како се свлачим, нек ме сними и CNN, нек' цео свет види шта једна жена ради кад је „мушкарци” оставе да се сама бори за част и достојанство позоришне куће, која је за мене светиња, а за вас место где се свађате, вређате, напијате и бијете са... са... са...

Глас Белог: Пајсером. (Ковачевић 1996: 19).

Приказани сценски исечак представља кулминацију Катаринине позиције као идеолошке интерпелаторке, не искључиво у погледу моћи, већ и као чин перформативног саморазоткривања, који подразумева спремност на телесну изложеност и то све зарад очувања интегритета позоришта и његове публике. Њена реплика, стога, делује као гранични чин преданости уметности као симболичком простору у ком се још увек чува идеја достојанства у дезинтегрисаном друштвеном поретку. Иако њен реторички наступ неретко прелази у патос, Катарина не исцрпљује свој наступ у субјективном стању афекта, већ делује из позиције моралне одговорности и принципијелности, која је, осврнемо ли се изнова на Кузмић (2014: 326), заснована на „упорности и неумољивости”. Ово обећање указује на потенцијалну потпуну перформативну функцију идеолошке интерпелације, позивајући не само Стефана и Белог као глумце у представи која се треба одиграти, већ и публику, како на ниову драмске радње, тако и на метанивоу, као и све актере позоришног апарата, да остану у том простору, јер се управо он чини као једини преостали облик смислене колективности у дезинтегрисаном друштву. Њена моћ постаје најјача управо у тренутку испуњења задатог обећања, чак и по цену деградације сопствене личности. Иако је Стефан мртав и представа се формално не може одиграти, Катарина одлучује да не изневери своју публику.

(Бели је застао са причањем необичног догађаја, јер се иза завесе зачула нека тиха музика. Није знао шта се догађа; извињавајући се публици још једним осмехом, пошао је да види о чему се ради, али се у том тренутку завеса полако повукла и на сцени се појавио неки необичан простор, као да је реч о ноћном клубу. На врху бљештавих степеница стајала је Управница огрнута црним, дугим плаштом, са оковратником од плавог сомота. Мали Позоришни Оркестар (у костимима из неодиране представе) свирао је нешто налик на блуз... Силазећи низ степенице, уплакана Управница је почела свој стриптиз, као што је обећала Белом. Меким, изазовним корацима, спуштала се скидајући прво плашт, па горњи део класичног костима, затим сукњу, а онда блузу... Кад је остала у црном корсету, подигла је десну ногу на барску столицу и ослободила прву „жабицу” на чарапама... Бели је стајао

са стране, гледајући је запањено. Једноставно, није могао да верује да ће та озбиљна и строга жена одржати дату реч. Кад је Управница скинула и грудњак, већ и сама постиђена тим што ради, Бели јој је пришао и покрио је својим мускетарским плаштом. Смирујући је (јер је Управница почела да хистерично плаче и да дрхти) повео је са сцене, неке наређујући.) (Ковачевић 1996: 158–159).

Ова сцена, у којој Катарина, упркос привидном унижавању кроз разоткривање телесности, остаје непоколебљива у одлуци да се представа одигра, коначно је утврђује у врховној позицији идеолошке моћи. Свако симболично скидање комада одеће не делује као чин слабости или предаје, већ као перформативни гест храбрости, који још снажније учвршћује њену позицију доследне управнице културне институције. Њеним телом, које нуди као последњу линију одбране уметности, изводи се чин отпора, перформанс пожртвованости и снаге, који представља пример борбе за очување достојанства урушеног српског друштва средином деведесетих година. Истовремено, њено тело постаје место политичког отпора, а сама сцена постаје позорница сусрета са реалношћу, на којој се огољава и моћ и немоћ, при чему се позориште изнова потврђује као простор етичке драме и симболичке обнове. Иако скрхана на крају, Катарина остаје оличење наде у хуманост или бар њен последњи траг у свету у ком чак и отпор може бити увучен у перформанс дехуманизованих, медијски изманипулисаних привидно живих људи, претворених у празне објекте.



Слика 19: Милена Дравић у улози управнице Катарине

6.3.3. *Show must go on*, али куда и ко? – Уместо закључка

Драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости* реферише на посттранзициони тренутак у Србији након распада Југославије, при чему није реч само о постгеополитичкој фази, већ и о послератној стварности, обележеној дубоком друштвеном и моралном девалвацијом. Отуда, кроз мрежу ликова и простор у ком се крећу, драма разоткрива последице друштвене, моралне и политичке дезоријентације посттранзиционе Србије. У таквој парадигми, уочава се урушеност друштвеног система, институције су сведене на пуку симболичку форму или су потпуно нефункционалне, услед чега су млађе генерације препуштене саме себи, остављене без перспективе, подршке и јасних вредносних оријентира. Према становишту Александре Кузмић (2014: 287), управо „из општег душевног стања проистиче заплет *Ларија Томпсона*”. Трагедија младости у Србији

половином деведесетих, репрезентована је кроз лик Стефана Носа, глумца и перформера постјунака, који у себи носи елементе трагичног. Иако се супротставља доминантним друштвено-политичким и породичним парадигмама, не може постати трагични јунак у традиционалном драмском смислу, већ прераста у постјунака, који је утеловљено немоћан да кроз инситуционалне или моралне категорије (ре/де)конструише свој идентитет. Услед тога, изнова, али неуспешно покушава да изврши самоубиство. Стефан представља оличење постмодерног субјекта који се изнова налази у процесима (ре/де)конструкције идентитета. Попут осталих ликова у драми, и Стефан снажно комуницира телом, те је телесност и перформативност телесности врло важна значењска основа драме, која уједно функционише у складу са теоријским поставкама Фишер-Лихте. Стефан успоставља неколико семантичких нивоа телесности: као глумац телесно је изложен, телесност затим трансформише костимима, а потом је и деконструише својеврсним насиљем које извршава над собом. Одсецање носа тако постаје симболични перформативни чин, који подсећа на ритуалне обреде, али деконструисане, јер то не чини у циљу подношења жртве надинстанци, већ овај поступак делује као вапај за одвајањем од друштва у које се не уклапа, али и као последњи облик контроле над сопственим животом. Стога се ниво драмског, уместо потпуно текстуалног преноси на телесно и перформативно, што се потврђује кроз телесне смрти и перформансе Катарине и Оливера у другом чину драме. Тиме, Ковачевићеви естетски поступци кореспондирају са перформативним заокретом деведесетих година, а драма *Лари Томпсон* прераста у *драму тела* уместо друштвеног дијалога.

Као и претходне две драме, и ова Ковачевићева насловом сажима драмско језгро текста. Одредница „трагедија” односи се најпре на осећање које је карактеристично за драму у целини, а не нужно на жанровску класификацију. Хибридизација жанра свакако не изостаје ни овде, с тим што се Ковачевић у овој драми односи пародијски-перформативно према самој смрти. Током једне вечери у кући Нос умире чак осам ликова, на посве баналне, апсурдне начине. Тиме Ковачевић показује да је смрт постала уобичајени део свакодневице, а да су границе између живота и смрти толико еродиране, да ниједан од тих појмова више не носи стабилан вредносни или егзистенцијални статус. Уколико ни живот ни смрт више немају суштинску тежину, трагедија постаје апсолутно немогућа, али и комедија, будући да оба жанра почивају на јасно одређеним координатама. У том смислу, Ковачевић изводи смрт комедије, остављајући црнохуморно као једино могућу естетску и етичку формулу у посттранзиционом свету. Уношењем метатеатралних аспеката, који у овој драми функционишу као обрнута слика у огледалу, функција комада у комаду изнова указује на девијације у друштвено-политичком дискурсу Србије, овог пута средином деведесетих. Уколико је меатеатралност у *Професионалцу* деловала као стратегија у расветљавању процеса (ре/де)конструкције идентитета драмских субјеката током идеолошке трансформације, у *Лари Томпсону* долази до радикалнијег померања у контексту замене улога стварности и фикције. Позориште више не потказује живот, већ постаје стварност сама, а стварност се преноси на ниво изведене, медијски обликоване илузије. Другим речима, перформанс живота постаје трагедија без публике. Отуда се суштинска идеја драме сажима у поднаслову *Show must go on*, који ће на крају драме симболички инкорпорирати управница Катарина у свом финалном перформансу. Наиме, поднаслов отвара јасну интертекстуалну везу са истоименом песмом британског бенда *Квин*. Песме носи снажну поруку истрајности у суочавању са болом, губитком и неумољивим крајем, како на личном и егзистенцијалном, тако и на уметничком плану. Управо те значењске нивое Ковачевић

уноси у драму, придајући им нову тежину у контексту посттранзиционе Србије и последњих покушаја очувања етике у уметности.

Ипак, у настојању да дочара слику света у посттранзиционом и постјугословенском периоду у Србији, Ковачевић, доследно својој поетици, уводи породицу као парадигму девијантног друштва. У оквиру тако измештене стварности, породица функционише као механизам који уместо подршке спроводи деградацију појединца, нарочито оних попут Стефана, који настоји да постане аутентични субјекат. Трагедија младости, како наслов и антиципира, не проистиче из универзалне егзистенцијалне судбине, већ из дејства средње генерације попут чланова породице Нос, њихових кумова, припадника државних репресивних и идеолошких апарата, који упорно одбијају да се суоче са својом туробном стварношћу. Уместо критичке дистанце, њихов одговор на стварност је бекство у телевизијски кич, медијски наратив и серијске илузије, постајући тако зомбизовани вампири који су идеолошки интерпелирани од стране шарлатанског илузионисте, ког оличава Оливер Нос. На тај начин, Ковачевић развија идеју медијског перформанса као нове стварности, у којој се лични и политички гестови губе у симулакруму. У том смислу, Меденица (2006: 116) истиче:

У једном од завршних призора, у коме мртви устају да би постали привидно живи људи, изоштрава се средишња мисао драме – српска стварност деведесетих је виртуелна стварност, то је свет само привидно живих људи. Метафора привидног живота из *Лари Томпсона* је дубља од метафоре луднице из *Урнебесне трагедије*, јер изоштрено дијагностификује опште стање духа у Србији у несрећним деведесетима.

Тиме, Ковачевић поново упућује оштру критику српском колективу, који се изнова конституише око култа личности, и то по правилу, мушке фигуре. Међутим, унутар дезинтегрисаног друштва, као последњи траг наде издваја се Катарина, жена која је у стању да страствено воли, али и да страствено управља својим позориштем. Као идеолошки интерпелатор који се позиционира као антипод Оливеру Носу, Катарина кроз пожртвованост сопственог тела које постаје симболички отпор владајућем поретку, те тако постаје последњи бедем уметности и моралне истине. На тај начин, драма *Лари Томпсон* артикулише политички, идеолошки и идентитетски отпор у времену друштвеног распада, при чему се позориште испоставља као простор репрезентације и Бенјаминове ауратичности, уз указивање на песимистичну крхкост наде у хуманост у свету дехуманизованог спектакла. Постлиминални перформанси дезинтегрисаног друштва постају кључни елемент у реконструкцији субјеката који су потиснути у аутоматизованост, а друштвено-политички контекст драме испољава се као градивни елемент у процесима (ре/де)конструкције идентитета драмских субјеката. Ликови проистичу из посттранзиционог периода, али је Стефан Нос једини који доследно покушава да деконструише сопствени идентитет и да се отргне фабриковању привидно живих људи. Његова смрт делује као последњи чин аутономије и снажан гест који друштву ставља на терет оптужбу због игнорисања личне и колективне боли. Отуда, поништење његовог живота није искључиво лична трагедија, већ симболички чин који разобличава друштво у ком нема места за аутентичност. У том смислу, његово „неоживљавање” од стране Оливера Носа не делује као казна, већ као награда, јер представља одустајање од привидног живота и одбијање да се буде део идеолошке машинерије. Стога је евидентно да шоу ипак „иде даље”, али кроз две супротстављене струје. Са једне стране стоје Оливер и његов хор Привидно Живих, а са друге управница Катарина и њена Величанствена Публика.

Симболично затварање драме Катарининим стриптизом заокружује слику о онима који, чак и унутар поретка Привидно Живих настоје да преживе као субјекти. Управо се ту успоставља веза са песмом *Show must go on*, јер текст песме утеловљује Катарину на крају кроз њено емотивно и физичко распадање у току јавног наступа. Њен чин се не исцрпљује у улози болне жртве, него се обликује као перформативни акт који преноси поруку истрајности и моралној одговорности. Обећани наступ у виду стриптиза, Катарина преиначује у симбол отпора, али и прихватања судбине, указујући да ауратичност сцене можда јесте крхка, али није нестала. Због свега наведеног, тешко се можемо сагласити са тврдњом Величковића (2020: 146) да за драмске ликове у *Лари Томпсон* нема наде. Иако сломљена и не изводи стриптиз до краја, Катаринин остаје последњи траг те наде. Својим перформансом подсећа да унутар рушевина система и даље постоји простор интегритета и да је уметност једини достојанствени пут ка отпору. О томе сведочи и друштвена стварност баш 1996. године, када су глумци и остали припадници позоришног и филмског апарата активно подржали студентске протесте, чиме је позориште, како на сцени, тако и у животу изнова потврдило да функционише као место отпора.

У свеобухватном сагледавању, драма *Лари Томпсон*, трагедија једне младости на сложен и ангажован начин потврђује Шекспирову мисао да је цео свет позорница, а мушкарци и жене глумци у њему. У том контексту, позориште у Србији средином деведесетих година постаје један од најзначајнијих дискурса посттранзиционог друштва, јер управо преко њега Ковачевић спроводи дијагнозу српске друштва дезинтеграције.

6.4. (дез)интегрисани драмски свет Душана Ковачевића

У времену када је већина земаља Источне Европе средином деведесетих већ започела са процесима демократских трансформација, посткомунистичких интеграција и приближавања европским структурама, територија бивше Југославије стоји у знаку драматичних и насилних процеса дезинтеграције. Иако Штраус кроз драму *Равнотежа* показује да ни уједињење Немачке није протекло без унутрашњих криза, као и изазова у контексту личних и колективних идентитета, на ограниченом простору (БиХ и део Хрватске), одвијају се националистички ратови, који остављају дубоке последице на друштвени, политички и културни контекст региона. За разлику од мирних процеса дезинтеграције, понегде и са свечаном нотом у другим постсоцијалистичким државама²³⁹, део југословенских држава улази у вишегодишњи циклус оружаних сукоба, који су пресудни за касније обликовање националних идентитета, односа и унутрашњих конфликта. Несрећни распад Србије девалвирао је појединце у свим деловима некадашње државе. Због Милошевићеве управљачке политике, Србија је сносила тешке последице, укључујући и међународне санкције које су довеле до хиперинфлације, материјалног и духовног осиромашења становништва, како и интензивне медијске манипулације. Последице Милошевићеве самовоље подстакао је развој деградације и дехуманизације српског друштва, у коме идеолошка структура владајућег поретка почива на елементима комунистичког наратива, али истовремено спроводи реконфигурацију у националистички дискурс, чиме су условљене дубоке друштвене и културне последице. У таквом друштвеном стању, уметничка сцена, како мејнстрим, тако и алтернативна, постаје један од ретких простора критичког отпора, преиспитивања и артикулација кризе.

Драмско стваралаштво Душана Ковачевића из овог периода тематизује управо тренутак распада као преломни историјски тренутак. У драмама које представљају средиште интересовања нашег истраживања, почевши од *Професионалца*, преко *Урнебесне трагедије*, па до драме *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, Ковачевић конструише драмске текстове који осликавају стање друштва у транзицији и губитак оријентира. Драмски светови у овим књижевним делима испостављају се као нестабилни и расцепкани, карактерише их фрагментарност, губитак смисла, симболичке структуре моћи и поремећени односи између појединца и система. Ковачевић при томе тематизује макро и микросистем, односно државне и репресивне идеолошке апарате као макро и породицу као микросистем. Врхунац дезинтеграције појединца уочава се у драми *Лари Томпсон*, насталој убрзо по завршетку ратова, у којој Ковачевић приказује друштво у ком младе генерације одрастају у атмосфери идеолошке конфузије, историјске деструкције и медијске манипулације. Те појаве драматуршки артикулише као „трагедију једне младости”, синтагмом, којом се могу обухватити судбине драмских ликова који оличавају наследнике унутар својих породичних структура (Милош, син Луке Лабана, мали Невен, Стефан Нос).

У контексту нашег истраживања, појемо ли од Ковачевићеве почетне дијагностике у *Професионалцу*, преко идеолошки оптерећеног породичног наслеђа у *Урнебесној комедији*, а затим до сложеног медијског и друштвеног колажа у *Лари Томпсону*, Ковачевић кроз драмски корпус од краја осамдесетих до средине деведесетих година репрезентује, не само сведочанство о дезинтегрисаном друштву, већ и покушај да се уметничким средствима истовремено прикаже природа кризе и отвори простор за њено разумевање. У овом

²³⁹ У Естонији, на пример, обележавање независности поприма облик свечаног славља на територији главног града (Њујорк Тајмс 1990).

поглављу усредсређујемо се управо на анализу тих драмских светова, у којима интеграција више не постоји као дискурзивна стварност, а дезинтеграција представља структурни и поетички принцип.

Драмом *Професионалац* отпочели смо аналитичку анализу, јер хронолошки реферише на период уочи званичног распада Југославије. Услед тога, драма је окарактерисана као преддлимарна. Као таква, драма индиректно тематизује зачетак националистичког заокрета, односно промену режима, наводни крај комунистичке идеологије и почетак „реформисаног” поретка, у оквиру ког се стари и нови носиоци моћи смењују, али дискурзивни режим власти остаје исти. У средиште драмске радње, која функционише као једночинка и готово да остварује аристотеловску форму јединства времена, места и радње, чиме се Ковачевић у метадрамском контексту поиграва, смештени су драмски ликови, Лука Лабан, бивши полицајац и његов дугогодишњи тајни случај, Теја Крај. Њих двојица персонификују две супротстављене идеологије, при чему се обојица испостављају као субјекти и објекти у оквиру идеолошке парадигме, у зависности од потреба. Стога се временом и привидном променом власти, њихове позиције унутар дискурса замењују. Драма тако артикулише позиционираност унутар идеологије и открива да идеолошке формације нису стабилне, већ цикличне и условљене променама у структури власти. На томе се заснива сусрет Луке и Теје, као и деконструисани сукоб два идеолошка субјекта. Поетичко-естетски оквир драме изграђен је на полицијско-истражном инструментаријуму, преко ког се књижевност и позориште стављају у први план. Полицијски поступци унутар комада попримају облик драмских, тако што кроз присећања и диктафон као медија долази до реконструкције истражних досијеа у литерарно штиво. Књижевност тиме постаје иманентна полицијској пракси и прераста у сведочанство које пружа материјалне доказе на који начин репресивни идеолошки апарат преобраћа субјекта у инструменте и жртве. У том контексту, Лука као бивши агент режима више није активни чинилац система, већ сведок, док Теја, некадашњи објект присмотре и непријатељ режима, постаје актуелни припадник нове политичке елите. Интерпелиран од идеолошког поретка коме се некада оштро противио, посредством Лукине појаве долази до суочавања са самим собом, те услед тога пролази кроз дубоку кризу идентитета.

Односом који двојица ликова изграђују, показују да идеологија може да функционише као механизам поништавања сопственог идентитета. Разоткривање механизма моћи и идеолошких структура, могуће је остварити посредством метатеатралних аспеката, комадом у комаду, док хибридизација жанра функционише као поступак у предочавању комплексности актуелног тренутка. Позориште на тај начин поставља темеље простора у коме је и даље могуће постићи катарзу, али које исто тако открива континуитет идеолошке опресије, уз конфронтацију са истином да је отпор унутар система немогућ. Позориште и књижевност постају једино могуће место отпора, док се процеси Лукине деконструкције и Тејине реконструкције идентитета, те сходно томе суочавање са губитком смисла и аутономије, дешава и пре самог распада Југославије. Чињеницом да бивши полицијски инспектор и дисидент постају делови исте идеолошке парадигме, може се разумети као увертира драмској гротески транзиције. У том смислу, *Професионалац* најављује „паприкаш” који драма *Урнебесна трагедија* развија у емергентним тренуцима распада Југославије, где се измештена стварност приказује као нова реалност. Лукина реплика „био сам и остао професионалац” гради кључну тематску осу драме, која се огледа у томе да власт може заменити лица, али не и структуру, те да ко је једном интерпелиран од стране идеолошког апарата, остаје у тој мрежи, било као субјект

или као објекат. На основу наведеног, може се закључити да *Професионалац* делује као алегорија идеолошке замке пред распад Југославије, у којој је танка линија између позиције и опозиције, те да уметност, нарочито ауратичност позоришта, може деловати као отрежњујућа. Начин на који се идеологија генерацијски наставља, продубљује и раздваја драмске ликове, постаје јасна затим у *Урнебесној трагедији*.

Урнебесна трагедија настаје у години када Југославија почиње да се распада, те из тог разлога представља средиште нашег истраживања. Према хронолошком следу који смо поставили као основ истраживања, сместили смо је у лимиалну фазу, што се директно одражава и на драмске ликове. Отуда, драма артикулише распад Југославије не само као политички и историјски догађај, већ и као свеобухватни онтолошки поремећај. Криза која наступа услед зачетка дезинтеграција и све већих тензија које се јављају услед геостратешких контекста и све јачајућих националистичких идеологија, одражава се не само на државу, већ и на институције, субјекте, породицу и свеобухватну друштвену структуру. Тиме распад постаје унутрашње искуство. Ковачевић преко породице успоставља метафору друштва и сцене дезинтеграције, при чему породица као микроћелија и основна јединица друштва поприма обресе централног метонимијског простора у ком се одвијају симптоми ширег друштвеног и идеолошког распада. На тај начин, долази до прекорачења граница између „нормалних” и „лудих”, при чему прилику за повратак у породични и идеолошки дискурс користи луди отац и деда, Василије. Његов повратак из психијатријске установе представља симболички чин васкрснућа у дословном и метафоричном смислу, јер активира процес реконструкције личног и идеолошког идентитета у условима друштвеног распада, док сам иницира породични. У том контексту, његов повратнички перформанс функционише као једна од потенцијалних метода за успостављање контроле над породицом и поновно позиционирање у структури. Драмска композиција се, као у *Професионалцу*, а затим и у *Лари Томпсону*, гради на агоналном односу две супротстављене стране. Опонентне позиције, типично ковачевићки, оличене су у патријархалној структури породице, с једне стране стоје отац и деда Василије, док се с друге стране налази Василијева снајка и Невенова мајка, Ружа. Као дугогодишњи идеолошки интерпелирани следбеник и део репресивног држаног апарата, као онај који је судио и пресуђивао понајвише противницима система, у *Урнебесној трагедији* Василије постаје репрезентативна фигура транзиције. Његов повратак производи нелагоду, страх и додатно идеолошко замагљивање простора. Не доноси помирење, већ уноси немир. Сви његови поступци, почевши од венчања у погребничкој атмосфери, а затим манипулативни покушај самоубиства, облици су инструментализованог испитивања лојалности и повратка идеолошке контроле. Василије је отуда приказан као трагикомични реликт идеолошке прошлости који настоји да успостави континуитет нове генерације.

Остали ликови функционишу као ликови сателити у односу на Василија. Синови Милан и Коста, као да представљају наставак приче о Теји Крају. Они су некадашњи дисиденти, либерални интелектуалци, које је емергенција распада замрзла у немогућности активног делања. Они остају као ликови праговог стања, недовољно способни за аутономну (ре/де)конструкцију идентитета. Женски ликови показују већу аутентичност, иако су стереотипно везане за своје мужеве. И поред тога, Ковачевић креира драмски свет у ком током периода транзиције и распада, слободни субјекат не постоји, будући да су сви интерпелирани, морално и егзистенцијално дезоријентисани. Изузетак не представљају ни деца, што постаје јасно преко младог Невена, који представља претечу онога што Ковачевић пет година касније назива трагедијом једне младости. Посредством комплексне драмске

трансформације, дечак Невен постаје најтрагичнији лик у драми, симбол генерацијске изгубљености, апсурдности стварности и неуспеха одраслих који успостављају структуре моћи. Крај драме, обележен Невеновим постављањем питања: „Ко сам ја”, представља не само централну окосницу ове драме, већ и окосницу целокупног проучаваног драмског корпуса Душана Ковачевића. Друштвено-политички контекст, од најаве распада, преко самог тренутка дезинтеграције, па све до периода након распада, снажно утиче на појединце, доводећи до дубоких криза идентитета које се одвијају у условима историјске, друштвене и породичне дезоријентације. Дечаков редуковани језички израз и његова непосредност као детета, функционишу као канали за артикулацију суштинске дезоријентисаности и постају сведочанство о широј друштвеној трауми. Повратак Василија тако делује као окидач и тачка прелома између идеолошког наслеђа и немогућности афирмације личног идентитета. У томе се огледа лимиална позиција младог субјекта, будући да се креће у стању између детета и превремено одраслог, породице и самосталности у одлучивању, као и стварности и илузије. Тиме се он позиционира као симбол транзиционог субјекта, у ког је идеолошка клица засађена, те стоји на раскрсници између дедине идеолошке интерпелираности или потпуне утрнулости у илузији, при чему се оба испољавају као последица дисфункционалног друштва.

У конструисању драмског света *Урнебесне трагедије*, Ковачевић се вешто служи хибридизацијом жанра трагикомичног и црнотумористичног као поетичким средством отпора и јаке друштвено-политичке критике. Отуда произилазе упечатљиве сцене обележене трагикомичним модусом, хумором и апсурдом, које су повремено надограђене изразито гротескним елементима као средствима за разоткривање друштвених аномалија. Хумор у језику и појединим сценама не испуњава забављачку функцију, већ делује у семантичком домену као форма оштре критике, политичког увида и етичке интервенције. Управо кроз трагикомично, открива се дубинска несрећа света, а позориште изнова постаје саморефлексивна форма друштва. Поднаслов драме, уобличен у виду Лењиновог цитата да би „сва позоришта требало ставити у гроб”, сугерише да позориште представља симбол друштва, које је, као и позориште чији је Милан управник, у процесу урушавања. Иако се позориште у овом тексту не налази у првом плану, оно садржи снажну критичку функцију. У контексту распада, драмско ткиво *Урнебесне трагедије* наставља тамо где је *Професионалац* стао. Другим речима, преузима улогу архива, сведока и упозорења, не са циљем пружања решења, већ како би се разобличили механизми који су довели до дезинтеграције. Драмски свет *Урнебесне трагедије*, сачињен од располућених идентитета услед различитих идеолошких интерпелација, делује као метатекст који не критикује само стварност, већ и њене механизме репрезентације. Простор као (само)рефлексивна уметничка форма, постаје простор сведочења и упозорења.

Ослањајући се на теоријску основу постављену у првом делу рада, проучавањем идентитета драмских ликова долазимо до закључка да су идентитети драмских субјеката нестабилни, фрагментарни, зависни од идеолошких парадигми и увек креирани у односу на Другог, било кроз процес идентификације или опонентно артикулисање. Истовремено, идентитет се представља као активан процес (ре/де)конструкције, при чему се перформанс идентитета драмских ликова испоставља као трагикомична стратегија преживљавања у условима распада. Као и дечак Невен, и сама форма драме поприма особине лимиалности, будући да остаје отвореног краја и поставља забринута питања о будућности појединаца и њихове заједнице. Реинкарнација Василија, као и подстрек који он пружа осталим ликовима да му се придруже, са изузетком његовог идеолошког антипода Руке и дезоријентисаног

Невена, у ког је засадио идеолошку клицу, оставља тек слутњу у шта ће се та клица развити. Такав завршетак наговештава нову друштвено-политичку парадигму, упоредиву са оном коју инкарнира Оливер Нос који оживљава привидно живе људе у драми *Лари Томпсон*.

Драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости* хронолошки посматрано, припада фази коју смо означили као постлиминалну, будући да настаје средином деведесетих година, дакле, након преломног догађаја распада Југославије и након завршетка рата између Босне и Херцеговине, Хрватске и Србије. Сходно томе, драма тематизује последице друштвене, моралне и политичке дезинтеграције Србије у том периоду. Позиција уметника и културних институција у посттранзиционом друштву артикулисана је кроз призму кризе идентитета, институционалне ерозије и девалвације вредносног система. Појединци, а нарочито млади, како је уосталом и наговештено кроз дечака Невена у *Урнебесној трагедији*, остају без оријентира и животне перспективе. Друштвена стварност, оптерећена не само лошим егзистенцијалним условима, већ и доведена до ивице хуманости, појачана је све снажнијим ефектом и већом распрострањеношћу виртуелне стварности медија, понајвише телевизијом. Ковачевић, у складу са тим, приказује драмске ликове као оне који живе у илузији, хипнотисани медијским сликама. Резултат тога су дехуманизовани драмски субјекти који губе везу са стварним идентитетом и почињу да живе у свету „привидно живих људи”, односно у својеврсном медијском симулакруму. У средиште драмске радње, постављен је глумац Стефан Нос, перформативни субјект и постјунак који кроз своје тело исказује отпор не само целокупној друштвено-политичкој ситуацији, већ и сопственој породици. У духу Ковачевићеве поетике, таква корелација у односима драмских ликова представља срж разумевања драме у целисти. Породица Нос репрезентује зомбификоване појединце који функционишу као они који репродукују доминантне идеолошке механизме, услед чега не располажу ни најосновнијим људским и емоционалним вредностима, те тиме доприносе друштвеној парализи и поништавању млађих генерација. Стефан не може да реконструира свој идентитет у Привидно Живе, те перформативним чином одсецања носа, успева да деконструира сопствени. Истовремено, то постаје његов последњи чин личне аутономије којим постиже аутентичност сопствене личности. Управо због тога, као једини лик у драми који истински пружа отпор било каквој идеолошкој интерпелацији, умире.

Поред Стефана, у ликовима управнице позоришта Катарине и илузивног чудотворца Оливера Носа, представљени су антиподи идеолошких позиција. Оливер се појављује као алегорија на власт, медијске манипулације и идеологије Привидно Живих. За разлику од њега, Катарина отелотворује моралну вертикалу и противтежу систему који деградира. Парадоксално, Ковачевић је приказује у улози стриптизете, позицији наизглед деградираној, али снажно симболички обликованој. Њен телесни перформанс потврђује веру у уметност као облик отпора систему који дехуманизује. Отуда, телесни перформанси Стефана, Катарине и Оливера који оживљава мртве претварајући их у интерпелиране марионете, чине да драма на својеврсни начин напусти текстуални ниво и поприми обриси „драме у телу”, у складу са перформативним заокретом деведесетих година и теоријом Ерике Фишер-Лихте.

Кроз заступљеност метатеатралних аспеката, Ковачевић успоставља критичку основу у замени улога између позоришта и живота. Позориште постаје једини простор стварности који може пружити истински отпор. Стога произилази и иронично поигравање наслова драме – преко фиктивног лика телевизијске аустралијске теленовеле, Ларија Томпсона, члановима дезинтегрисане заједнице деведесетих година у Србији, нуди се могућност да спознају како је њихова стварност постала горка пародија фиктивног света удаљене Аустралије. Поднаслов драме, који успоставља интертекстуалну везу са песмом

групе Квин, *Show must go on*, добија симболичко значење, које свој пуни смисао задобија у завршном стрптиз-перформансу управнице Катарине. Живот се открива као представа која, упркос свему, мора да се настави. Перформанс тиме постаје форма преживљавања, али и снажног отпора. У свету у ком је лична егзистенција девалвирана, једино што преостаје јесте телсни гест, афективни одјек и симболички чин. Ковачевић у том контексту истиче позориште као одговарајући медијум разобличавања идеолошких механизма, предочавајући нејасне границе између позоришта и живота. Увидом у свет породице Нос и других ликова, постаје евидентно да се представа актуелног посттранзиционог тренутка у Србији одиграва ван сцене, односно у животу самог субјекта. Позориште за Ковачевића тако представља једину преосталу форму отпора, односно ангажовано средство које има потенцијал да покрене промену, супротстављајући се идеолошким механизмима који девалвирају, дехуманизују и поништавају субјекте који се супротставе њиховим интерпелацијама.

Иако не припада истраживачком корпусу, нарочиту вредност за наш рад представља указивање на филмску адаптацију драме *Професионалац*. Хронолошки посматрано, филм би се могао окарактерисати као постпостлиминална фаза, јер настаје након крупних и трагичних догађаја, попут НАТО бомбардовања, који су довели до пада Милошевића. Проширени сценарио, текстове музичких сонгова, али и целокупну режију, радио је сам Ковачевић. Филмска верзија представља симболички завршетак Милошевићеве владавине, те се самим тим филмом затвара историјски круг распада Југославије током његовог режима²⁴⁰. Отуда екранизована верзија драме продубљује поменуте алегоријске димензије и тиме потврђује универзалност мотива, при чему се као најистакнутији феномен издваја питање личне слободе као фикције у континууму репресије.

Свеобухватно посматрано, исцрпна анализа драмског корпуса Душана Ковачевића приказује ликове у хронолошком следу од тренутка који антиципира распад Југославије, преко периода током самог распада, па до времена његовог окончања. У оквиру сложене постдрамске и постмодерне концепције, са примесе класичног театра који потом деконструише, поетичко-естететски модел Ковачевићевог стваралаштва приказује располућене, нестабилне идентитете дубоко погођене друштвено-политичком дезинтеграцијом југославенског простора. Доминантне идеолошке матрице последично условљавају изградњу света зомбизованих, привидно живих људи, у ком је појединац лишен аутентичне субјективности. Ковачевићеви драмски ликови, могу се стога интерпретирати као својеврсни *хористи распада*, који пролазе кроз процесе дезинтеграције заједнице. За разлику од Штраусових који се окупљају око емергентног уједињења и заједничке медијске репрезентације (фотографије). Ковачевић, међутим, одлази корак даље, тако што публику у Катаринином позоришту оставља у мраку, симболички и дословно, чиме отвара простор за снажан метатеарални коментар о пасивизацији и (не)моћи уметности. Стога, ангажованост у драмама оба писаца представља значајан сегмент у истраживању дискурса распада и уједињења, као и у критичком преиспитивању идентитета у условима историјских друштвених промена.

²⁴⁰ Под овим реферишемо на каснија одвајања територија које су припадале некадашњој Југославији, када Милошевић више није био на власти, а то је одвајање Црне Горе (2006), а затим и једнострано проглашење независности Косова и Метохије (2008).

7. Компаративна анализа

Компаративна анализа одабраног драмског опуса Бота Штрауса и Душана Ковачевића заснива се на упоредном сагледавању (наизглед) супротстављених драмских ситуација, уједињења у Штраусовим драмама и распада у Ковачевићевим драмским текстовима. Међутим, дубља анализа открива постојање паралелних феномена који превазилазе оквири конкретних историјских контекста и указују на заједничке проблематизације (ре/де)конструкције идентитета, наслојавања идеолошких наслеђа и ограничених могућности индивидуалне и колективне интеграције у друштва која пролазе кроз транзицију. Полазећи од претпоставке да су и уједињење Немачке и распад Југославије драматуршки представљени као кризни процеси који производе лиминалне ситуације, ово поглавље анализира начине на које оба аутора кроз поетику ангажованог позоришта, одговарају на преломне историјске тренутке. У оба драмска корпуса уочава се да друштвене и политичке промене бивају преведене у уметничке стратегије разобличавања, како владајућих идеолошких дискурса, тако и глобалистичких медијских наратива и јачајућег капиталистичког поретка. Капитализам је, у драмском корпусу оба аутора, представљен као систем који, упркос обећањима стабилизације, производи субјекте у стању дубоке дезинтеграције, онемогућене за поновну (ре)интеграцију у друштвени поредак који је сам по себи у кризи. На тој основи, изграђена је и хипотеза овог поглавља, а то је да процеси (ре/де)конструкције идентитета у оба драмска света прате сличне обрасце, упркос супротним политичким и историјским околностима.

Анализа у овом поглављу почива и на значајном увиду да почетна тачка у Штраусовом корпусу, (не)могућност (ре/де)конструкције идентитета, како личног тако професионалног, али и колективног, код лика Макса, проналази свој драматуршки одјек у крајњој тачки Ковачевићевог драмског света, у лику Стефана Носа, који не одустаје само од позоришне улоге коју треба да игра, већ и од сопственог идентитета. Таква поставка отвара простор за хипотезу да се унутар две различите историјске стварности крећу слични идентитетски процеси, те се стиче утисак да је полазна Штраусова тачка, заправо Ковачевићева крајња. Сходно томе, Макс и Стефан Нос функционишу као симетричне фигуре распоређене у различите временске и географске координате, али истовремено су повезане заједничком кризом идентитета у контексту историјског прелома.

На основу наведеног, циљ овог компаративног поглавља јесте да прикаже на који начин драме артикулишу и подривају доминантне идеолошке и идентитетске дискурсе, ослањајући се на телесне и перформативне структуре. Посебна пажња биће посвећена сличностима у стратегијама разобличавања и њиховој естетско-критичкој функцији, као и улози театра као простора у коме се границе између уметности и друштвеног ангажмана испитују, преобликују и потенцијално превазилазе.

7.1. *Посетилац и Професионалац*

Драме које прве подлежу компаративној анализи јесу оне које настају у периодима непосредно уочи историјских догађаја који представљају полазну тачку у нашем истраживању. Сходно томе, *Посетилац* је драмски текст Бота Штрауса из 1988. године, написан годину дана пре пада Берлинског зида и две године пре формалног уједињења Немачке. Са друге стране, драма *Професионалац* Душана Ковачевића написана је 1989. године и тематизује период у коме се након већ делимично спроведених друштвено-

политичких промена у Србији, распад Југославије може наслутити. Увидом у појединачне анализе драма, утврђено је да се у фази драмског стваралаштва коју означавамо као предлиминалну, у средиште драмске радње постављају појединци који су идеолошки интерпелирани и снажно утемељени у својим професијама. Обе драме настају у контексту који најављује преокрет значајних друштвених и (гео)политичких померања, те овим поглављем настојимо да прикажемо на који начин два аутора, кроз сродне поетско-естетске поступке обликују слику појединца, његову идентитетску кризу, као и односе моћи и позиције у друштву пред транзицију.

7.1.1. Формално-значењске паралеле

Специфичност компаративног сучељавања драма *Посетилац* и *Професионалац* заснива се на наизглед дијаметрално супротним контекстима у друштвеним и (гео)политичким оквирима. Наиме, *Посетилац* је немачка драма која настаје у још увек подељеној Немачкој, док са друге стране *Професионалац* представља српску драму, насталу у оквирима још увек уједињене Југославије. Иако текстови поничу из различитих друштвено-политичких околности, обе драме проблематизују положај појединца у периоду предтранзиционих тензија, при чему су на формалном и значењском нивоу може уочити низ комплементарних поетичких и естетских поступака који повезују ове две на први поглед супротстављене друштвено-политичке стварности.

7.1.1.1. Тематска полазишта, жанровске деконструкције и метатеатар као катализатор идентитетских процеса

Упркос различитим друштвено-политичким контекстима у ком су настале, драме *Посетилац* и *Професионалац* показују уочљиве подударности у тематизацији идентитета, жанровској хибридизацији, као и метатеатралним стратегијама, што чини њихово компаративно читање аналитички продуктивним. Драме почивају на сличним тематским основама, уз приметно присуство обиља истих мотива, симбола и типизираних ликова. У први план доспевају мушки ликови који симболички реферишу на сукобљене генерације, при чему се млађи протагонисти приказују као крхкији, захваћени сложенијим процесима (ре/де)конструкције идентитета. Иако се обе драме у основи могу класификовати као комедије, њихова сложена поетичко-естетска структура и развој драмске ситуације доводе у питање прецизно жанровско одређење. Штраусова драма *Посетилац* садржи комичне елементе и атмосферу, али драмски субјекти функционишу као носиоци дубоко трагичних судбина, при чему се нарочито издваја лик Макса. Ковачевић, са друге стране, већ у поднаслову драме *Професионалац. Тужна комедија по Луки* најављује комичност као основни тон драме, док префиксом *тужна*, указује на разграђивање жанровских граница. Обе драме тако, не само да доводе у питање стабилне, традиционалне структуре укрштањем жанровских форми, већ тим поступком рефлектују друштвено-политичке околности у којима настају. Уз то, омогућавају умножавање перспектива из којих се посматрају сложени друштвени и (гео)политички процеси, те самим тим, драма освешћује своју позицију као позоришна конструкција, доводећи до удвајања драмске композиције. У том контексту, обе драме садрже изразито развијене метатеатралне аспекте који постају кључни катализатори у процесима (ре/де)конструкције идентитета главних ликова. Уметност, као медиј који

повезује књижевност и позориште, функционише као посредник између фикције и стварности, а кроз тај однос драме испитују своје границе.

У *Посетиоцу*, драмска радња је подељена на унутрашњи и спољашњи комад, уз паралелно приказивање приватног живота Макса. Немогућност јасног разграничења између фиктивне приче у оквиру позоришне пробе и стварности у којој Макс живи у условима амбивалентне интеграције у Западну Немачку, отвара простор за кризу идентитета која се посредује управо преко метатеатралности. У *Професионалцу*, не налазимо типичну форму комада у комаду, већ се тек на крају драме сазнаје да се комад све време одиграва током трајања радње. Отуда, у Ковачевићевој драми, комад ствара комад, при чему се граница између фикције и стварности укида, а драмски субјекти су принуђени да се суочавају са изазовним процесима (ре/де)конструкције идентитета у простору те разлике. Игра између стварности и илузије, наглашена метатеатралним средствима и жанровском хибридизацијом одражава предтранзициону стварност немачког и српског друштва. Њу као и драме које је тематизују, одликује фрагментарност, неуједначеност и вишеслојност. Кроз те поетско-естетске стратегије, уједно се разоткривају и доминантни идеолошки механизми, који обликују, производе и деконструишу драмске субјекте. У таквом драмском дискурсу, перформативност не остаје само структурна одлика драмског ткива, већ прераста у модел за тумачење ширих друштвених и идентитетских процеса. У том смислу, обе драме се могу позиционирати као ангажовани књижевни текстови.

7.1.1.2. Кружна драмска структура и перформативност завршетка

Кружна структура која карактерише завршетке драма *Посетилац* и *Професионалац*, представља једну од кључних формалних паралела које, поред жанровске хибридизације и метатеатралности, утичу на значењску и перформативну димензију драмског текста. Обе драме завршавају се повратком на почетак, при чему се реплике из унутрашњих комада поново јављају у завршним сценама. У *Посетиоцу* су то уводни сегменти представе у којој глуми Макс, док се у *Професионалцу*, пуштањем магнетофонске траке са које се чују реплике с почетка разговора, сусрет Теје и Луке ретроспективно открива као унутрашњи комад.

Почетак	Крај
Макс <i>излази испред десног портала</i> : Господине професоре Брикнер? Карл Јозеф: Да – изволите? Макс: Не знам да ли ме се још увек сећате. [...] (Штраус 1988: 11).	Макс: Господине професоре Брикнер? Карл Јозеф <i>окреће се</i> : Да – изволите? Макс: Не знам да ли ме се још увек сећате – <i>Крај</i> (Штраус 1988: 87).

Табела 3: Кружна структура, драма *Посетилац*

Почетак	Крај
ЧОВЕК: Добар дан. ЈА: Добар дан... [Дидаскалија] ЈА: Изволите? [Дидаскалија] ЧОВЕК: Ти не знаш ко сам ја? ЈА: Не... [Дидаскалија] ЧОВЕК: Не знаш? ЈА: Не знам... Стварно ми је жао, али... ЧОВЕК: Могу ли да спустим кофер? ЈА: Наравно, зашто питате. Хоћете ли да седнете? ЧОВЕК: Не... [Дидаскалија] ЧОВЕК: Био сам убеђен да ме „познајеш” бар последње две године... Бар толико... Међутим, видим... ЈА: Да ви нисте... ЧОВЕК: Пријатељ из војске? [Дидаскалија] Сећате ли се те ваше приче: Пријатељ из војске? ЈА: Моје приче? Пријатељ из војске? ЧОВЕК: Да. О оном човеку који вам је пришао на улици, загрлио вас, изљубио и упитао: Виђаш ли наше? А ти си стајао, исто као и сад, и питао се у себи: Које наше? Човек се снуждио, као ја сад, и рекао: Па, наше из војске... [...] (Ковачевић 1992: 93–95).	ЛУКИН ГЛАС: Добар дан. МОЈ ГЛАС: Добар дан... Изволите? ЛУКИН ГЛАС: Ти не знаш ко сам ја? МОЈ ГЛАС: Не... ЛУКИН ГЛАС: Не знаш? МОЈ ГЛАС: Не знам... Стварно ми је жао, али... ЛУКИН ГЛАС: Могу ли да спустим кофер? МОЈ ГЛАС: Наравно, зашто питате. Хоћете ли да седнете? ЛУКИН ГЛАС: Не... Био сам убеђен да ме „познајеш” бар последње две године... Бар толико... Међутим, видим... МОЈ ГЛАС: Да ви нисте... ЛУКИН ГЛАС: Пријатељ из војске? Сећате ли се те ваше приче: Пријатељ из војске? МОЈ ГЛАС: Моје приче? Пријатељ из војске? ЛУКИН ГЛАС: Да. О оном човеку који вам је пришао на улици, загрлио вас, изљубио и упитао: Виђаш ли наше? А ти си стајао, исто као и сад, и питао се у себи: Које наше? Човек се снуждио, као ја сад, и рекао: Па, наше из војске... НАПОМЕНА: Кад цео дијалог прекуцам и упишем дидаскалије, биће КРАЈ (Ковачевић 1992: 134).

Табела 4: Кружна структура, драма *Професионалац*

Повратак на почетну ситуацију у завршницама драме попут овог, указује на кружну структуру која тематизује цикличност идентитетских борби, репетативност друштвених механизма и немогућност суштинске промене. Упркос кризи кроз коју пролази, Макс не успева да оствари жељену промену и на крају се утапа у свет капиталистичког конформизма који је до тада одбацивао. Теја са друге стране доживљава катарзичну спознају себе (Милојевић 2017: 83), али једини облик деловања који му преостаје јесте реконструисање догађаја у уметничку форму и то у виду прекуцавања догађаја у драмску форму и додавање дидаскалија. Повратак на почетак драмске радње, тако, суочава драмске ликове са немогућношћу бекства од сопствених процеса (ре/де)конструкције идентитета. Истовремено, кружна структура функционише као драматуршки одраз перформативности идентитета, који се овде јавља као ритуализовани чин покушаја (ре/де)конструкције идентитета и отпочињања нове идентитетске фазе.

Кружна структура, поред унутардрамске функције, може се тумачити и као критика друштва у коме промене (попут Милошевићеве антибирокартске револуције), имају привидни карактер, будући да у суштини служе утемељењу структура моћи. Период транзиције, који ће убрзо уследити, може се разумети као продужетак ових драма, док повратак на почетак симболички означава њихову незавршеност. Ова техника, карактеристична за постмодернистичку драму (Леман 2004: 229, 245–247), успоставља непосредан однос са публиком и активира њену рефлексивност у односу на прочитано, односно одгледано. Посматрана из те перспективе, циклична композиција функционише и као облик поетичке ангажованости.

7.1.1.3. Споредне улоге: генерацијски расцепи и допуна кроз друге позиције

Поред централних тематских и поетичких аспеката, попут избора теме које кореспондирају са актуелним друштвено-политичким контекстом и изградња драмских субјеката као интерпелираних појединаца у предњим и задњим зонама репрезентације идентитета, обе драме показују сличности у третману појединих елемената колективне симболике. Иако та симболика није разрађена на истоветан начин у драмама, одређени мотиви ипак се уочљиво подударају. Један од тих мотива је емиграција, која се у обе драме јавља као важан подстицај у изградњи или разграђивању идентитета. У драми *Посетилац* емиграција је директно повезана са главним ликом, Максом, док се у *Професионалцу* ова тема јавља посредно, кроз Лукину рефлексiju о сину који емигрирао у Аустралију. Иако су околности емиграције различито представљене, у оба случаја произилази из сличног узрока, а то су идеолошка неслагања појединца са друштвено-политичким системом. Док се у *Посетиоцу* не расправља експлицитно о Максовом измештању из домовине, историјски контекст миграција из Источне у Западну Немачку имплицира политичке разлоге. У *Професионалцу*, пак, Лука Лабан подробно објашњава разлоге синовљевог одласка, при чему се уочава незадовољство уређењем друштва у Југославији, заснованог на репресивним мерама дисциплине и кажњавања у случају другачијег мишљења у односу на доминантну идеологију. Сходно томе, Штраус и Ковачевић тему миграције користе као драматуршки механизам који покреће процесе за (ре/де)конструкције идентитета. Код Штрауса, измештање у нову средину условљава Максову идентитетску деконструкцију, док код Ковачевића Лукин син, а затим и његов одлазак, представљају главне покретаче у деконструкцији Лукиног идентитета. Отуда, тема емиграције успоставља се у обе драме као покретач идентитетских промена, с тим што су носиоци те промене млађе генерације. На тај начин, писци шире перспективу у сагледавању идентитетских промена – преко Макса, добија се увид у процесе изградње идентитета који је проузрокован изменом средине, док преко Луке Лабана упознајемо процесе (ре/де)конструкције идентитета оних ликова који остају. Иако се Максов разлог за емигрирање не исцрпљује у драми, увидом у историјски контекст, може се закључити да је главни разлог миграција из Источне у Западну Немачку био друштвено-политичко уређење. С обзиром на то да су Источна Немачка и Југославија почивале на истом, комунистичком, идеолошком уређењу, може се закључити да је разлог емиграције у обе драме заснован на идеолошкој неподобности, како према осећању драмских субјеката, у Максовом случају, тако и из перспективе идеолошког система према појединцу, у Милошевом случају.

Осим наведених подударности, избор споредних ликова, иако бројчано различит у две драме, доприноси значењском повезивању и увођењу додатних перспектива у анализу

идентитетских процеса. Без обзира на различит број ликова у *Професионалцу* и *Посетиоцу*, у оба текста женски ликови играју кључну улогу као емотивне и/или пословне партнерке главних протагониста. У *Посетиоцу*, та функција је расподељена на два женска лика, Едну Грубер глумицу и Лену, Максову девојка. У *Професионалцу* је присутан само један женски лик, Тејина секретарица Марта. Из угла изградње главних протагониста, између Едне Грубер и секретарице Марте могуће је успоставити упоредну паралелу. Една је Максина колегиница у коју се заљубљује и преко које добија могућност за нови почетак, однос који је оптерећен социјалним и класним пореклом, као што је онај који га одваја Лене. Слична поставка драмске ситуације видљива је и у случају Теје и Марте, чији емотивни однос није стављен у први план, већ му је пажња посвећена тек толико да се наговести да њихов однос није чисто пословни. Ипак, ни Макс ни Теја не успевају да остваре нове афективне релације, јер их жељене фигуре изневеравају, попут Едне или остављају, у случају Марте. У зависности од ситуације, женски ликови делују као драмски елементи који појачавају или умањују појаву главних протагониста, иако и саме располажу потенцијалом да се о њима спроведе дубља аналитичка анализа. Макс остаје са Леном, што постаје потврда његовог деконструисаног идентитета, док Мартино напуштање Теје сугерише Тејину реконструкцију идентитета.

Још један значајан лик повезује драме Штрауса и Ковачевића. У питању је фигура Луде, односно Лудака. У *Посетиоцу*, лик Луде представља једну од манифестација Максових идентитета и функционише као фигура интерпелације. Максов колега Карл Јозеф инструментализује ову улогу како би Макса поставио у подређену позицију унутар професионалне и идеолошке хијерархије. У *Професионалцу*, Лудак се појављује као споредни лик, али његов приказ има снажан симболички значај, будући да се преко њега потврђује идентитет Луке Лабана и његова идентификација са некадашњом позицијом моћи у оквиру идеолошког репресивног апарата. Иако постоји поетичка и значењска разлика између ликова Луде и Лудака, при чему се Луда појављује у традиционалној драмској поетици као фигура чворишта у којој се укрштају елементи игре и стварности, и преко које се артикулише истина, док Лудак представља најчешће карактер лика, који је тиме типизован именом и функцијом, не може се занемарити чињеница да оба аутора умећу овакве драмске субјекте као значајне канале кроз које се идентификују идеолошке и идентитетске позиције главних ликова у драмама. Стога, појава оваквих ликова у драмама немачког и српског контекста представља више од поетичке подударности. Они откривају сличне друштвено-политичке специфичности и функцију драме као медија друштвене критике. Отуда, ликови Луде и Лудака функционишу као алегоријски коментатори стварности. У *Посетиоцу*, Луда одражава Максову идентитетску несигурност проистеклу из емиграције и његов осећај дисконтинуитета у новој средини. У *Професионалцу*, Лудак сигнализира да идеолошко наслеђе и даље прожима друштво, будући да чак и уколико појединци деконструишу своја идеолошка убеђења, перформативни трагови њихових некадашњих позиција остају активни. Идеолошки егзекутори не нестају, чак ни уколико прерасту у жртву те исте идеологије. Тиме и даље учествују у репродукцији истог система. С обзиром на то да ће аутори наставити да развијају ове проблематике у драмама које тематизују преломне догађаје, Штраус у *Завршном хору* преко алегоријских колективних и индивидуалних слика и појединаца који не могу да се снађу у емергентности тренутка уједињења, Ковачевић у *Урнебесној трагедији* преко Василија који идеолошки „васкрсава” из лудих и враћа се у нормалне да засеје идеолошко семе у наследнику, ликови Луде и Лудака представљају важну интерпретацијску спону не само у компаративном кључу на упоредној

релацији *Посетиоца* и *Професионалца*, већ између те две драме са драмама *Завршни хор* и *Урнебесном трагедијом*.

7.1.2. Идентитетски и перформативни дискурси

Након компаративне анализе формално-значењских паралела у претходним поглављима, у којима је приказано како обе драме тематизују положај појединца у предтранзиционом друштву, пажња се у овом делу рада усмерава на идентитетске и перформативне дискурсе код главних ликова у драми *Посетилац* и *Професионалац*. Упркос различитим културно-историјским и друштвено-политичким контекстима, и Штраус и Ковачевић прибегавају сродним драмским стратегијама како би приказали друштвене поретке Немачке и Србије уочи историјских прекретница. Полазећи од анализираних метатеатралних елемената као катализатора у идентитетским процесима, као и од цикличне драмске структуре и перформативне парадигме завршетка драме, утврдили смо да и споредни ликови имају велики утицај на изградњу главних протагониста. Главни ликови у обе драме испољавају се као субјекти интерпелирани од стране државних идеолошких и/или репресивних апарата, при чему се њихова (ре/де)конструкција идентитета одвија у зависности од позиционирања унутар одређених конфигурација моћи. Стога су у овом поглављу у фокусу управо идентитетски и перформативни дискурси који обликују главне ликове у наведеним драмама, при чему се испитују паралеле у начинима на које се њихови идентитети (пре)обликују кроз кретања између различитих друштвених и идеолошких позиција.

Упоређивањем начина на који се у обе драме гради позиција субјекта, у анализи појединачних драма ослонили смо се на антиесенцијалистичке теорије идентитета. Резултати таквог проучавања показују да процеси (ре/де)конструкције идентитета у анализираним драмама функционишу у интердисциплинарним оквирима, будући да их обликују интердискурзивни односи утемељени у позицијама моћи. У том контексту, идеологија се испоставља као једна од главних категорија у преваги између реконструкције и деконструкције идентитета. У том смислу, теоријске поставке Стјуарта Хола (уп. 2001: 220–229) о идентитету као динамичној конструкцији, тачки сусретања између дискурса и моћи, као и обликовању идентитета у односу на позиције моћи, на шта се надовезује и теоријски оквир Теуна ван Дијка (уп. 2012: 17–27), који такође полази од утицаја доминантних друштвених дискурса и друштвеног контекста у процесима изградње идентитета, дошли смо до сазнања да идентитети драмских субјеката, било реконструисани или деконструисани, настају као производ дискурзивних и идеолошких односа унутар друштвених интеракција. У том процесу, као важна и неизоставна категорија испоставља се приказивање и извођење идентитета. Макс и Теја, као припадници млађих генерација пролазе кроз сложене процесе изградње идентитета и то Макс у подељеној Немачкој, Теја у још увек уједињеној Југославији, али у већ делимично измењеним политичким околностима. Сам Теја је управо резултат тих измена. Макс завршава своју појаву у драми симболичким асимиловањем у површни свет капитализма Западне Немачке (Штраус 1988: 87), чиме се његов идентитет деконструише. Теја, с друге стране, пролази кроз процес реконструкције, при чему аутор драме на то указује Тејиним презименом „Крај”, које функционише као алегоријска репрезентација будућности државе.

Припадници старије генерације у драмама, Карл Јозеф и Лука Лабан, такође функционишу у складу са својим друштвено-политичким контекстом. Иако Карл Јозеф има

мање значењског простора у *Посетиоцу*, него Лабан у *Професионалцу*, он персонификује стабилну позицију моћи унутар државног идеолошког апарата. Као „домаћин” упућује „посетиоца”, Макса, у професионално понашање. Лука Лабан, напротив, представљен је као некадашњи репресивни апарат власти, чији је идентитет већ деконструисан, при чему се на основу анализе репрезентације идентитета и даље уочава Лукина телесна истрајност као идеолошки (бившег) интерпелираног припадника државног репресивног апарата. У том контексту, значајне резултате у појединачним анализама драма из угла идентитета као интеракционе и контекстуално условљене категорије која изнова покреће процесе (ре/де)конструкције док други формирају специфичну слику о приказаном идентитету, добили смо примењујући теоријски оквир Ервинга Гофмана (уп. 2000: 110–120) о предњим и задњим зонама репрезентације идентитета. На основу тога, Макс кроз монолошке и дијалогске форме, а Теја кроз наративне дијаскалије, приказани су у задњим зонама, што омогућава дубље и сложеније праћење њиховог развоја идентитета. Насупрот томе, Карл Јозеф и Лука Лабан делују искључиво у предњим зонама, чиме се њихове појаве могу ставити у контекст репрезентованих ликова.

Теоријска перспектива перформативности Ерике Фишер-Лихте (2013), која у први план ставља телесност, као кључну компоненту идентитетске репрезентације, као и схватање идентитета као процесуалног преласка из једног стања у друго, омогућила је дубље разумевање идентитетских трансформација главних протагониста. Сходно томе, анализом телесних репрезентација, постигли смо дубљи увид најпре у однос између сложених процеса репрезентације идентитета Теје Краја и Луке Лабана. Ликови су праћени од почетних идентитетских фиксација, преко телесне интерпелације, до фаза реконструкције или деконструкције идентитета. У том процесу откривају се перформативне пукотине, тренуци прекида и нестабилности, који указују на специфичне унутрашње преображаје. Применом ових методолошких поставки показало се да су драмски субјекти, Макс из *Посетиоца*, Теја Крај и Лука Лабан из *Професионалца*, истовремено идеолошки интерпелирани, перформативно позиционирани и дискурзивно конструисани. Оваква структура наслућује се већ из самих наслова драма, који функционишу као значењски предуслови за идентитетске процесе који се развијају у драмама.

Називи драма *Посетилац* и *Професионалац* делују у сличним семантичким регистрима, као означитељи са изразитим идентитетским и перформативним импликацијама. Они не представљају пуне ознаке, већ учествују у позиционирању субјекта унутар друштвено-дискурзивног оквира, као функције, улоге, па чак и маске унутар одређених идеолошких простора. И *посетилац* и *професионалац* сугеришу специфичан однос према институцији, простору или другом субјекту, било као привремено присуство у случају Макса или као системски дефинисана функција у случају Луке Лабана. Треба истаћи да обојица протагониста сами себе одређују овим означитељима, чиме се ауторефлексивно позиционирају у структурама моћи. У контексту Фукоове анализе дискурса, означавање не претходи субјекту, већ га и конституише, те сходно томе Макс и Лука постају оно што изговарају да јесу и то унутар конкретних институционализованих моћи – Макс у позоришном оквиру, Лука из позиције бившег припадника репресивног апарата.

драма *Посетилац*

Макс: Заглављен сам, не могу да се померим, стиснут у нерастварајући ледени блок под сунцем Сејшела! Да, уживајте ви само у овом огромном забавном парку са његовим хорор играма, балетима пропасти, где нико не зна за оног другог да ли је још увек посетилац

или већ препарирани примерак који овде за сва времена излаже свој добростојећи живот из дана дијаманата²⁴¹. (Штраус 1988: 52).

драма *Професионалац*

Лука: Радио сам пуно. Тудио сам се да будем професионалац. (Ковачевић 1992: 98)

Мораћеш једном да будеш професионалац. Као што сам ја био. (Ковачевић 1992: 131).

Такво самоименовање садржи перформативну функцију, Макс као *посетилац* имплицира пролазност, привременост и маргиналност своје друштвене позиције, нарочито у контексту миграције у Западну Немачку. *Професионалац*, пак, указује на стручност и укорјењеност унутар институционалног апарата, што Лука у прошлости и јесте био. Међутим, чак и након што успешно спроведе деконструкцију сопственог идеолошког оквира, његов професионални наступ остаје непромењен. И Макс и Лука обликују своју унутрашњу позицију у складу са ознакама које су себи доделили. У том контексту, упоређивањем начина на који обе драме граде позиције субјекта, јасно се артикулише чврста семантичка повезаност у томе да наслови драма представљају почетне тачке (ре/де)конструкције идентитета драмских субјеката. *Посетилац* Макс постаје фигура која разоткрива друштвено-политичке проблематике система у који покушава да се уклопи. Са друге стране, *професионалац* Лука, у складу са самом означитељском позицијом коју прихвата, препознаје своју интерпелацију унутар идеолошког апарата и на крају постаје њена жртва. Овакво самоодређење указује на деловање идеолошког интерпелативног механизма у Алтисеровом теоријском кључу. Субјекат се препознаје у специфичној ознаци и тим истим чином бива позван да у њој делује. На тим основама, може се закључити да наслови драма не функционишу само као означитељи функције, већ и као индикатори дискурзивне репресије или импулси отпора²⁴².

Увидом у компаративну анализу процеса (ре/де)конструкције идентитета који се артикулишу као дискурзивне творевине, под утицајем друштвено-политичких околности, као и доминантних идеолошких парадигми, открива се простор за сагледавање ширих друштвених, идеолошких и историјских токова, изван оквира индивидуалних или колективних психолошких профила. Упоредна анализа открива дубље структуре које обликују окружења ликова, као и начине на које драмски субјекти персонификују друштвене прекретнице у својим националним контекстима. Ликови у обе драме могу се разумети као алегоријске фигуре предстојећих преломних догађаја који ће уследити почетком деведесетих година у Немачкој и Југославији, односно Србији. Макс и Теја као припадници млађе генерације које су имале идеал о бољим друштвеним уређењима могу се интерпретирати као будућност која ће уследити. Са друге стране, Карл Јозеф и Теја Крај као припадници старије генерације, оличавају перманентну потврду да је прошлост и даље перманентно заступљена. Другим речима, Макс као драмски лик из немачког контекста,

²⁴¹ Превод цитата в. у поглављу 5.1.2, фуснота 92.

²⁴² С обзиром на сродности у поетско-естетском оквиру и тематском слоју обе драме, иновативан аналитички приступ могао би представљати укрштање самих наслова. У том смислу, *Професионалац* би се могао окарактерисати као *Посетилац*, имајући у виду да Лука заправо посећује Теју, али и да је његова улога институционално прелазна у постидеолошком контексту. Насупрот томе, *Посетилац* би могао бити *Професионалац*, не само због Максовог глумачког позива, већ и због тога што је његова појава у систему једна врста професионалне интервенције у виду критичке рефлексije. Овакво мешање наслова доводи у питање стабилност дискурзивних позиција, те се отвара питање: шта би у професионалном смислу Максу могао донети сусрет са Луком Лабаном, чији је идентитет једино стабилан у функцији професионалности?

кроз процес интензивног, понекад чак дезоријентисаног и параноидног преиспитивања себе и колектива, укључује се у различите културно-политичке дискурсе, чиме се профилише као драмски субјекат трансформације и обнове, што се може интерпретирати као најава интеграције Немачке у целини и деконструкције Источне Немачке. Насупрот њему, Теја, смештен у југословенски, односно српски друштвено-политички контекст, инкарнира дезоријентацију, неадекватну реакцију на промене, услед чега долази до реконструкције његовог идентитета, што се може интерпретирати као повлачење у изолацију. Овакви развојни поступци представљају скуп образаца који се могу разумети као најава дезинтеграције Југославије и политичке радикализације у Србији, при чему интелектуални круг остаје недовољно проактиван у суочавању са друштвено-политичким околностима које су српско друштво довеле до идентитетског, егзистенцијалног и политичког раздора. У том смислу, драмска поетика и карактеризација ликова попримају алегоријске обриси који наговештавају да, иако драмски субјекти пролазе кроз сличне кризе идентитета, њихови путеви воде у супротним правцима, један ка трансформацији и интеграцији у шире, европске и глобалне токове, а други ка изолацији, фрагментацији и оружаним сукобима. Драмски ликови се, у том смислу, не појављују само као појединци, већ и као носиоци импулса даљег развоја својих друштава. Макс се може разумети као глас обнове и будуће интеграције, а Теја као симптом дезинтеграције и реконструкције прошлости. Стога, драмски ликови из *Посетиоца* и *Професионалаца* попримају алегоријску димензију за дијагностификовање надолazeћих друштвено-политичких преокрета у Немачкој и Југославији, са акцентом на исходима у Србији.

7.1.3. Класификација ангажмана у драмама *Посетилац* и *Професионалац*

Бото Штраус и Душан Ковачевић, стварају драме *Посетилац* и *Професионалац* у периоду уочи историјских догађаја који представљају велике прекретнице у друштвено-политичком смислу, уједињења Немачке са једне и распада Југославије са исходима у Србији са друге стране. Као што је показано у претходним поглављима, поетско-естетски оквири обе драме заснивају се на блиској, понегде и истоветној колективној симболици, са снажним упориштем у актуелном друштвено-политичком контексту. Указујући на механизме интерпелације субјеката у идеолошким и репресивним државним апаратима, на кризу идентитета и процесе реконфигурације, као и на перформативна испољавања моћи и позиције, оба писца наступају као опредељени појединци са израженим критичким односом према стварности свог времена. Овакав приступ драмском стваралаштву кореспондира са ставом Селенића (2003: 44) да се драма као књижевна форма темељи на јасно артикулисаном ангажованом ставу, што је у складу и са Сартровим (1981: 29–30) схватањем суштинске природе књижевности као ангажоване, усмерене ка разоткривању друштвених противуречности. Увид у појединачне анализе обе драме, као и њихово упоредно разматрање, показује да драмски текстови почивају на израженој естетској аутономији која не функционише у циљу пропагирања одређеног идеолошког дискурса, већ се у њима ангажман испољава као суптилна, али интерпретативно снажна критичка интервенција. Овакво разумевање ангажованости блиско је Адорновом (2003: 3, 15) становишту да суштина књижевности почива управо у њеној критичкој функцији, али да та функција мора почивати на одређеном естетском интегритету књижевног дела. У том смислу, ове драме се удаљавају од традиционалних модела ангажоване књижевности из 20. века, па и од Брехтовог модела експлицитно ангажованог епског театра. Ангажованост у постмодерном

добу, као што је то случај код Бота Штрауса и Душана Ковачевића, испољава се кроз иронију, фрагментарност, кружне форме у оквиру отвореног краја и метатеатрске аспекте, као поетичко-естетски регистар ангажмана, а не као директна артикулација унапред задате идеолошке позиције.

Концепт метатеатралности у драмама функционише као специфичан облик ангажмана унутар саме драмске форме. Сазнање о испреплетаности фикције и стварности подстиче публику на критичко промишљање, захтевајући од ње да заузме дистанцу према протагонистима Макс, Карлу Јозефу, Теји Крају и Луки Лабан. То се постиже управо кроз рефлексију о структури игре унутар саме игре. У драми *Посетилац*, увођењем перформативности у оквир драмског текста, драма поприме обрисе друштвено-културног чина, чиме се одваја од литерарности као искључиво фикционалног текста. Метатеатар тако постаје стратегија која публику води ка заузимању критичке позиције, при чему се позориште представља као могући простор потенцијалне еманципације. Међутим, само по себи, оно не може у потпуности да функционише као отпор дезинтеграционим процесима. У том смислу, структура комада у комаду функционише као сложена мрежа слојева, како је описује Ландфестер (2007: 129), која разоткрива механизме моћи и манипулација који стоје иза перформативних структура идентитета. Теза коју истиче Патриција Цугман (2003: 81) о позоришту као „пролазној станици за све и сваког” наглашава његову отвореност за друштвене дискурсе без ограничења, што такође упућује на његов ангажовани потенцијал. Сходно томе, Макс као приватна особа и Макс као глумац, делује као перформативни субјекат у различитим зонама репрезентације идентитета, што омогућава дубљи увид у његову кризу идентитета. Драма *Посетилац* тако садржи слојевите критике друштвено-политичког контекста који најављује уједињење Немачке, при чему се Макс може тумачити као најаву драмског субјекта у транзицији. Иако је у драми приказан Максов доживљај сопствене маргинализације која се односи пре свега на статус Источног Немца у оквиру западног културног и друштвено-политичког простора, *Посетилац* најављује тематизацију односа Источних и Западних Немаца пре самог уједињења. На тај начин, драма проширује сопствену димензију ангажованости, проблематизујући мит о уједињењу као коначном решењу, што ће Штраус даље разрадити у драми *Завршни хор*, али и у својим контраверзним есејима. Друштвено-политички преокрет у Немачкој постаће повод да се и сам Штраусов ангажман у драмском стваралаштву даље критички развија, при чему ће се у јавном дискурсу све више оцењивати као прелазак од интелектуалне левице ка конзервативној десници. У драми *Посетилац*, међутим, доминира облик критичког, метатеатралног и перформативног ангажмана, који не нуди решења, али отвара простор за преиспитивање идентитетских конструкција, историјских наратива и идеолошких позиција моћи.

У драми *Професионалац*, ангажованост се пре свега огледа у односу између наративних, жанровских и метатеатралних елемената унутар поетско-естетске структуре. Њено кретање између прозе, драме и документарног жанра узрокује жанровску хибридизацију која не представља само поетички поступак, већ функционише и као механизам представљања сложене слике стварности, односно дисторзију друштвено-политичких процеса уочи распада Југославије. Сходно томе, ангажованост се остварује кроз критику идеолошких структура, спроведену преко нестабилних граница између фикције и стварности, литерарног и документарног, јавног и приватног. Драма тематизује стварност кроз драмску форму, претварајући догађаје најпре у књижевни, затим у позоришни текст. Овај прелаз указује на утицај идеологије истовремено на текст и на живот, односно на механизме којима систем присваја, обликује, а затим и (ре/де)конструира идентитете и

животе појединаца. Суочавање Теје Краја и Луке Лабана прераста у метафору идеолошког суда, али и у позоришни чин у коме један драмски лик режира, а други игра улогу. Њихов сусрет означава и сударање жанровских форми, те су метатеатралност и жанровска хибридизација неодвојиво повезане. Дијалози, који су динамично конструисани, испуњени су комичним сегментима, али не толико у композицији драме, колико у њеној наративној структури. Ова естетска интервенција такође се може схватити као облик ангажмана у драми, јер како Живковић (2012: 100) наводи „евидентно је да појам комедије Ковачевић не посматра у класичном смислу, већ имплицира став да је у отуђеном свету немогућа и нелогична класична комедија”. Иновативност коју Ковачевић уноси у драмску форму огледа се у литерарности као стратегији ангажованости. Почетна аутодијегетичка нарација у функцији античког пролога, манифестује се као лична исповест Теје Краја која уводи гледаоца у срж драмске радње. Овим поступком, Ковачевић постиже индивидуализацију друштвене трауме, јер глас не добија само Теја као бивши дисидент који је подлегао идеолошким матрицама система који је годинама критиковао, већ се ангажованост драме додатно усмерава и ка исповести Луке Лабана, као жртве идеолошког апарата. Сходно томе, а и у духу Ковачевићеве драмске поетике, позориште у *Професионалцу* нема улогу приказивања, већ потказивања стварности. Другим речима, позориште разобличава стварност. Овај значењски аспект конкретизован је кроз конструкцију драме у драми, која се симултано ствара и записује. На тај начин, позориште постаје простор суочавања са последицама идеологије, али као и у *Посетиоцу*, истовремено прераста у агенс преко ког драмски субјекат спроводи процесе (ре/де)конструкције сопственог идентитета. Преображајем полицијских досијеа у литерарне, а затим и позоришне дискурсе, вођењем разговора о драмској поетици, као и позивањем на политички ангажованог писца Вацлава Хавела (Ковачевић 1992: 109–110), постиже се сложена структура драме која кореспондира са становиштем Рансијера и предочава да уметност поседује ефекат отпора у тренуцима разобличавања непријатних ствари и потиснутих аспеката стварности. Отуда, било да драмску ауторску позицију сагледавамо кроз лик Луке или Теје, унутар саме драме обликују се услови за ангажовану књижевности. То је у складу са Сартровом тезом да неутрална књижевност не постоји, будући да свака ауторска перспектива, макар и посредна, нужно одражава одређену перспективу у односу на актуелни друштвени и историјски контекст. Како ликови реферишу на Аристотелове тезе о драми и њеном односу према истини (Ковачевић 1992: 97), испуњава се и Адорнов захтев о неизоставном испуњавању естетских категорија, те да се тек тада може говорити о литератури која поседује књижевни и политички утицај. Стварање драме кроз позоришну форму која се одвија „овде и сада” кроз сусрет Теје и Луке, у складу је и са ставом Селенића (2003: 37) да су драма и позориште неодвојиви, те да драма настаје као „контролисани резултат једне намере”. Теја и Лука, стварајући драме, пишући их или играјући у њима, спровode процесе (ре/де)конструкције сопствених идентитета, преузимају контролу над њима и симболично успостављају аутономију. Имајући у виду претходно изложено, драма *Професионалац* издваја се као најслојевитији пример ангажоване форме у оквиру нашег истраживања, како због испреплетаности поетичких и естетских елемената, тако и због њене друштвене релевантности и културног одјека, укључујући и филмску адаптацију.

Обе драме реферишу на актуелни тренутак дешавања, чиме се срж драмске радње смешта у садашњи тренутак, што, према Пфистеру (2001: 149) приближава драму животу и упућује сценску композицију публици, те се на тај начин и говор заступљен у драми прилагођава публици. У поглављу 2.6.1.1. већ је приказано да те импликације упућују

драмски текст ка инсценацији и обратно, што кореспондира са чињеницом да су обе драме, *Посетилац* и *Професионалац*, доживеле сценске премијере убрзо након објављивања драмских текстова. На тај начин, ангажман заступљен у драмској форми преноси се на публику, иницирајући „ланце асоцијација”, како их назива Фишер-Лихте (2013: 66). Перцепција публике представља кључни аспект у повезивању драме и ангажоване форме, јер гледаоци својим телесним, когнитивним и афективним реакцијама активно учествују у производњи значења изведеног перформанса. Утеловљеност, као централни аспект перформативних облика драме, као и заједничко деловање перформера, драмског текста, сценских елемената и публике, стварају оно што Фишер-Лихте назива трансформативном снагом перформативности, снагом која може довести до индивидуалних или друштвених промена.

На основу претходних анализа, може се закључити да драме *Посетилац* и *Професионалац* не поседују знаке конформистичког или негативно-критичког ангажмана. Оба драмска текста функционишу на плану имплицитног указивања и предочавања аномалија у друштвено-политичком оквиру свог времена, градећи драмско ткиво на колективној симболици и поетско-естетским елементима. Критика је усмерена на доминантне идеологије, али без афирмативног приближавања конкретним партијским позицијама. Напротив, и Штраус и Ковачевић граде драмски свет који почива на појединцу и његовим проблематичним позицијама. На тај начин, публици се предочавају проблеми који су присутни у друштвено-политичком простору, при чему основ критике представља вредносни критеријум заснован на општеприхваћеним моралним принципима. У том контексту, долазимо до закључка да се ангажман обе драме, *Посетилац* и *Професионалац*, класификује као *објективно-критички ангажман*.

7.2. *Завршни хор* и *Урнебесна трагедија*

Наредна хронолошка фаза у истраживању драмског корпуса заснована је на драмама које тематизују историјски догађај у синхронизацији са историјским догађајима који представља полазну тачку у нашем раду, а то је уједињење Немачке са једне и распад Југославије са фокусом на исходима у Србији, са друге стране. У питању су драме *Завршни хор* Бота Штрауса и *Урнебесна трагедија* Душана Ковачевића. Увидом у појединачне анализе ових драма, показује се да дискурзивни оквири транзиције од којих полазимо у теоријско-методолошком делу рада, попут идеологије, (ре/де)конструкције идентитета, ангажованости и перформативности, у потпуности обликују драмску радњу у оба случаја, уз присуство вишеструких паралелности.

7.2.1. Идеолошки дискурс

У драмама *Завршни хор* Бота Штрауса и *Урнебесна комедија* Душана Ковачевића, идеолошки дискурс делује као покретач радње и као кључни чинилац обликовања идентитета ликова. Полазећи од Фукоовог схватања дискурса као скупа пракси које не одражавају, већ производе реалност о којој говоре, уочава се да идеологија у овим драмама није присутна искључиво у вербалним исказима, већ се манифестује и кроз телесне, перформативне праксе, ритуализоване обрасце понашања и својеврсне перформансе.

7.2.1.1. Идеологија као покретач драмске радње

У *Завршном хору*, идеолошки дискурс се најпре јавља индиректно, пре свега кроз медијску репрезентацију тренутка уједињења посредством фотографије, која укида ауратичност догађаја и усмерава пажњу на медијски конструисану, манипулисану слику стварности. Осим тога, идеологија је дубоко усађена у професионалне и идентитетске позиције драмских ликова. Лоренц као архитекта симболизује немогућност изградње новог како себе, тако и друштва, што кулминира његовим самоубиством. Историчар се одриче историје у корист садашњости, а Анита у потпуности гради свој идентитет у односу на ауторитет оца и његове професионалне активности. Идеолошка критика постаје експлицитнија у трећем чину драме, где се управо кроз лик Аните указује на унутрашњи конфликт између личног и наслеђеног, приватног и политичког.

Са друге стране, у *Урнебесној трагедији*, идеологија је не само експлицитно заступљена, већ и доминантна линија критике. Као и у *Завршном хору*, друштвени и професионални положаји ликова играју важну улогу. Василије као бивши комунистички иследник, Милан као управник позоришта, Коста власник књижаре, као и Доктор и Милиционер, сви функционишу као носиоци идеолошких улога које се урушавају у новонасталој постсоцијалистичкој стварности. Драмски ликови су интерпелирани као носиоци идеолошког наслеђа које у потпуности одређује њихову позицију како у друштвено-политичком контексту Србије деведесетих година, тако и унутар породичних односа. У овој драми идеологија није само део друштвене структуре, већ прожима и породичне односе, који функционишу као метафора друштва у распаду. Сходно томе, породица постаје парадигма друштвене дезинтеграције, располућености и идеолошке заплетености, док се надолazeћи рат драматуршки огледа у тензијама међу члановима породице. Породица тако постаје симбол стања у ком се налази друштво заробљено између

прошлости, садашњости и потенцијалне будућности. Кроз овакву поставку, Ковачевић упућује јасно упозорење на опасност од репетитивности идеолошких образаца из прошлости, окарактерисаних као тоталитаристички и угњетавачки, који у кризним друштвеним моментима поново добијају на снази. Идентитети драмских ликова, расцепкани и крхки, показују се као производи идеолошких интерпелација, што их чини посебно рањивим у транзиционој идеолошкој стварности.

7.2.1.2. Породица као идеолошки оквир и перформанси идеолошког наслеђа

У *Завршном хору* и *Урнебесној трагедији* присутна је снажна критика идеолошког притиска који се, уместо кроз институције, сада јавља унутар породичних структура. У трећем чину Штраусове драме, идеолошки дискурс добија естетизовану форму кроз мрачне митолошке обрасце, попут Анитиног перформанса са орлом, интертекстуалне референце, симболичну сценографију, те постдрамске и постмодернистичке елементе. Поред тога, проблематизује се питање наслеђене кривице нацистичког режима и пишчева индиректна бојазан од понављања тоталитарних идеолошких модела у тренуцима важне друштвено-политичке промене. Опасност од реконструкције неподобних идеолошких механизма артикулише се у драми преко породичног наслеђа, које се манифестује кроз Анитин однос према оцу. Иако се о Анитином оцу сазнаје искључиво непосредно, он има кључну функцију у обликовању њене мотивисаности и идентитета унутар драмске радње. Он је био опозициони политичар у доба нацизма, познат по учешћу у покушају атентата на Хитлера. Анита свој идентитет темељи на реконструкцији очевог херојства, заснованој на личном дневнику, који за њу представља интимну и приватну историју. Међутим, полемика са ликом Историчара у ресторану, наводи је на касније преиспитивање очевог идеолошког наслеђа, пошто се испоставља да је његов однос према нацистичком режиму био мотивисан личним разлозима и љубавним аферама, а не идеолошким уверењем. Историчар, који накратко преузима улогу дестабилизатора идеолошких митова, на крају одлази да слави уједињење Немачке, уз коментар да прошлост више никог не интересује. Штраус овим гестом указује своје осећање савременог односа према историји, доживљавајући га очигледно као површно, при чему критикује политичке и културне елите које у тренутку уједињења занемарују дубинску рефлексију према процесу интеграције, али и према прошлости.

У *Урнебесној трагедији* идеолошки притисак се посебно манифестује у лику Василија, некадашњег комунистичког иследника. Он се враћа из „лудих“ међу „нормалне“, са индиректном намером да своје идеолошко наслеђе пренесе на унука Невена. Перформативни чин испитивања дванаестогодишњег дечака представља реконструкцију иследничке праксе, чији је циљ да се „утврди истина“ онако како је Василије схвата. На тај начин, идеолошки апарат прошлости добија нови живот у приватној сфери. Овим поступком, Ковачевић упућује критику на недовољно снажне алтернативе комунистичком наслеђу. Милан, управник позоришта симболизује слабост либералне демократије, док је Коста, власник књижаре комерцијализованог ума, оличење деградираног економског либерализма. На тај начин се уочава Ковачевића критика свим заступљеним облицима идеологије, сматрајући да ниједна од постојећих идеологија не нуди стварну противтежу тоталитаристичком режиму који прети да се рестаурира, што отвара простор за његову поновну доминацију.

Кулминација Анитине кризе долази до изражаја у сцени перформанса са орлом, вековним симболом немачке државности. Перформанс са орлом представља суочавање

садашњости са прошлошћу, али и пишчеву бојазан од њеног оживљавања у новим идеолошким формама. Симболички лет орла, као и позирање за фотографију у првом чину, представљају сцене у којима се телесно претвара у место уписа идеолошког. Појединац постаје перформативно тело у смислу који описује Ерика Фишер-Лихте, а то је тело које више не припада себи, већ функционише као носилац и уткани елемент идеолошке конструкције заједнице. Док гости ресторана, као и остали грађани, славе уједињење, Анита у сусрету са орлом упозорава на могућност понављања тоталитарних парадигми. Иако изгледа као победница, њен позив на повратак старим германским митовима открива дубоку амбивалентност према будућности. Код Ковачевића се уочава слична семантика драмске радње. Преко Василијевог одабира унука Невена као одговарајућег идеолошког наследника, уочава се пишчева критика бивших дисидената и недовољно снажне либералне демократије, коју персонификује Милан као Невенов отац и истовремено као управник позоришта које није у стању да сачува. Економски либерализам је такође подвргнут критици и то кроз лик Косте, власника књижаре, који о књигама брине искључиво као извору профита, чиме се се ова логика своди на ниво гротескног.

7.2.1.3. Медији, фотографија и идеолошка слика стварности

И у *Завршном хору* и у *Урнебесној трагедији*, медији имају важну идеолошку улогу. У Штраусовој драми, фотографија као медиј не служи бележењу стварности, већ њеној конструкцији. У сцени симболичног уједињења, групна фотографија не представља хармонију, већ открива дисонанцу, односно изостанак сагласја, телесну и емоционалну дистанцу, као и присуство дубоких идентитетских и историјских разлика. Слика која треба да послужи као симбол уједињења заправо открива недостатак сагласја и присуство дубоких разлика. Фотографија не документује реалност, већ је преобликује, постављајући суштинско питање: да ли је идеолошки конструисана слика довољна замена за стварност? У овој сцени, у којој се фотографија користи као идеолошки апарат, Штраус критикује површност медијског и политичког наратива у процесу уједињења. Идентитетска, језичка и историјска сложеност бива сведена на симболички гест, при чему се овакво сценско обликовање имплицира да су дубљи слојеви разлика у извесној мери потиснути. Уз потпору постдрамских техника и фрагментарне драмске структуре, а ослањајући се и интертекстуалне мотиве, драма разоткрива медијске манипулације. Идеја уједињења се, из перспективе његовог драмског дискурса, не темељи на стварном суочавању са прошлошћу, већ на идеолошки обликованим репрезентацијама. У том контексту, посебно је значајна функција хора, као традиционалног поетско-естетског елемента драме, који у овом комаду бива деконструисан и онемогућен. Сходно томе, Штраус у духу својих есеја *Све јачи одјек јарчеве песме* и *Устанак против секундарног света*, указује и на кризу самих естетских вредности и функција у новој транзиционој реалности.

Код Ковачевића, медијска критика је такође заступљена, али у мањем обиму. У овој драми пружен је наговештај онога што ће писац развијати у каснијим драмама. Ипак, критика медија заступљена у овом драмском тексту, као и драмска поетика такође се артикулишу кроз постдрамске елементе, попут отвореног краја и употребе пародије, при чему се поред постдрамског, уочавају јако изражени елементи позоришта апсурда. У *Урнебесној трагедији*, упадљиво место заузимају перманентни телефонски позиви који ремете каузалитет драмске радње и уједно служе као средство преноса информација из позоришта. На тај начин, телефон као медијски канал постаје алат дестабилизације и најаве

краха позоришне уметности, будући да се преко њега сазнаје о лошем стању у позоришту као и нестабилности његових глумаца. Ова тенденција ће бити доведена до краја у *Лари Томпсону*, где телевизор постаје „та коцка од чудовишта” (Ковачевић 2000), симбол медијског поробљавања уметности и губитка аутономије сценског простора.

7.2.2. Идентитетски и перформативни дискурси

Након што је у претходном поглављу анализирана улога идеологије у обликовању стварности у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића, у овом делу рада компаративна анализа се усмерава на тачке сусретања између *Завршног хора* и *Урнебесне трагедије*, и то у начину на који се идентитети драмских ликова обликују, доводе у питање и распадају, нарочито у односу на перформативне дискурсе који их условљавају. Референтни догађаји, на којима почива наше истраживање јесу уједињење Немачке и распад Југославије са освртом на исходима у Србији. Сходно томе, у драми *Завршни хор*, драмске ситуације засноване су на емергентном тренутку уједињења, које изазива амбивалентна стања у ликовима.

С обзиром на то да се драма *Завршни хор* састоји од једног чина више него *Урнебесна трагедија*, ситуација је нешто комплекснија него у Ковачевићевој драми, где су у оба чина присутни исти ликови чија се идентитетска развојна линија може пратити у линеарној парадигми. Драма *Завршни хор* садржи више ликова, као и један чин више, с тим да чинови међусобно нису повезани, већ су фрагментарни и отворених крајева, функционишући аутономно у засебној драмској структури и радњи, при чему се у сваком чину појављују други ликови. Отуда је њихов развој идентитета могуће пратити само на основу кратке појаве у оквиру тог једног чина. Једини изузетак чини лик Гласника. У првом чину представљена је плејада неименованих ликова, којима је једино битна репрезентација на фотографији.

У проучавању идентитета у драмама *Завршни хор* и *Урнебесна трагедија* ослањали смо се на антиесенцијалистичке моделе, при чему је теоријска поставка Ерика Ериксона, теоретичара који се налази на прелазу између есенцијалистичког и антиесенцијалистичког поимања идентитета и чији концепт омогућава увид у процесуалност и променљивост идентитета. Управо та прелазна позиција чини га погодним за анализу, с обзиром на то да су у обе драме у фокусу одрасле особе као носиоци драмске радње. Изузетак представља једино дечак Невен у *Урнебесној трагедији*. Узимајући у обзир Ериксонову тезу о кризи као развојној прекретници у процесу формирања идентитета одраслих особа, истраживање у целисти, а нарочито у поменуте две драме, постављено је управо из перспективе разумевања кризе као регулативне појаве у процесима прелаза и трансформација. На то полазиште, надовезани су затим теоријски приступи Жака Лакана, Стјуарта Хола и Теуна ван Дијка који идентитет схватају као дискурзивну творевину, односно производ одређених пракси, који је фрагментаран и конструисан у симболичким мрежама знања и моћи, пре свега идеологије. Посебна пажња посвећена је не само механизмима (ре/де)конструкције идентитета, већ и модусима њихове репрезентације. У том контексту, значајне увиде у начине на који се драмски идентитети обликују, одражавају или распадају у емергентним тренуцима уједињења, односно распада, добили смо на основу примене теоријске поставке Ервинга Гофмана, који репрезентације идентитета посматра кроз призму перформативне и драмске форме. С обзиром на то да је почетна претпоставка заснована на Ериксоновој тези да кризни тренуци облику даљи развој човековог идентитета, за наше истраживање је од кључног

значаја било утврдити да ли се у емергентним тренуцима уједињења, односно распада, идентитети драмских ликова реконструишу, дакле, поново успостављају или се пак деконструишу, односно успостављају нове вредности и идентитетске ослонце. Полазећи пак од концепта перформативности Ерике Фишер-Лихте, у истраживању је размотрено и како драмски језик, телесност и сценска радња функционишу као чиниоци идентитетске (ре/де)конструкције. Посебна пажња била је посвећена улози репрезентације тела и говора у процесима идентификације, као и лимиалности драмских ликова који се налазе између старих и нових друштвених образаца.

7.2.2.1. Идентитет у кризи у условима историјског прелома

Иако смо показали у поглављу 3. да се тренутак уједињења доживео еуфорично код грађана Немачке, Бото Штраус у плејади различитих драмских ликова приказује историјски тренутак интеграције из другачије перспективе. Наиме, Штраус пише прво драмско дело које обрађује овај историјски тренутак и одлучује да га прикаже кроз слојевиту колективну симболику која отвара различите полемике, у којој се сусрећу прошлост и садашњост, као и перспектива будућности. У драмском тексту, истиче се најпре криза идентитета кроз коју пролазе ликови управо због овог догађаја. У првом чину догађај уједињења приказан је кроз метафору Платонове пећине безимених ликова којима је битнија репрезентација сопства, него само сопство. У другом чину је најизраженије приказана криза идентитета. Архитекта Лоренц суочава се са дубоком кризом идентитета, која резултира самоубиством, при чему је његова појава праћена приказом других ликова који такође не могу да се снађу у новонасталим околностима. Кључну улогу у суочавању са нестабилним и фрагментарним идентитетима има огледало, преко ког ликови покушавају да успоставе идентификацију са властитим одразом у огледалу, суочавајући се на тај начин са сукобљеном, дијалектичком природом сопственог идентитета. У трећем чину, догађај уједињења Немачке је приказан најексплицитније. Директни сусрет Источних Немаца који долазе у ресторан Западных Немаца, достиже врхунац у Штраусовој основној тези према догађају уједињења, а то је већ поменута амбивалентност. Штраус приказује Западне Немце као срдчане домаћине, али који своје сународнике дочекују са одређеном дозом дистанце, суздржаности и благог сарказма. Кроз ову сцену, покрећу се значајна питања које коначно решавање немачког питања носи са собом. У том смислу, питања одређења колективног и личног идентитета директно су надовезана са суочавањем са прошлошћу. Врхунац тог аспекта оличен је у лику Аните, чији крах идентитета резултује идентификацијом са потенцијално опасним идеолошким механизмима. Кроз Аниту, Штраус уводи парадигму породице као неизоставну карику у изградњи идентитета. Њен однос према породичном идеолошком наслеђу расцепљен је између гротескне садашњости и митске прошлости.

Драма *Урнебесна трагедија*, настала на почетку дезинтеграције Југославије, представља друштвену слику стварности кроз призму свакодневног живота унутар једне српске породице. Већ у првом чину, кроз приказ породичног стабла „урнебесних трагичара”, указује се на то да су идентитети ликова изграђени у складу са одређеним идеолошким матрицама. Развој тих идентитета могуће је пратити до самог краја драме, јер исти ликови пролазе експоненцијални развој, чији се завршетак, како појединачна анализа показује, одвија у црнохуморном оквиру. Други чин, иако остаје отворен, сугерише на који начин ликови достижу одређене идентитетске прекретнице, или, као у случају малог Невена, тек започињу процес (ре/де)конструкције личног и друштвеног идентитета. У *Урнебесној*

трагедији, сви ликови се испостављају као нестабилни појединци, који се налазе у лиминалном простору идеолошких парадигми, на основу којих обликују сопствена уверења о себи и другима. Сходно томе, процеси идентификације одвијају се на равнима породичног и идеолошког, при чему породица у распаду делује као сценска парадигматска репрезентација друштва у кризи.

У светлу спроведених анализа, идентитети у обе драме, приказани су као дестабилизовани у тренуцима друштвено-политичких промена и нових наратива које те промене доносе, пре свега оних који се тичу нације, идеологије, историје. И код Штрауса и код Ковачевића, дестабилизација идентитета представља окосницу драмске радње. Иако је идеолошка критика израженија у *Урнебесној трагедији*, у обе драме се кроз призму породице тематизује симболички сукоб између старих и нових друштвених поредака. Ликови спроводе (ре/де)конструкцију личних и колективних идентитета управо унутар породичних перформанса, али у сталном расцепу између личне историје и идеолошког наслеђа.

7.2.2.2. Лиминалност и перформативност као простор за (ре/де)конструкцију идентитета

Обе драме постављају у први план драмске радње ликове који се налазе у стању лиминалности, у прелазној зони између старог и новог поретка. У контексту дефиниције коју пружа Виктор Тарнер, такав међупростор може представљати могућност за испробавање нових улога и доживљавање искустава која, поред узбуђења, могу бити и дубоко узнемирујућа. Лиминално стање, као фаза нестабилности, отвара простор за трансформације идентитета. Ликови у *Завршном хору* и *Урнебесној трагедији* приказани су у највећој мери као неснађени, фрагментарни и дестабилизовани услед новонасталих друштвено-политичких ситуација интеграције и дезинтеграције. У први план изведени су управо они ликови који не успевају да пронађу стабилан положај у новим околностима, већ остају заглављени у лиминалном простору. Њихови покушаји (ре/де)конструкције идентитета одвијају се кроз испитивање нових улога, преиспитивање прошлости и настојање да се пређе у наредну, постлиминалну фазу. Међутим, неки од њих не успевају и управо су такви ликови централне фигуре драмских радњи. Посебно се издваја лик Лоренца из *Завршног хора*, чија сцена у другом чину представља драматуршки и симболички врхунац његовог идентитетског расцепа. У сцени са огледалом, Лоренц покушава да успостави однос са сопственом сликом, при чему огледало прераста у простор перформативног суочавања. Оно постаје не само рефлексije његовог унутрашњег стања, већ и инструмент самораспада. Суочавање са сопственим идентитетским губитком доводи до немогућности даље егзистенције, што резултира самоубиством. Сходно томе, Лоренц је једини лик у обе драме који деконструкцију сопственог идентитета окончава физичким нестанком унутар лиминалног простора. Његов чин истовремено представља и тренутак највеће самосвести и тренутак коначног нестанка субјективитета.

У *Урнебесној трагедији*, Ковачевић приказује ликове који егзистирају у перманентном стању „ванредне ситуације”, у ком фаза инкорпорације, у смислу који дефинише Тарнер, никако не бива успешно остварена. Другим речима, драмски субјекти не успевају да прођу процес реинтеграције унутар друштвене заједнице, што омогућава успешну изградњу новог идентитета. Ликови попут Милана и Косте представљају оличење ликова који се у појединим тренуцима приближавају постлиминалној фази. Међутим, услед

новог таласа друштвене нестабилности, попут распада државе, поново бивају увучени у лиминални простор. Ова цикличност прелазних стања представља структурни принцип драме и одражава трајну кризу идентитета. Лик Руже репрезентује лика дубоко укорењеног у лиминалности, слично Анити из *Завршног хора*. Обе протагонисткиње остају везане за идеолошко породично наслеђе, које граде на основу сећања на своје очеве као жртве неправде. Са друге стране, лик Василија оличава модел лиминалног повратка који се поклапа са структуром обреда прелаза какав описује ван Генеп. Његов повратак у породицу представља ритуализовани догађај, драматуршки изведен као *перформанс: костимографија* у виду гротескног свадбеног одела које више подсећа погребно, *реквизити* попут поклона за унука који симболички најављују драмски сукоб који ће прерасти у идеолошку битку, као и *руководилац процеса ритуала*: Доктор који је уједно и Василијев кум на венчању. *Публика* овог перформанса је његова породица, која својим реакцијама потврђује ауторитет његове појаве. Описана структура, сагласна је са теоријама Ерике Фишер-Лихте и Џудит Батлер, према којима идентитет настаје кроз перформативни чин. Василијев идентитет се, дакле, реконструише кроз извођење, а прихватање тог извођења од стране породице омогућава његову успешну транзицију у постлиминалну фазу. У том процесу, отпор који му пружа Ружа, парадоксално, учвршћује његову позицију и помаже му у процесу поновне идеолошке инсценације. Њена неспремност да преиспита властите позиције и прихвати могућност неке врсте трансформације, задржава је, пак, у стању лиминалности.

Кроз појединачне анализе, показало се да и Штраусови и Ковачевићеви ликови наступају као субјекти чији се идентитет обликује кроз ритуализоване и перформативне форме, било да је реч о фотографисању (хор), перформативном повратку у породични оквир (Василије) или симболичком чину перформанса (Анита са орлом). Ови перформанси, као и појединачне репрезентације идентитета које се могу разумети као перформативни чинови, представљају кључне механизме у процесима (ре/де)конструкције идентитета у транзиционим моментима које условљавају уједињење Немачке, с једне, и распад Југославије, с друге стране, са фокусом на српски контекст. И у *Завршном хору* и у *Урнебесној трагедији*, телесност, костими, ритуали и стање поремећене свести делују као видљиви облици демонстрације и (ре/де)конструкције идентитета. У оба текста идентитети се испостављају као нестабилна, процесуална и условна категорија, која се не поседује, већ се стално изводи, преговара и преиспитује. На основу тога се може извести закључак да су идентитети у обе драме дубоко перформативни.

7.2.3. Ангажованост аутора функције у драмској форми

У овом компаративном поглављу указује се на начин на који се ангажованост обликује и реализује у драмама *Завршни хор* Бота Штрауса и *Урнебесне трагедије* Душана Ковачевића. Обојица аутора не само да припадају кључним фигурама савремене немачке, односно српске драмске сцене, већ делују и као критички интонирани сведоци и тумачи друштвено-политичких преокрета с краја 20. века. Њихова дела настају у контексту двају различитих, али истовремено упоредивих историјских процеса, уједињења Немачке и распада Југославије, са посебним освртом на његове исходе у Србији, и то драмској форми, као нетипичним жанровским избором за тематизацију ових историјских догађаја. Управо та форма артикулише различите облике естетске и идеолошке рефлексије на наведене процесе. У теоријском делу рада, пошли смо од претпоставке да се ангажованост оба писца не исцрпљује у тематизацији политичког, већ да се остварује кроз саму драмску форму, кроз

конструкцију идентитета ликова и њихове различите перформативне форме, који у међусобном дејству располажу потенцијалом да остваре одређени критички утицај на публику. Анализе појединачних драма потврдиле су ову претпоставку, чиме се ове драме могу разумети као активни учесници у дискурзивним полемикама свог времена. Полазећи од Сартровог становишта да је свака уметност нужно ангажована, односно да је уметничка неутралност концепт који се не може остварити у пракси, анализа драма *Завршни хор* и *Урнебесна трагедија* показује како оба писца кроз форму драме реализују специфичне форме ангажмана.

7.2.3.1. Ангажованост као естетска стратегија и однос са историјским контекстом

Бото Штраус у драми *Завршни хор* успоставља мост ка поетици својих есеја *Устанак против секундарног света* и *Све јачи одјек јарчеве песме*, тако што централне тезе о друштвено-политичкој стварности преноси на ниво драмског текста. Сходно томе, драмски пејзаж првог чина драме гради на критици секундарних дискурса преко медија фотографије. Неименовани ликови, опседнути су искључиво својом репрезентацијом на фотографији, због чега су спремни да почине чак и убиство, што напоследку чине. Као што је приказано у поглављу 4.1, Штраус сматра да посредством савремених медија и манипулацијом истих, људи губе аутентичност јер се медији заснивају на површности. Постављајући драмске ликове у непомичну гомилу којој је стало искључиво до визуелног утиска, Штраус упућује критику интелектуалној елити, карактеришући је као обузету појмовним облицима секундарног света. Идеја да би књижевност и уметност као дискурзивна пракса, требало да се супротставе хегемонији медијски конструисаног искуства и врате, изворним, суштинским основама, метафорички је постављена у крајњем исходу првог чина када хорски ликови убију фотографа, који их није фотографисао у одлучујућем тренутку уједињења, чиме је угрозио њихову замишљену репрезентацију у очима остатка колектива. Критику медија Штраус тематизује и преко назива првог чина *Видети и бити виђен*, у ком се указује на доминантну оријентацију ликова ка другом делу наслова „бити виђен”. Насупрот томе, аутор апелује на публику да активира онтолошко разумевање стварности, при чему „гледати”, означава чин разумевања, а не пуке перцепције. Овим се успоставља и веза са једном од централних теза Штраусових есеја, а то је неопходност борбе против осећаја егзистенцијалне празнине, који субјекти настоје да испуне репрезентацијом, а не стварним односом са собом и другима.

Увођењем сложених мотива и симбола који упућују на митолошке и библијске обрасце, најпре у другом чину преко Лоренца и Делије, Штраус покушава да успостави везу са изворношћу уметничког дела. Ипак, испоставља се да драмски ликови, затечени емергентношћу тренутка уједињења и заробљени у лиминалном простору, нису у стању да остваре традиционалне основе ка којима аутор очигледно тежи. Анитиним перформансом са орлом, покреће гротескну, симболичку мрежу значења која се на крају претвара у мрачну визију будућности уједињене Немачке. Употребом библијских и митолошких референци, Штраус истиче трагични карактер друштвено-политичке ситуације, међутим до трагичности у традиционалном смислу не долази. Један од разлога за то лежи у чињеници да савремени драмски субјекти не поседују ону дубину која би им омогућила трагично узвишење или пад да би се приближно могли окарактерисати као антички трагични. Други разлог је исувише негативан тон у ком Штраус приступа догађају уједињења. Иако је критика коју је покренуо у интелектуалним круговима драгоцена, јер премешта дискусију о

транзиционом заокрету Немачке из јавне у књижевно-естетску сферу и отвара релевантне полемике, можемо закључити да је у драми *Завршни хор* уједињење Немачке представљено на исувише песимистичан начин.

Истовремено, на основу спроведених анализа може се још закључити и да Штраус, на извешан начин, противречи самом себи. Иако се у његовим есејима могу уочити одређени елементи који се могу окарактерисати као блиски десничарским идејама, Штраус их, свесно или несвесно, деконструише кроз поетичко-естетску раван драме *Завршни хор*. Док критикује медије као инструмент секундарне стварности, истовремено користи један од њих, фотографију, као централни драмски мотив, и тиме посредује сопствену критику путем истих оних механизма које доводи у питање. Тако, Штраус не само да драмски обликује медиј као симболички и естетски елемент, већ истовремено показује да се ни сам не може одупрети његовом дејству. Сходно томе, делује супротно сопственим поетичким полазиштима из есеја, што у драми *Завршни хор* отвара простор за вишезначну и саморефлективну позицију аутора. Сагласно томе, закључци до којих смо дошли у анализи кореспондирају са онима код Шаубергера, Харберса и Финкбајнера, који истичу да је драмска структура *Завршног хора* сувише слојевита и комплексна да би била редукована на једнострану политички дискурс. У том смислу, Финкбајнерова (2020: 217) тврдња да Штраус нема намеру да буде смештен у својеврсни идеолошки оквир, већ успоставља властите аргументационе системе који отварају простор за више могућих интерпретација, испоставља се као тачна. Уз то, открива се још једна значењска парадигма која Штрауса приближава лику Гласника. На основу изведене анализе, може се извући закључак да се сам аутор кроз драму *Завршни хор* суочава са емергентним тренутком уједињења Немачке, те да унутар драмског ткива артикулише сопствене недоумице, бојазни и амбивалентности. Оне се претачу у херметични поетско-естетски драмски план, у којој се открива ауторова лиминална позиција и прелазно стање. Овиме се потврђује полазна теза из теоријско-методолошког дела рада, а то је да се фаза стваралаштва Бота Штрауса у којој ствара драму *Завршни хор*, може означити као лиминална, јер се и сам аутор налази у процесу унутрашње транзиције.

У складу са Адорновим упозорењем на тензију између естетског и политичког, и са Селенићевом тезом о неопходности критичке свести код драмског писца у временима кризе, и Бото Штраус и Ковачевић у својим драмама артикулишу критичку позицију према идеолошким структурама друштва. Као што смо показали, код Штрауса је ова позиција најизразитије упућена на критику спровођења немачког уједињења, посредовану преко критике медија и либералног капитализма. Та критика је имплицитна и реализује се кроз густу значењску мрежу сложених симбола, мотива, библијске и митолошке грађе, као и фрагментарност драмске композиције и ликова. Ковачевићев ангажман као ауторске функције нешто је директнији и мање комплексан. У драми *Урнебесна трагедија*, централно место заузима критика идеолошких система у контексту распада Југославије, при чему је усмерена како на доминантне, тако и на субверзивне моделе у односу на владајуће идеолошке матрице. Породица, као кључни симболички елемент драме, функционише као метафора друштва, која се, као и друштво у целини, распада под утицајем идеолошких механизма који прожимају свест и понашање ликова. Највећим делом, Ковачевић усмерава своју критику на комунизам, који у драми представља као разорну, наследно преносиву болест, чиме се идеологија изједначава са обликом колективног и индивидуалног лудила. Иако на први поглед остаје веран традиционалној драмској структури, Ковачевић се у *Урнебесној трагедији* приближава Штраусу уводећи постдрамске и постмодернистичке

елементе, при чему су посебно изражене технике апсурдног театра. Као и код Штрауса, и код Ковачевића у овој фази стваралаштва долази до својеврсног заокрета у поетичко-естетском изразу, који ће свој врхунац достићи у драми *Лари Томпсон*. Ипак, за разлику од Штрауса, Ковачевић остаје доследан свом континуираном односу према идеолошким конструкцијама. У том смислу потврђује се његов статус дијагностичара српског менталитета, који, како наводи Кеџман (2023: 18), интерпретира свет „са критичке дистанце”, а у конкретном случају драме *Урнебесна трагедија*, друштвене и политичке прилике у Србији с почетка деведесетих година. Распад Југославије, из Ковачевићеве драмске перспективе, у Србији се артикулише кроз оштру критику идеолошког насиља које покушава да се репродукује и настави кроз нове генерације, што се у драми тематизује кроз однос Василије и његовог унука Невена. Последице таквог деловања испољавају се у деструкцији приватног и породичног живота, који се урушава у сенци великог историјског „лудила”.

Поред изразите критике идеолошких структура, коју не прати заговарање ниједне конкретне идеологије, ангажованост се у драмској форми код Ковачевића у великој мери остварује кроз комплексност жанровског одређења. Иако су елементи комике, пропраћени гротеском, реалистичким дијалозима и метафоричким сликама, снажно присутни у драми, *Урнебесна трагедија* се не може подвести под комедију у чистој форми, што се, уосталом, наговештава већ у самом оксиморонском наслову. Жанровски синкретизам, стога, представља кључни елемент у обликовању како слике друштвене стварности, тако и идентитетских позиција драмских ликова. Ковачевић представља породицу урнебесних трагичара у реалистичком кључу, али је на плану драмске композиције преводи у хумористичне, гротескне и апсурдне ликове, чиме изграђује метафоричку слику Србије деведесете године 20. века. Доминантна присутност мотива лудила представља наговештај ескалације која ће уследити већ наредне године, а то је рат између некадашњих земаља Југославије. У том контексту, Ковачевић апелује на читаоце/гледаоце да кроз приказане ликове рефлектују о друштвеној стварности. Милан и Коста, интелектуалци лишени могућности да адекватно или уопште делују, оличавају интелектуалну беспомоћност у временима идеолошког притиска. Лик Невена, дечака на кога период друштвено-политичке транзиције оставља тако снажан траг, да и сам креће пут идентитетске транзиције, упућује на рефлексију о друштвеној стварности која се не тиче само појединаца, већ и будућности целог друштва. На овим поставкама, може се закључити да *Урнебесна трагедија* функционише као жанровски хибрид у служби критике, при чему се хумор и трагичност прожимају са циљем разоткривања стварности, а чија се ирационалност испољава управо кроз гротескност и апсурд.

Ангажованост обојице писаца не задржава се искључиво на литерарном нивоу, већ се и *Завршни хор*, тако и *Урнебесна трагедија*, постављају у позориштима непосредно по објављивању драма. Трансформација драмског текста у перформативну форму сведочи о његовој упућености на сценску репрезентацију. Ангажман се у том смислу јавља као посредујући елемент између драме и сцене, омогућавајући драмском делу да ступи у дијалог са савременим друштвеним процесима. Оба текста прерастају тако у дискурзивне просторе у којима се политички, историјски и културни елементи преплићу и узајамно условљавају. Представљањем сложених начина на основу којих долази до (ре/де)конструкције идентитета, у чије процесе су интегрисани дискурси идеологије и перформативности, Штраус и Ковачевић делују као аутори функције који теже ка успостављању простора за аналитичко преиспитивање идентитетских позиција. Драмски свет се при томе јавља као

парадигматски модел друштва у целини које се налази у процесима интеграције (код Штрауса), односно дезинтеграције (код Ковачевића). Кроз деконструкцију идентитета ликова, фрагментарне наративне токове и перформативне стратегије сценског представљања, оба писца тематизују разарање и реконфигурацију личних и колективних идентитета у условима транзиције. Ангажованост се, стога, не исцрпљује у избору тематике, већ се реализује и у самој драмској форми текста и његовој сценској, код Ковачевића и филмској артикулацији, чиме се сведочи о уметничкој свести о контекстуалној условљености форме друштвено-политичким оквиром.

7.2.3.2. Класификација ангажмана драма *Завршни хор* и *Урнебесна трагедија*

С обзиром на то да су анализе појединачних драма приказале да и у *Завршном хору* и *Урнебесној трагедији*, аутори користе критички израз како би указали на сложене друштвено-политичке околности интеграције и дезинтеграције, оличене у процесима (ре/де)конструкције идентитета драмских ликова, може се закључити да обе драме поседују изразиту димензију ангажованости. Полазећи од терминолошког и теоријског оквира који је дефинисан у теоријско-методолошком делу рада, у овом сегменту биће утврђена конкретна форма ангажмана, односно позиција са које се ангажман артикулише у драмама обојице писаца.

Драма *Завршни хор* испуњена је колективном симболиком и сложеном мрежом симболичних значења, које функционишу као критика актуелне друштвено-политичке ситуације Немачке у процесима њене интеграције. Штраус настоји да имплицитно укаже на проблеме у друштву, попут површности у приступу процеса уједињења, које се у драми конкретизује имплементирањем фотографије као централног елемента у првом чину. Кроз Лоренцову кризу идентитета, као и кроз фрагментарност осталих ликова у другом чину који настоје да пронађу пут до самоспознаје, отвара се питање колективног и индивидуалног немачког идентитета у савременом друштвеном контексту. У том смислу, може се уочити алузија на „немачко питање”, при чему рушење Берлинског зида метонимијски може означити подизање нових, невидљивих идентитетских зидова, како личних, тако и колективних. Ова теза нарочито добија на снази у трећем чину, где се сусрет Источних и Западних Немаца тематизује кроз супротстављене моделе комуникације, при чему Анитин перформанс са орлом сублимира друштвену напетост кроз исказану бојазан за будућност Немачке. На тај начин, Штраус се поетско-естетским елементима служи како би из сопствене перспективе публици предочио кључне проблематике актуелне друштвено-политичке ситуације у Немачкој током процеса интеграције. Овакав приступ књижевном делу, нема за циљ индоктринацију, већ активирање читаоца/гледаоца. Аутор не нуди решења, већ позива на мишљење. Поред тога, Штраус се кроз поступке својих драмских ликова не залаже ни имплицитно, нити експлицитно за одређени идеолошки систем или политичку опцију. Критика је усмерена на доминантне идеолошке парадигме, али не у функцији пропагирања алтернативне идеологије, већ у циљу разоткривања друштвених девијација и нарушених вредносних система. Публика је та која треба самостално да формира став према приказаном. Поред тога, важно је узети у обзир и чињеницу да је драма уз сагласност аутора непосредно након објављивања драмског текста, преточена и у позоришну представу. Драмске ситуације и драмски ликови ослањају се на препознатљиве моралне категорије, при чему је драмски субјект носилац тематских и конфликтних линија. У складу са свим наведеним, као и са резултатима појединачних анализа посвећених драми

Завршни хор, може се закључити да *Завршни хор* Бота Штрауса припада моделу објективно-критичког ангажмана.

Драма *Урнебесна трагедија* заснива своју драмску структуру на експлицитној критици комунистичке идеологије. Та критика се јасно уочава кроз лик Руже, као носиоца трагичног породичног наслеђа за које је одговоран комунистички режим и његови следбеници, попут њеног таста Василија. Василије представља персонификацију комунизма, коју Ковачевић оживљава не само кроз перформативну појаву самог лика, већ и кроз упозорење могућности понављања истих образаца. У том контексту, комунизам се представља као до те мере злокобан да се поистовећује са најтежим болестима, које се чак могу бити заразне и наследне. Слично као што Штраус кроз лик Аните показује бојазан од понављања нацистичких идеолошких матрица, Ковачевић у фокус драмске радње поставља дечака Невена, чије име указује на идеолошку неоптерећеност и неутралност, што се ипак, лако може променити дедином утицајем. На тај начин, аутор изражава лични страх од повратка ауторитарних идеологија, које са подручја Србије заправо никада нису у потпуности нестале. С обзиром на такву поставку, поред јаке критике комунизма, може се закључити да Ковачевић указује и на опасности сваке идеологије која појединце лишава слободе мишљења, говора и деловања. Преко ликова Милана и Косте критикује политички и економски либерализам, приказујући га недовољно снажним да се супротстави растућем ауторитаризму. Преко ликова Доктора и Милиционера, разобличава се распад институција и деградација државних репресивних апарата. На оваквој основи и овако конструисаној драмској структури, препознаје се пишчева намера да укаже на проблематику друштвено-политичког стања Србије у тренуцима распада Југославије, при чему се ни у једном поетско-естетском елементу не уочава тенденција ка заузимању одређене партијски идеолошке позиције. Напротив, користећи се симболичким елементима испуњеним хумором, апсурдом, иронијом и гротеском, Ковачевић кроз драму *Урнебесна трагедија* изражава неслагање са актуелном друштвено-политичком ситуацијом. У средиште драмске радње поставља породицу као микрохелију друштва, при чему се у драми јасно ишчитава да се трансформације на нивоу друштва огледају најпре у интимним, породичним односима. Драмским поступцима, али и превођењем драме најпре у позоришну представу, а затим и у филм, Ковачевић додатно појачава критички потенцијал драмског текста, настојећи да публици предочи проблеме и подстакне је на рефлексiju, а не конкретну акцију. Отворен крај драме то додатно потврђује, будући да аутор не нуди решење, већ оставља простор публици да га сама домашта. То указује на чињеницу да Ковачевић на пропагира одређену политичку идеологију, већ афирмише хуманистички идеал, у ком је човек постављен као морална и вредносна инстанца. У складу са свим наведеним, као и на основу закључака добијених у оквиру појединачних анализа драме, долази се до закључка да се драма *Урнебесна трагедија* сврстава у објективно-критички ангажман.

7.2.4. Закључак

На основу изложене анализе може се закључити да Бото Штраус и Душан Ковачевић у својим драмама тематизују кризу идентитета драмских ликова у лиминалним зонама идеолошких прелаза, сваки унутар специфичног политичко-културног контекста. Ликови се налазе на пресеку колективних очекивања и личних недоумица, што их поставља у вишеструке граничне позиције. Њихове професије, попут архитекте, историчара, бившег државног службеника, управника позоришта или власника књижаре, постају средство

иронизације и критике процеса интеграције у *Завршном хору* и дезинтеграције у *Урнебесној трагедији*. У оба случаја, породица функционише као метафора идеолошки обликованог друштва, чиме се унутрашње породичне напетости преплићу са ширим политичким и културним дискурсом. Приказивањем судара генерација, код Штрауса преко Аните и њеног мртвог оца, Источних и Западних Немаца, а код Ковачевића преко дечака Невена, његове мајке Руже и деде Василија, покрећу се питања сукобљавања новог и старог поретка. Ликови се истовремено приказују и као носиоци будућности оптерећени наслеђем, али без јасне оријентације. У том смислу, може се закључити да идентитет у обе драме није само ствар појединачних ликова, већ је реч о трансгенерацијским драмама, које постављају питања шта се преноси, а шта се заборавља.

Обе драме откривају сложеност тренутка „распада уједињења”, парадоксалне ситуације у којој се симболичко заједништво урушава упркос политичким наративима о јединству. У том контексту, сусрет млађих генерација са породичним наслеђем добија димензију онтолошког преиспитивања, шта значи бити неко, припадати нечему, у времену када су идентитети крхки и подложни манипулацији. На тим поставкама, уочава се да емергентни догађаји уједињења и распада покрећу читав низ дискурса, међу којима као кључне издвајамо идеологију, идентитет и перформативност. Њихова међусобна интеракција утиче на ауторске позиције оба аутора, које се могу одредити као критички ангажоване, али без пада у идеолошку предвидљивост. Уместо тога, реч је о објективно-критичком ангажману који се темељи на комплексном разумевању историјских, естетских и етичких слојева унутар драмске уметности.

7.3. *Равнотежа* и *Лари Томпсон*, трагедија једне младости. *Show must go on*

Компаративна анализа заокружује се драмама које настају у непосредно након преломних историјских догађаја уједињења Немачке са једне, и распада Југославије са друге стране. У том контексту, Бото Штраус пише *Равнотежу* (1992) три године након пада Берлинског зида и две године после званичног уједињења Источне и Западне Немачке. Уједно, то је претпостављало и стављање тачке на разрешење вишевековног немачког питања. У време када се *Равнотежа* изводи на немачким позоришним сценама, Штраусови контраверзни есеји већ су увелико предмети књижевних и друштвених расправа. Поетика ових есеја препознаје се и у његовој књижевној продукцији из овог периода. Истовремено, у Југославији је започео оружани сукоб који 1992. године ескалира у националистичке ратове. Тек по њиховом окончању, Ковачевић наставља са публиковањем дела. Прва драма коју објављује по истеку петогодишње паузе (од *Урнебесне трагедије*), јесте *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996), која убрзо доживљава сценску реализацију пред српском позоришном публиком. Драма тематизује посттранзиционо и дезинтегрисано друштво у Србији, чији је крах обележен дубоком дехуманизацијом, у коме једину контратежу у отпору идеолошке доминантне интерполације представљају позориште и уметници унутар те ауратичне уметничке форме. Анализа појединачних драма показује да у фази драмског стваралаштва коју карактеришемо као постлиминалну, окосницу драмских радњи чине субјекти у дубоким кризама идентитета који су условљени друштвено-политичким околностима транзиције. Као последица тога, драмски ликови се редукују на фигуре-лутке, којима манипулишу идеолошки интерпелатори ради постизања сопствених циљева. Настанак обеју драма везан је за контексте након корених друштвених и (гео)политичких прекретница, у којима се фокус ауторске пажње и код Штрауса и код Ковачевића усмерава на млађе генерације. С тим у вези, ово поглавље настоји да расветли на који начин два писца, ослањајући се на сродне поетичке и естетичке поступке, обликују идентитет појединца, његове позиције и репрезентације унутар структура моћи, у контексту интегрисаног друштва са једне, и потпуно дезинтегрисаног са друге стране.

7.3.1. Формално-значењске паралеле и тематска полазишта

Интерпретативни потенцијал компаративне анализе драма *Равнотежа* и *Лари Томпсон, трагедија једне младости* почива, као и код претходно анализираних текстова, на уочљивој контекстуалној и (гео)политичкој дивергентности која их обликује. Штраусова *Равнотежа* представља дело које настаје у специфично друштвено-политичком контексту коначно уједињене Немачке, док паралелно, али супротно томе, Ковачевићеву драму *Лари Томпсон* одређује контекст дезинтегрисане Југославије и постратног периода у Србији. Иако се артикулишу у потпуно супротстављеним историјским и друштвено-политичким парадигмама – на једној страни спровело се уједињење, а на другој распад државе, оба аутора, путем уметничког ангажмана који увезује књижевност и позориште, настављају да критички преиспитују друштвену стварност сопствених заједница. Оно што издваја ове две драме у односу на претходно анализираних, јесте њихова универзалност и способност антиципације будућих идеолошких дискурса, што се ишчитава кроз слојевиту колективну симболику.

За разлику од драма *Посетилац* и *Професионалац*, чије се сродности испољавају у великој мери како на формалном, тако и на естетском нивоу, паралеле уочене између

Равнотеже и *Лари Томпсона* превасходно се односе на тематска полазишта. Подударности се најпре огледају у постављању младих протагониста у средиште драмске радње, при чему се оба лика суочавају са посттранзиционим периодом и пратећом кризом идентитета. Са формалног аспекта, оба текста, сваки на свој начин, ослањају се на постмодернистички и постдрамски инструментаријум како би се произвео ефекат измењеног, дезоријентисаног драмског субјекта у новом друштвеном поретку. Изнова присутни метатеатрални аспект код Ковачевића функционише у контексту критичког ангажмана, с тим што је овог пута у тај процес укључена и сама публика која остаје нема, тиха и послушна. Граница између стварности и илузије у овим драмама је потпуно избрисана. Драма која се дешава у спољашњем животу, постаје немерљива и неупоредива са позоришним корпусом, те долази до суптилне замене места стварности и фикције. У Штраусовој драми уочава се специфично естетско померање на тај начин што долази до конструкције концепта позоришта марионети, који остаје имплицитан, али постаје видљив кроз сценске елементе попут промене светла, појаве дима или других визуелних ефеката који служе подизању напетости и дочаравању промене наративне и драмске перспективе.

У погледу формално-значењских подударности, код оба писца препознају се сродне стратегије у коришћењу постмодерних елемената, посебно на плану реквизита и костимографије. У односу на претходне драме из анализираних корпуса, *Равнотежа* и *Лари Томпсон* карактеришу перформативнија и утеловљенија комуникација, с тим да оба текста инкорпорирају надреалне елементе и пропратне сценске знакове, који имају симболичко и метафоричко значење. У *Равнотежи*, динамична промена костима Лили Грот, гротескни описи њеног изгледа, као и насиље које над њом бива извршено у возу, доприносе осећају измењене стварности. Посебно се издваја употреба лутке коју Лили користи у свом алтер егу као продавачица новина на железничкој станици, што додатно разлаже границе између субјекта и маске, између аутентичног и изведеног идентитета. Осим тога, сценски објекти као што су разгласна станице и камера за видео-надзор (Штраус 1993: 11), постављени у средиште сцене, функционишу као персонификација „свевидећег ока”, симболизујући механизме контроле и надзора који преобликују индивидуалну егзистенцију. У Ковачевићевом *Лари Томпсону* такође се испољавају надреални елементи, који одступају од његовог уобичајеног махом реалистичког поетско-естетског оквира. Постављање мртвих међу живе, присутно још од *Сабирног центра*, као и умножавање ликова посредством смрти и смрт сама по себи, представљају кључне елементе црнотуморне драмске поетике Душана Ковачевића. Међутим, појава суперсоничног хеликоптера и визуелно упечатљивих костима, од којих се издваја костим Оливера Носа који носи „црни штап са Кристалном Дршком, штап који је могао да чини чуда до сада непозната свету” (Ковачевић 138), такође имплицира симбол моћи и контроле, манипулатора стварности, који преко таквог штапа превазилази границу стварног и фантазматског. На формално-значењском нивоу, као изузетно важна симболичка спона између обе драме појављује се критика медија и растућег глобалистичког поретка деведесетих година, који је у оба случаја представљен као невидљиви механизам манипулације, надзора и утицаја на појединца и колектив.

Као што је то случај са драмама из претходних фаза, и драме из посттранзиционог периода одликује отворен крај који, свака на свој начин, сугерише бригу за будућност друштва у целини. Следећи Грајнерову аргументацију, да се *Равнотежа* не завршава на нивоу представљене стварности, већ у појачаној илузији, долази се до закључка да Лили остаје трагачица (Грајнер 2004: 260–261). И у *Лари Томпсону* долази до појачавања илузије. Идеолошки интерпелирани привидни људи којима управља Оливер Нос, оличавају фигуре

пасивности и подложености, док интерпелирана публика у позоришту, преко своје идеолошке интерпелаторке Катрине, остаје немо суочена са туробном стварношћу, симболички представљеном у виду незавршеног стриптиз-перформанса управнице. Уместо разрешења, сценска радња се окончава у позицији стагнације и немоћи, док публика остаје непомична, слушајући меланхолични блуз позоришног оркестра.

Иако се *Равнотежа* и *Лари Томпсон* не подударају у толикој мери на формалном плану, као што је то био случај са предлиминалним драмама, заступљени сродни елементи, пре свега постдрамски и постмодернистички поступци, имају веома важну функцију у значењском контексту (пост)транзиционе кризе идентитета драмских субјеката. Отуда, тематско полазиште које се читује у преокупацији младим генерацијама на прекретници личне и друштвене историје, отвара простор ка комплекснијем разумевању дискурса уједињења и распада. Након увида у појединачне анализе, испоставља се да формално-значењска блискост коју *Лари Томпсон* не остварује у пуној мери са *Равнотежом*, у изузетно великој мери дели са Штраусовом драмом *Посетилац*, што заслужује посебно разматрање у наставку компаративног дела рада.

7.3.2. Аустралија као идеолошка пројекција у посттранзиционом драмском дискурсу

Постлиминалне драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића одликује тематска конвергенција у третирању последица транзиционих процеса, у једном случају након уједињења, у другом након распада. Поред усредсређености на кризу идентитета, ове драме повезује и склоност ка жанровској деконструкцији, као и изразита утеловљеност драмских субјеката. Компаративна анализа указује на један заједнички симболички елемент који, иако маргинално присутан, постаје кључан за разумевање дискурса (дез)интеграције у посттранзиционом периоду. Реч је о референци на Аустралију, која се у обе драме појављује као алузија на истовремену блискост и удаљеност. Њена функција у оба текста, било као место одласка и повратка (у *Равнотежи*) или као медијски простор фикције (у *Лари Томпсону*), омогућава да се Аустралија схвати као симболично спољно поље, чија привидна благотворност има анестетички и дистанцирајући ефекат. Управо такав положај овог симбола отвара простор за анализу начина на који оба текста артикулишу постисторијску немоћ, као и специфичну интервенцију и друштвену обамрлост која се јавља након идеолошких турбуленција.

У оба текста, Аустралија представља симболички простор у којем постаје могуће постићи оно што у матичној земљи остаје недостижно – осећај равнотеже, унутрашњег склада или ескапистичког мира. У драми *Равнотежа*, ова симболика се кристалише у лику Лилиног мужа Кристофа, професора економије, који непосредно по уједињењу Немачке одлази на годину дана у Аустралију. Његов одлазак не подразумева само физичко удаљавање од процеса интеграције, већ и окретање учењу старе јапанске вештине стреличарства, које за њега представља покушај постизања унутрашњег и спољашњег склада. Међутим, испоставља се да та равнотежа није одржива у стварном друштвеном и историјском контексту. Она није резултат аутентичне интеграције, већ последица измештања из историјске реалности. Аустралија се у том оквиру јавља као територија која је истовремено географски најудаљенија од Европе и идеолошки блиска западнонемачкој парадигми, простор на који се пројектује замишљени склад, али који у исти мах функционише као простор бекства и анестезије. У њој је сажета слика свега што је егзотично, недостижно и изван политичких и културних околности у којима се одвија процес интеграције. Отуда,

Кристоф постиже привидан онтолошки склад управо на најудаљенијој тачки у односу на историјску сцену на којој се дешавају друштвене промене. Његов боравак у Аустралији представља својеврсни бег од актуелне стварности, што за последицу има формирање илузорне, а не истинске равнотеже. Та привидност се додатно разобличава у сусретима са другим ликовима у Немачкој: у односу са Жаком (фигура Истока) и Маркусом (фигура растућег фундаментализма). Кристофова равнотежа се руши и он сам признаје сопствено „испадање из равнотеже” у моментима када се његова идеолошка позиција доводи у питање (Штраус 1993: 54). Из анализе произилази да равнотежа коју Кристоф наводно постиже током боравка у Аустралији није дугорочно одржива. Илузија унутрашњег склада додатно се урушава с обзиром на то да чак ни у професионалном домену не успева да оствари постављене циљеве. Аустралија се, у том смислу, показује као простор лажних могућности. Она не представља еманципаторски простор наде, већ територију дистанце, измештања и бекства од одговорности за историјску садашњост у којој се процес уједињења заиста одвија.

Овај симболички учинак простора потврђује и Кристофову емоционалну удаљеност од Лили по повратку, што указује на недостатак аутентичне личне трансформације. Патриција Цугман (2003: 167) запажа да се он у првој појави у драми приказује и као телесно и као физички уравнотежен, али управо због тога и као неразличит, конформистички „масовни човек”. Тиме Кристоф постаје персонификација идеалног представника западног друштва, прилагођеног, али и суштински деиндивидуализованог субјекта. Оваква повезаност простора и субјективности указује на један од суштинских аспеката Штраусовог критичког промишљања посттранзиционе реалности, а то је да простор бекства не може донети истинску промену, већ репродукује механизме идеолошке прилагођености и лишености способности самосталног деловања.

Да Штраусова локализација успостављања привидне равнотеже није без значаја, нити случајна, потврђује се у драми *Лари Томпсон* Душана Ковачевића. Иако је друштвено-политички контекст српске драме оивичен процесима дезинтеграције, те је сходно томе супротан немачком постуједињеном стању, свет драмских ликова у *Лари Томпсону* такође се везује за Аустралију. У овом тексту, Аустралија улази у свакодневицу породице Нос, као оличење привидно живих људи посредством медијске слике. Преко теленовеле, у чијем се средишту збивања налази младић који доживљава неправде, перцепција реалности постаје медијски посредована и симулирана. У том смислу, Тешић (2022: 81) истиче да ликови у драми кроз симбол Аустралије, „земље која је у стању да младе људе уништава, сатире и гази”, уништавајући тиме и сопствену будућност (Ковачевић 1996: 56)²⁴³, заправо реферишу на стање у Србији. Међутим, како анализа показују, привидно жива породица Нос, као и њима слични, праве отклон од ситуације у сопственој земљи и проналазе уточиште у испразним телевизијским садржајима, који од њих праве апатичне, зомбијизоване субјекте, неспособне за критичко мишљење. Та медијска фикција производи лажни катарзични ефекат, најчешће у виду срећног завршетка, какав је уосталом и иронични крај драме *Лари Томпсон*. Такви субјекти не располажу довољним капацитетом за критичку рефлексију, која би им омогућила да продру до сопствене суштине и деформитета друштва у ком живе. Кроз

²⁴³ У питању је цитат Драгана Носа, који врло упечатљиво поентира судбину многобројних младих људи, не само у Србији, већ и на територије бивше Југославије на којој се водио рат деведесетих.

Драган Нос: Сад ће Ларија да осуде... Ако се извуче са доживотном робијом, добро је прошао... После пет година колеца, педесет година робије! Е, јебем те земљо која си у стању младе људе да уништаваш, сатиреш и газиш! Која ти је будућност без младости, мајку ли ти јебем! (Ковачевић 1996: 56).

поменућу реплику, пре се може наслутити Ковачевића критика упућена обамрлој маси која дозвољава систему да од њих прави „хипнотисану гомилу“²⁴⁴. Ова критика, као што компаративни увид са Штраусовом драмом показује, задобија универзални карактер, прелазећи границе локалног контекста Србије и усмеравајући се ка ширем глобалном оквиру. У том светлу, надовезујемо се на становиште Александре Кузмић (2014: 288–289) која истиче ограничење у свођењу значењске симболике Аустралије искључиво на балкански контекст, јер се управо у том симболу уочава естетски поступак који „омогућава нова редитељска читања на различитим географским ширинама, усаглашена с временом у којем се дело поставља“. Основа оваквог тумачења може се сагледати кроз реплику Оливера Носа, који живи у Аустралији и каже: „Нема „код вас“ и „код нас“! Цео свет је или „код нас“ или нас нема!“ (Ковачевић 1996: 142). Управо у овој реченици видљива је дубока повезаност између Штраусовог и Ковачевићевог поимања Аустралије и колективне симболике коју носи са собом. У питању је критика новог глобалног идеолошког поретка, у ком медијски униформисани свет постаје једно велико село, док мултикултурализам, формално заснован на идеји повезивања култура, у пракси резултира у „медиокритетизацији и отуђењу, односно креирању и умножавању привидно живих људи“ (Кузмић 2014: 290). Аустралија се, у том смислу, испоставља као симбол нерелевантног света који подвлачи и појачава празнину садашњости.

Ковачевић се у драми *Лари Томпсон* приближава Штраусу и у критици идеолошког система у посттранзиционом контексту. Иако потичу из различитих историјских и политичких околности, обојица аутора, сваки на свој начин, критички приступају тематизацији идеолошких наратива, што указује на сродне поетичке стратегије. У оба текста препознаје се критика (дез)интегрисаних идеологија. Код Штрауса то постаје нарочито видљиво пре свега кроз констелацију ликова (в. поглавље 5.3.4), док Ковачевић овај критички дискурс гради превасходно естетским поступцима и то у виду експлицитних комичких референци, језички реализованих употребом псовки (1) или експлицитним ироничним указивањем на идеолошки контекст Русије (2) и на крају, попут Штрауса, али у знатно сведенијем облику, сугерише на потенцијалну верску проблематику као могући извор нових конфликта у будућности (3).

(1) Драган Нос: Ја вам кажем, оти'ће тај запад у пичку материну! Има да пукне као кеса! Јебо ја тај систем у коме могу младом човеку да наместе проневеру од 5 милиона долара! (Ковачевић 1996: 54).

(2) Оливер Нос: [...] Хоћу да вам покажем једну земљу у којој је највише људи који изгледају као да су живи. Велику, лепу, богату земљу, која је могла да буде наш Рај. Међутим, народ те земље је извршио колективно самоубиство почетком века... Идемо. [...] Идемо, чека нас дуг пут! Чека нас Русија! (Ковачевић 1996: 152, 154).

(3) Бојана Нос: Идемо, Бојане! Идемо! Оливер каже да ће ускоро поново бити Велики Светски Рат; рат хришћана и муслимана! Биће милијарде мртвих, имаће посла преко главе, [...] Ковачевић (1996: 147).

²⁴⁴ Анализирајући идеологију привидно живих људи, Александра Кузмић (2014: 291) успоставља веома успелу интертекстуалну везу између драмских ликова и стиха познате београдске панк рок групе Партиберејкерси из песме *Хипнотисана гомила*, у којој се поставља провокативно питање: *Да ли верујеш мени или мислиш својом главом?*, које функционише као реторичко и идеолошки разобличавајуће.

Кроз реплике породице Нос, Ковачевић артикулише снажну, али истовремено и ирониичну критику идеолошких система, како западних, тако и источних, из перспективе дубоко дезоријентисаног, фрустрираног, али и колективно обесмишљеног субјекта постсоцијалистичке Србије средином деведесетих година. Користећи се стереотипним уверењима српског колектива да је запад лош, а Русија уточиште Србији, уверења која се потврђују историјским чињеницама, а које су уобличене кроз, како то примећује Миливојевић Мађарев (2019: 114) „реченичну конструкцију типичну за урбани говор у ком су остали слојеви руралног”, Ковачевић псовкама изнова гради ирониични естетски оквир за критику идеологија. Парадоксалност сопствене позиције Драган Нос не препознаје, будући да упућује лажну и неосновану критику, јер систем у коме живи није западни, већ сопствени (српски). Ипак, то га не спречава да кривицу упорно пројектује на спољни објекат. Митско призивање Русије овде не функционише као реални геополитички оквир, већ као симболично уточиште, илузорно решење за кризу идентитета у времену глобалног и локалног распада. Ковачевић ово бекство у колективне илузије приказује ирониично, указујући на опасност од улоге медија и идеологије у креирању лажне стварности. На тај начин, драма упућује снажну критику националистичке идеологије у Србији, која подстиче такве наративе као компензацију за изгубљену стварност. У трећој реплици, Ковачевић се изнова тематски приближава поетско-естетичком оквиру Штраусове *Равнотеже*. Бојанина реплика делује као пародија апокалиптичних теорија које су обележиле деведесете, друштво у коме је био заступљен „катастрофични дискурс”, односно свет у коме је све могуће, али ништа уистину реално. Масовне смрти, глобални сукоби, историјски судари цивилизација трансформишу се у део медијског и идеолошког театра који паралише сваку стварну друштвену акцију.

Све три реплике приказују драмске ликове као производе постсоцијалистичког контекста. Србија деведесетих делује као простор идеолошке хипертрофије и празнине у ком ствари систематски не функционишу, а ни отпор не може бити адекватно артикулисан. Ипак, из перспективе треће деценије 21. века, може се закључити да није случајност што обојица аутора, полазећи од сопствених друштвено-политичких контекста уједињења, односно распада, сугеришу својеврсно религијско сукобљавање. Са становишта 2025. године, у тренутку када се воде оружани ратови, како на европском тлу, тако и на Блиском Истоку, значајно је сагледати Штраусове и Ковачевићеве посттранзиционе идеолошке антиципације у ширем контексту глобалних (дез)интеграција, а не искључиво кроз призму националних историјских искустава.

Постављањем симбола Аустралије²⁴⁵ из обе драме у компаративно разматрање, откривају се сродности у поетичко-естетским оквирима посттранзиционих драма Бота Штрауса и Душана Ковачевића, али и изузетно дубока тематска конгруентност. Упоредна анализа показује да оба аутора деле заједничку преокупацију о друштву уопште и идеолошким импликацијама посттранзиционог периода, при чему се не ограничавају само

²⁴⁵ Иако се Аустралија експлицитно појављује у обе анализиране драме као географски и симболички референт, њена улога у досадашњим интерпретацијама није систематски разматрана. У анализама које се баве *Равнотежом*, она се најчешће помиње тек као место Кристофовог једногодишњег боравка, без додатне интерпретативне анализе. У освртима на *Лари Томпсона*, Аустралија се нешто чешће тематизује, али углавном у контексту комичног ефекта оштрих, псовкама обојених реплика. Изузетак представља студија Александре Кузмић, *Слика света у драмама Душана Ковачевића* (2014), у којој се уочава драгоцен потенцијал ширег симболичког значења. Ипак, компаративно сучељавање симболике Аустралије у делима Штрауса и Ковачевића као уметничкој реакцији на (дез)интегрисане процесе у Немачкој и Србији, представља нову интерпретативну путању у досадашњој научној рецепцији.

на актуелни тренутак деведесетих година, већ се јасно уочава промишљање о будућности и њеним могућим кризама. У оба текста у средиште драмске радње налазе се млади људи који нису у стању да се снађу у новим посттранзиционим контекстима и идеолошким наративима који их обликују. У том критичком промишљању, ни Штраус, нити Ковачевић не остављају поштеђене ни прозападну идеолошку оријентисаност, нити происточну, с тим што обојица изражавају дубоку забринутост због могућности нових немира и верских ескалација у будућности. Поштеђени не остају ни „обични” грађани, чије привидне покушаје да успоставе равнотежу у новом поретку аутори подвргавају критици. Такви ликови постају марионете опасних идеолошких интерпелатора, било попут Лили Грот која бива увучена у замку привидне равнотеже, или попут породице Нос, која игнорисањем дехуманизоване стварности прихвата улогу пасивних поданика медијске манипулације. Сличну позицију заузима и Величанствена Публика која, учествувајући у борби за очување уметности, у исто време не прекида своју паралисаност, те тиме учествује у привидном животу. И Штраус и Ковачевић, сваки унутар сопственог драмског света, критички преиспитују друштвену и политичку реалност у којој стварају. Ова компаративна перспектива открива динамичан однос између немачког и српског писца, који својим поетикама проницљиво досежу до дијагностике не само конкретних националних контекста, већ и ширих друштвених процеса глобалне (дез)интеграције. Ковачевић у овом погледу наступа експлицитније, будући да се у драми *Лари Томпсон* обраћа оним становницима Србије који су „сами криви”, како то истиче Тешић (2022: 76) и уједно преиначује у прво лице множине: „реч је о нама, великом броју људи у Србији средином деведесетих година прошлог века и да смо за привидност криви ми сами и, наравно, систем који смо својом лаковерношћу подупирали. Навикнути на ћутање и трпљење док не умremo, још нам је теже, чини се, да било шта променимо. Без обзира на то колико нам је сада тешко, бојимо се да нам сутра не буде још теже. Саткани од нечињења, у испразном таворењу гушимо себе сами. Породица Нос је огледало нас самих, као што смо и ми њихово.”²⁴⁶

7.3.3. Класификација ангажмана драма *Равнотежа* и *Лари Томпсон*, трагедија једне младости

Уколико смо у драмама из предлиминалне фазе у контексту ангажмана у драмској форми, кренули од Рансијеровог става о уметности као механизму који разобличава непријатне и потиснуте аспекте реалности и тиме може изазвати побуну, и ако се присетимо да је тај став потврђен и у компаративној анализи лиминаних драма *Завршни хор* и *Урнебесна трагедија*, онда анализа постлиминалних драма Бота Штрауса и Душана

²⁴⁶ Цитирани навод преузет је у целости из докторске дисертације *Проблем идентитета у драмама Душана Ковачевића* (2022) ауторке Бојане Тешић. Иако делом прелази оквире стандардне научне анализе и приближава се есејистичком изразу, овај поступак се може тумачити као облик афективног ангажмана који не нарушава, већ проширује интерпретативни потенцијал драме. Саморефлексивна позиција коју ауторка усваја указује на дубоку интерпелацију коју драма *Лари Томпсон* изазива код читалаца/гледалаца који деле историјску и генерацијску блискост са приказаним светом. Са тим у вези, истичемо да је посебан изазов у оквиру овог истраживања представљала анализа управо драме Лари Томпсон и то због њене афективне густине и историјске близине са генерацијским искуством ауторке ове дисертације. Ова драма, управо због своје афективне дубине и историјске блискости са животним искуством генерације којој припада и ауторка ове дисертације, представљала је предмет изузетно изазовне анализе. То уједно сведочи о снажном интерпелативном потенцијалу драме и њене способности да превазиђе уметнички оквир и деловањем на рецептивног субјекта активира личну, меморијску и друштвену рефлексију.

Ковачевића показује да ангажованост и даље остаје инхерентна, али да у условима након историјских прекретница уједињења, односно распада, функционише на другачији начин. Док је у претходним фазама модус ангажовања био усмерен на критичку интерпелацију публике и подразумевао имплицитну или катарзичну интервенцију у друштвено-политичке дискурсе, у постлиминалном периоду он више приказује, него што позива, више сведочи него што покреће. Иако не губи своју вредносну усмереност, ангажман драма у посттранзиционом контексту пре говори о парализи и дезоријентацији, него о покретању акције. У том светлу, постлиминалне драме и даље кореспондирају са Сартровом мишљу да не постоји неутрална позиција у писању, те да сваки књижевни текст представља заузимање одређеног става. Како су претходна поглавља показала, и Штраус и Ковачевић остају доследни у критици како доминантних, тако и маргинализованих идеологија. На трагу Адорнових тврдњи о неопходности испуњења одређених естетских критеријума као предуслова ангажмана, и ова дела показују поштовање естетске аутономије. Исто тако, у духу Селенићевог одређења ангажмана у драмској форми, ни један, ни други аутор не обликују ангажман као доминантан и преовлађујући елемент у својим текстовима, већ га имплементирају у целокупну форму, структуру и тематску основу драмских сижеа. У том контексту, и Штраус и Ковачевић деконструишу форму ангажмана кроз хронику парализе, апатије и неуравнотежености, која онемогућава драмске ликове да пружи активан отпор дискурсима који ометају њихов континуитет у (ре/де)конструкцији сопствених идентитета, како личних, тако и колективних. Управо кроз форму сведочења, у апсурдним и телесним ритуалима и порушеним надама младих генерација, открива се нова форма ангажмана, ангажман који више не позива, већ преживљава.

У *Равнотежи*, Штраус успоставља вишеслојни, естетски дискретан, али идеолошки густ облик ангажмана који се реализује кроз више различитих аспеката: перформативност тела, дискурзивну историју, постдрамски расцеп између говора и значења, као и кроз фигуру појединца као остатка поретка масе. Такав концептуални оквир ангажмана прожима читаву драму, али је најјасније сажет у уводној сцени коју смо већ анализирали у поглављу 5.3.3. Као пролог, ова сцена у традиционалном кључу поставља основ за разумевање даљег драмског тока (Лешић 2008: 394), при чему Штраус кроз херметичност сценског набоја предочава читаоцима/гледаоцима моралну и друштвено-критичку интерпретацију садржаја драме, што према Шеслер (2017: 2017) и јесте једна од главних функција пролога. Штраус користи ту функцију да предочи читаоцима/гледаоцима наговештај своје критичке позиције, која се разрађује унутар саме драме. Пролог такође остварује интертекстуалну везу са Штраусовим есејима, продубљујући идеолошки регистар драме. У том контексту, његова повезаност са Ковачевићевом постлиминалном драмом, постаје уочљива, нарочито у критици капиталистичког дискурса и масовних медија. Експлицитно уметање кока-коле као симбола западне масовне културе постаје снажан знак, који прераста у поетички алат за успостављање критичке дистанце. На тај начин, пролог није само поетички увод, већ и идеолошка интервенција у посттранзиционом контексту. Повезујући последице емергентности уједињења са нарастањем конзумеризма и друштвеног насиља, Штраус иронијом остварује критички ефекат, те масовна култура у његовој драмској визији постаје нова форма насиља. Овим поступком, уводи системску критику која прелази у идеолошки ангажман, персонификован у драмским ликовима и подједнако изложен критици.

Новина која се уочава у Штраусовом поетском ангажману у постлиминалној фази кореспондира са перформативним заокретом деведесетих година. Иако не напушта текст, који и даље остаје значајан део драмског оквира, у односу на претходне текстове уноси се

израженија перформативност кроз телесност као медијум отпора. Наративни елементи у прологу тиме добијају ангажовани оквир, јер постављају Лилино тело у фокус као динамичну категорију. Њено тело је изложено, нападнуто и понижено, али истовремено делује као симболички снажно средство упорности, понављања и активно сведочанство. Такво тело одговара Фукоовој идеји тела као простора борбе и сведочења под условима моћи, а додатни ефекат постиже се Лилиним костимом, који у комбинацији са њеним телесним гестовима и скупине безимених ликова из воза улази у перформативни регистар. Тиме се успоставља основа перформативног ангажмана телесности као отпора дисциплинарним механизмима. Штраус у *Равнотежи* проширује телесност на метафору географског одређења државе, успостављајући тиме повезаност између личног и политичког, односно тела и територије.

И Штраус и Ковачевић у постлиминалним драмама врше извесно померање у констелацији ликова, смештајући женске ликове, Лили и Катарину, у средиште перформативне телесности. Позиција ових ликова отвара могућност феминистичког читања. Лили наступа у различитим улогама, али се не повлачи пред мушкарцима, иако сопствену идентификацију остварује кроз однос са њима. Сукоб тела и насиља, појачан континуитетом у њеном језичком изразу, производи чин субјективизације кроз отпор. Кристофово устрељавање Лили може се интерпретирати као фигура мушке доминације, док маса из воза успоставља интертекстуалну везу са хором из *Завршног хора*, делујући као чувар идеолошког поретка. Штраус тиме успоставља вишеслојну ангажованост умрежавањем интерсекционалне проблематике, која обједињује питање рода, телесности и политике, са егзистенцијалним отпором појединца који се супротставља друштвеним нормама. Овај аспект добија своју пуноћу и кроз Маркусово вођење позоришта марионетских лутака из сенке, у ком Лили заузима централну позицију. Иако није експлицитно приказан у драми, посредством поменутих постдрамских елемената Маркус се профилише као идеолошки интерпелатор. Овај естетски поступак располаже снажним ангажованим потенцијалом, који би сценском реализацијом могао попримити одлике позоришта које позива на препознавање опасности идеолошких доктрина које „вребају иза сенке”.

Индивидуални отпор маси надограђује се ироничким и алузивним дискурсом, преваходно посредством реплике „Доле са велом”. Овом полисемантичком реченицом ангажман се не исказује у пропагандном, афирмативном или у духу Брехтовог или Пискаторовог активно делајућег ангажмана, већ се кроз једноставну репетицију извршава критика исламистичког фундаментализма, позив на друштвено-политичку транспарентност и наговештај женске еманципације. Сама репетиција прераста у стратегију отпора. Иако кратка и једноставна, ова реплика гради јако симболичко језгро које превазилази своју формалну оскудност. На трагу Лаканове теорије, њен значај настаје управо у празнини значења, чиме се Штраус приближава постдрамској поетици отпора. Драмски субјект Лили, кроз упорност и репетицију, успоставља трагове отпора и својом телесношћу постаје облик сведочанства процеса померања идентитета у зони лиминалности и постлиминалности. *Равнотежа*, отуда, прави раскид са ангажованим формама 20. века утемељених у Брехтовом епском и Пискаторовим документарним позориштем, те тиме ускраћује читаоцима и гледаоцима могућност усмеравања ка конкретној акцији. Штраусов ангажман у постлиминалној фази постаје облик сведочења.

Ангажман у драми *Лари Томпсон, трагедија једне младости* већ је препознат у књижевној критици, те Бошко Милин (2003: 131–132) издваја ову драму уз *Урнебесну*

трагедију и Доктора Шустера као ангажоване драме с краја 20. и почетка 21. века, карактеришући их као „комедије које су се поигравале апсурдом”, с тим да јасно артикулишу актуелну проблематику друштвено-политичке стварности Србије деведесетих. Милин (2003: 131–132) такође истиче да су драмски текстови настали „с нескривеном намером да буду схваћене као алегорије, али без сумње да оне делују као више него обични носиоци поруке”. У овој драми, Ковачевић остварује такав ефекат у свом препознатљивом поетско-естетском оквиру, у ком хумор, иронија и гротеска уобичајено имају доминантну улогу. Као и у *Професионалцу*, присутан је метатеатарски слој који функционише као средство разбијања илузије, с тим да у овом комаду тај концепт бива радикализован. Ако је у *Професионалцу* Теја Крај био несвесно укључен у одигравање драме, овде се тај механизам примењује на публику. Прекид илузије као облик ангажмана, успоставља се већ у најавама првог и другог чина, као и у завршници драме:

Први чин

неће бити одигран због болести главног глумца Стефана Носа. Представа се одлаже, уз несебично разумевање публике, до паузе. А онда ћемо видети шта ће даље бити (Ковачевић 1996: 7).

Други чин

ће бити одигран као Први чин ако дођу Управница и Стефан. А ако не дођу, видећемо шта ће бити (Ковачевић 1996: 93).

И ТО ЈЕ БИО КРАЈ ПРЕДСТАВЕ КОЈА НИЈЕ БИЛА ОДИГРАНА (Ковачевић 1996: 160).

Прекид илузије, дакле, прате све три структурне фазе драме: почетак, средину и крај, делујући као делузионистички поступак који публику одржава у будном стању, не дозвољавајући јој да у било ком тренутку поверује о постојању илузије. Овакво поступање усаглашено је са Брехтовом концепцијом епског театра, у ком наративни елементи и директно обраћање публици изван текстуалног, односно сценског нивоа, служе да нагласе друштвено-реалну референцијалност приказаног. Ови поступци не задржавају се само на нивоу драмског текста, већ су допуњени ликом и појавом лика Белог, који функционише попут Штраусовог Гласника, пратећи линеарност радње од почетка до краја и обраћајући се директно публици. Његова појава у оваквом облику представља један од централних аспеката ангажованих елемената драме. Ковачевић се овде вешто користи техникама епског театра, али на својствени, поетички препознатљив начин. У том смислу, Величанствена Публика у комаду има изразиту важност. Константно је присутна као адресат и представник одређеног дела српског колектива, али се никад не појављује као лик, за разлику од експлицитног присуства масе људи у возу у прологу *Равнотеже*. Управо та одсутност публике такође функционише као облик ангажмана. Овим поступком Ковачевић обезбеђује укидање илузије у сваком облику рецепције, како у читању, тако и у извођењу. На тај начин, и он се у овој драми приближава перформативном преокрету, будући да публику активно укључује у саму структуру комада. Елементи културе у овој драми анализирају се као неодвојиви од друштвених динамика, са циљем подстицања критичког промишљања. Лик Белог извештава о радњама ван позоришта и упућује хвалоспеве публици на стрпљивом чекању, а сама та радња парадоксално се остварује тиме што публика остаје пасивна. Као што истиче Кузмић (2016: 52), публика стрпљиво чека и тиме попут породице Нос „одржава

симулакрум живота”. Оно што њу ипак разликује од породице Нос и њима сличних, јесте идеолошки интерпелатор, који је у њиховом случају Катарина, лик који по сваку цену покушава да одржи уметност у животу, макар и као привид. На тај начин, одсуство побуне, чак и од стране Величанствене Публике, претвара све актере у привидно живе људи, а ангажман у овој драми транспонује се са чисто текстуалног, било драмског или сценског нивоа, на телесну укљученост публике, што чини једну од најснажнијих тачака постлиминалног ангажмана у Ковачевићевом драмском опусу.

Телесност као медијум отпора који се уочава код Лили у *Равнотежи*, поприма још снажанији перформативни и симболички израз у чину телесног самоповређивања Стефана Носа, у виду одсецању сопственог носа. Овај гест, који садржи и одлике ритуалног, уједно представља последњи покушај супротстављања апсурдности постојеће стварности. Наиме, ради се о екстремном облику телесног чина, који се изводи унутар фиктивног простора представе која се „не одиграва”, ван позоришне сцене, али који генерише снажан драматуршки набој и постаје одлучан чин непристајања, не само на привидни живот, већ и на наметнуту идеолошку матрицу, утемељену у породици Нос кроз телевизијске серије испразног садржаја. Управо тај садржај функционише као алегоријска критика глобалистичког поретка. Посматрано у контексту Џудит Батлер (1993: 33–34) и њеног разумевања тела као двоструког простора, дисциплине и побуне, Стефанов поступак се може интерпретирати као телесни отпор заснован на одрицању, не само интерпелације владајуће идеологије, већ и од породичног наслеђа које ту идеологију репродукује. Гротескни, ритуални телесни перформанс Стефана може се окарактерисати као чин одбацивања, док се телесни перформанс Катарине може разумети као чин огољавања. Њен незавршени стриптиз, којим покушава публици да прикаже бар неку врсту перформанса и да, у одсуству смисла, одржи сопствену реч, постаје перформативни чин постепеног огољавања. Иако до потпуног телесног откривања не долази, сваки скинути комад одеће симболично функционише као морално, уметничко, егзистенцијално деградирање, њено тело улази у зону политичког геста. У складу са теоријским основама Ерике Фишер Лихте, перформанс не постаје пренос поруке, већ догађај који производи ефекат у садашњости. Отуда, оба телесна поступка, и Стефанов и Катаринин, представљају постлиминалне форме ангажмана у којима је отпор присутан, али пре у форми сведочанства, него стварне интервенције. Тиме, отпор функционише као средство показивања немогућности деловања, а не као агенс конкретне промене.

Појединачна анализа драме *Лари Томпсон, трагедија једне младости* показала је да овај комад располаже колективном симболиком и низом алегорија које указују на повезаност са стварним друштвеним проблемима, при чему Ковачевић остаје доследан својој поетици, у којој критички преиспитује идеолошке механизме, како доминантне, тако и маргинализоване. У складу са драмским перспективама које оба аутора заузимају, као и у приказу позиције млађих генерација у времену након емергентности (дез)интеграције, и Штраус и Ковачевић посежу за критиком свих идеолошких облика заступљених у актуелном тренутку писања својих драма, чији су и сами сведоци. У тим поступцима, обема драмама иманентна је снажна критика медија. Код Ковачевића, та критика се артикулише кроз мотив телевизијске теленовеле испразног садржаја, што заузима изузетно важно место у драмској структури, имајући у виду високу присутност медијске манипулације и медијског мрака који је обележио Србију деведесетих година (Миливојевић Мађарев 2019: 108)²⁴⁷.

²⁴⁷ Миливојевић Мађарев (2019: 108) истиче као веома битну чињеницу то што Ковачевић преко телевизијске серије снажно критикује ситуацију у медијима тог времена, наводећи: „У то време постала је

Узевши у обзир резултате из појединачних анализа, као и закључке добијене из компаративног сучељавања, може се констатовати да Штраус и Ковачевић у контексту посттранзиције снажно доводе у питање норме, поредак, ауторитете и, пре свега, идеологије. Стога се основано може закључити да њихов дотадашњи изоштрени њух за антиципацију друштвено-политичке ситуације у контекстима сопствених државних оквира, поприма нове и посебне облике у овој фази. Поред већ устаљене критике идеолошких матрица на релацији исток-запад, као посебно значајан резултат издваја се отварање простора за промишљање и критичку анализу исламистичког фундаментализма. Говорећи из перспективе 21. века, драме овог периода пост(дез)интеграција, заиста проговарају о феноменима који ће се у одређеној мери развити у 21. веку. Суштинска заједничка одредница ове две драме, огледа се у персонификацији идеолошких интерпелатора и њиховог поигравања субјектима као да су марионетске лутке. Штраус то остварује преко лика Маркуса, док Ковачевићев поступак укључивања публике у комад као могућих лутака којима се управља, представља пример естетски инклузивног ангажмана. Такав ангажман, који се и у овој фази стваралаштва двојице писаца класификује као *објективно-критички ангажман*, заснива се на дубоком разумевању историјских, естетских и етичких слојева унутар драмске и перформативне уметности, и остаје константа у њиховом стваралаштву и у овој фази.

сасвим јасна велика важност медија, односно начина на који медији интерпретирају догађаје из реалног живота. Упоредо са изборима и протестима, водила се медијска битка: различита интерпретација истих догађаја, те истицање једних и прећуткивање и извртање других на медијском пољу Србије добило је пун замах. Напоредо са ширењем (дез)информација о изборима и протестима, велику пажњу ТВ публике привлачиле су иностране мамутске мелодраматичне и акционе серије и ТВ емисије модерних пророка и врачева. Уметност, а нарочито позориште, доживљавани су као својеврсни отпор естетском и интелектуалном сатирању нације”.

7.4. Штраусова почетна као Ковачевићева последња тачка: Да ли је Макс Стефан Нос из будућности?

На основу спроведених анализа, како појединачних, тако и компаративних, дошли смо до закључка да се у књижевној артикулацији дискурса уједињења и распада, аутори Бото Штраус и Душан Ковачевић могу сагледати у упоредном кључу, будући да поједини поетичко-естетски оквири постају нарочито релевантни тек кроз призму паралела које се успостављају у оквиру овог истраживања. Обојица аутора критички, ангажовано и дијагностички предвиђајуће артикулишу друштвено-политичку стварност, пре свега унутар сопствених националних контекста у предлиминалној и лимиалној фази, да би се у постлиминалној фази аутори усмерили на ширу слику. Пратећи глобалистичке тенденције које су добиле на замаху деведесетих година, и Штраус и Ковачевић тематизују феномене посттранзиционих друштава. То чине, сваки у складу са сопственим поетикама: Штраус кроз херметичне колективне симболике, постдрамску естетику и идеолошки интерпелирану констелацију ликова; Ковачевић, с друге стране, посредством црнотуморних елемената идеолошке критике и симболички обојеног тематско-формалног слоја. Драмски светови двојице аутора не кореспондирају само на поетско-естетском нивоу, кроз сличне симболе, постдрамске елементе, технике и (утеловљену) перформативност, већ се и временски прожимају. Специфичност овог истраживања лежи управо у тој временској одредници, која се, међутим, односи на супротна дешавања. Наиме, Штраусова драма *Посетилац* припада предлиминалној драми и настала је у контексту још увек раздвојене Немачке на Источну и Западну. Тај контекст дезинтегрисане државе код Ковачевића представља последњу тачку – у тренутку настанка драме *Лари Томпсон*, Југославија се већ распала, оружани сукоби су окончани, а Србија функционише у условима постдезинтеграције. На тај начин, прва драма којом смо започели истраживање снажно комуницира са оном којом се оно заокружује, како на тематско-историјском, тако и на структурно-идентитетском плану. Резултати појединачних анализа указују на то да су драмски оквири ових дела дубоко сродни, те да се у њима обликују ликови који представљају различите фазе развоја два идеолошко-идентитетска пута. Иако смештени у различите историјске оквири, уједињење и распад, оба се сучељавају са истим питањем: шта остаје од субјекта након уједињења, односно распада великог дискурзивног поретка?

Посетилац и *Лари Томпсон* деле тематски и идејни универзализам, који се огледа у приказу друштва у процесу распада или на трагу новог уједињења. У оба случаја, драмски субјекти затечени су у стању транзиције, што условљава дубоку дезоријентисаност и идентитетску несигурност. Унутар таквог драмског оквира, и Штраус и Ковачевић у средиште драмске радње стављају појединца и његов (ре/де)конструктивни идентитетски процес, у који је, нимало случајно, уписана и његова професија. Отуда, и у једној и у другој драми главне улоге припадају ликовима који су глумци: Макс Штајнбергу у *Посетиоцу* и Стефану Носу из *Лари Томпсона*. Полазећи од тезе да Штраусова драма артикулише стање које је код Ковачевића тек у настајању, Максов процес (ре/де)конструкције идентитета може се сагледати као претходна фаза једне трауме коју Стефан Нос тек треба да искуси. Уколико је Стефан заглављен у постјугословенској кризи идентитета, онда је Макс њен пандан у контексту подељене Немачке. Иако припадају различитим културним и националним оквирима, Макс и Стефан деле сличну егзистенцијалну позицију. Наиме, обојица су измештени из стабилног симболичког поретка. Макс је Источни Немац који је пребегао у Западну Немачку и то пре времена уједињења, а након тог догађаја постаће једноставно

Немац, без префикса који је некада носио културно и идеолошко значење. Стефан, пак, из идентитетског одређења као Југословен остаје само Србин, али не својом вољом, већ као последица распада федерације и наметања нових националних означитеља. Са овом тезом кореспондира Максова изјава да је „вечити НДР грађанин у егзилу” (Штраус 1988: 20), јер се исто може тврдити и за Стефана, будући да се као Србин у Србији у постјугословенском контексту такође осећа као да не припада том свету привидно живих људи. Поред тога, ниједан ни други није задовољан додељеним улогама у позоришту, јер оне неретко интерпелирају њихову интиму, са којом се не могу адекватно суочити. Осврнемо ли се на Лаканов симболички поредак, у оквиру ког се посебан значај придаје кризама идентитета код субјеката који се баве уметничким професијама, можемо се запитати да ли Макс, који у Штраусовој драми показује симптоме коначне предаје пред Реалним и прихватањем живота у испразним, банализованим контекстима конзумеристичког, капиталистичког друштва без дубине, постаје привидно жив човек, те се из перспективе развоја унутар дисертације, може посматрати као Стефан Нос из будућности? Другим речима, да ли Макс постаје субјекат који више није у стању да се одржи у симболичком поретку, те попушта под теретом онога што је, према Лакану, неодрживо и асимболичко?

И ова паралела добија додатну потврду на формалној равни. У погледу драмске структуре, уочавају се многе подударности у изградњи драмског оквира, при чему се метатеатралност издваја као важна значењска стратегија која разбија илузионистички ефекат. Такође, обојица ликова се налазе у фрагментарним емотивним односима, с тим да преко својих партнерки успостављају идентификацију неопходну за (ре/де)конструкцију својих нестабилних идентитета. Управо се кроз Лену и Катарину долази до кључне повезујуће нити између Макса и Стефана. Оба женска лика персонификују одређену идеолошку парадигму која настоји да интерпелира појединца у периоду кризе. Лена од Макса захтева потпуну љубав, што имплицира прихватање новог, површног система вредности и привидних привилегија, док Катарина, упркос узајамној љубави, настоји да задржи Стефана као глумца како би одржала своје позориште у животу, чиме подржава фикцију и публику, а не аутентично Ја субјекта. У тако постављеним условима, након процеса пролажења кроз различите успоне и падове, преиспитивања и лутања, Макс улази у постлиминалну фазу и тако потискује сва питања, што резултује одустајем од унутрашњих отпора. Као што је појединачна анализа драме показала, доказ његовог идентитетског компромиса који резултира деконструкцијом идентитета, кристалише се у коначној изјави љубави Лени. О овоме сведочи његов монолог пред огледалом:

Макс: Да ли је тај тип још увек вредан подсмеха? Вероватно није. Али не сме се ни правити као да не постоји. Макс се зове та творевина. Средњи Макс, Доњи Макс, Горњи Макс или Бочни Макс – кога желите да разговара? Сваког дана губим лице као што дијаретичар губи тежину. Гледам се у огледалу и стичем један крајње заменљив утисак. Готово било ко. Не неки други. То би било шизофрено и сасвим обично. Већ ја сам као било ко. Пуститићу браду да зауставим клизање лица. Терасираћу се²⁴⁸. (Штраус 1988: 65).

Макс тежи да дословно изгуби лице, знак препознатљивости и идентитета, настојећи да га прикрије и истовремено стабилизује пуштањем браде. На следећем значењском нивоу, у оквиру запитаности о сопственом идентитету, а у контексту нашег истраживања, може се тумачити да у одразу огледала Макс препознаје не себе, већ лик Стефан Носа. Повезује их

осећај потлачености, неприпадање и друштвено-политички контекст у ком не налазе упориште. Такође, спаја их телесност, нарочито промена на лицу. Макс осећа да губи свој лик, који се затим преиначава у Стефанов, како би управо Стефан наставио процес трансформације лица и то одсецањем сопственог носа, са циљем ослобођења. Стефан очигледно припада свету привидно живих људи, али то више не жели, зато покушава изнова да изврши самоубиство. У контексту Макса као Стефановог алтер ега, може се тврдити да Максово пристајање на компромисе у потискивању свих питања која су очигледно за процес (ре/де)конструкције кључна, Стефан коначно одлучује да прекине и то перформативним чином одсецања носа. Овај телесни чин, функционише као својеврсни ритуални обред, неопходан за прелазак у наредну фазу. Та фаза представља Стефанову реконструкцију сопствене личности. Доследан себи и својој љубави према уметности, почиње да губи равнотежу између стварности и фикције, те гине у наивној ситуацији, у улози Сирана. Врховни интерпелатор привидно живих људи, Оливер Нос, одлучује да у постлиминалном свету нема места за аутентичне субјекте који остају доследни себи, те Стефан коначно бива искључен из тог света. Његова смрт није само биолошка, већ и перформативна. Она постаје чин одбране сопства у времену када је све изложено симулакруму и функционализацији.

На основу свега наведеног, може се установити да Макс и Стефан стоје у огледалном односу. Макс представља фазу потискивања и прилагођавања, док Стефан отеловљује немогућност таквог компромиса. Макс је Стефан из будућности, будућности у којој уметнички субјекат, нарочито у позоришном контексту, бира да „преживи” по цену аутентичности. Стефан, међутим, одбацује тај избор. Он умире, али остаје доследан себи и својој уметности. Другим речима, док Макс својом одлуком да постане део света привидно живих људи афирмише модел адаптације, Стефан ту одлуку преиначује у чин повратка аутентичном сопству, што у његовом случају уједно подразумева и његову смрт. Из овако успостављеног односа између почетне и крајње тачке истраживања, прати се кохерентна линија (ре/де)конструкције идентитета у временима друштвених и идеолошких прелома. Закључак који произилази из овог односа, како кроз заједничке карактеристике ликова Макса и Стефана, тако и кроз сродне поетско-естетске аспекте и објективно-критички ангажман у континуитету, јесте да ни Штраус ни Ковачевић не заузимају чврсту идеолошку позицију. Напротив, у драмским световима које конструишу, препознаје се оријентација ка вредностима хуманости појединца. С тим у вези, драмска и позоришна уметност указују се као одговарајући простор и инспиративни потенцијал за аутентично и хуманистички оријентисано преживљавање у периодима друштвених, историјских, политичких и идеолошких ломова.

8. Закључак

Циљ овог истраживања био је да се интердисциплинарним приступом анализирају драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића у контексту историјских, друштвених и политичких промена проистеклих из уједињења Немачке, односно распада Југославије, са фокусом на (ре/де)конструкције идентитета драмских ликова, перформативне механизме идеолошке интерпелације и друштвено-политички значај драмске форме. Ради постизања свеобухватнијег увида и дубљег разумевања емергенције прекретних догађаја, предмет анализе биле су драме које тематизују периоде непосредно пре процеса (дез)интеграције (*Посетилац* и *Професионалац*), затим саме преломне тренутке (*Завршни хор* и *Урнебесна трагедија*), као и време које следи након (формално) окончаних процеса (*Равнотежа* и *Лари Томпсон, трагедија једне младости*). Анализом најпре појединачних драмских текстова, а затим и њиховим компаративним сагледавањем, показано је да драмски светови и њихови субјекти, упркос томе што тематизују наизглед супротстављене историјске процесе, са једне стране уједињење, а са друге распад, не пружају једнозначне одговоре на односе између индивидуалног и колективног, прошлости и садашњости. Насупрот томе, ове драме покрећу сложена питања идеолошке конструкције реалности, граничности идентитета и кризе репрезентације у периоду крупних историјских, друштвених и (гео)политичких промена.

Теоријски оквир који обухвата постструктуралистичке (Фуко, Алтисер, Лакан, Хол, ван Дијк, Гофман) и перформативне теорије (Пфистер, Леман, Фишер-Лихте, Батлер) омогућио је анализу дискурса моћи, позицију драмских субјеката и перформативних стратегија унутар драмских текстова. Са методолошког становишта, у овој дисертацији примењена је комбинација дискурсне и драмске анализе, са циљем да се испитају механизми посредством којих се драмски текстови односе према идеолошким наративима који битно утичу на процесе (ре/де)конструкције идентитета. Овако постављен теоријско-методолошки оквир применили смо затим у аналитичком делу раду. Спроведене анализе показале су да је, како у немачком драмском корпусу који рефлектује процесе интеграције, тако и у српском који тематизује дезинтеграцију, присутан изразито критички однос према доминантним идеолошким, политичким и друштвеним дискурсима, као и артикулисане сумње у могућност успостављања континуитета у изградњи идентитета у временима погођених кризом. Драмски ликови неретко репродукују управо она ограничења која настоје да превазиђу, остајући фиксирани у прелазним идентитетима, подложни телесној и друштвеној маргинализацији или делују из позиција перформативног отпора. Анализом смо утврдили да посебно место у обе драмске парадигме заузима фигура интелектуалца и уметника, која у оба корпуса репрезентује кризу аутономије субјекта. У том смислу, испоставља се да уметност у анализираним драмама функционише као проширено поље сусрета личног и идеолошког, док позориште заузима двојаку улогу, истовремено као простор кризе и отпора. Као уметност, институција и професија, позориште се испоставља као снажна метафора или алегорија друштва у целини, али и као простор у коме се преиспитују и креирају друштвене улоге драмског субјекта.

Узевши за почетну тачку пад Берлинског зида и касније последично уједињење Немачке, а пратећи хронолошки ток референтних историјских догађаја (дез)интеграције, анализи су подлегли најпре драмски текстови Бота Штрауса. Сходно томе, појединачном анализом драме *Посетилац* издваја се лик Макса, Источног Немца који је пребегао у Западну Немачку, кроз кога је приказана упечатљива алегорија личне и колективне кризе

идентитета у времену друштвено-политичких промена у Немачкој пред уједињење. Макс своју егзистенцију проживљава кроз перманентну перформативност, пролазећи пут од трагања за аутентичним идентитетом, све до његове деконструкције у виду прихватања површне стварности. У овој драми, драмски простор код Штрауса делује попут сцене за проживљавање и критичко огледање у историјским и идеолошким дискурсима, при чему лик Макса прераста у парадигму савременог субјекта на граници између прошлости, фикције и стварности. У контексту интензивног разматрања уједињења Немачке, анализи је потом подлегла драма *Завршни хор*, која представља и прву драмску обраду теме уједињења Немачке. Увидом у доступну литературу, утврђено је да је драма дочекана са одређеним очекивањима, која су, међутим, донекле изневерена Штраусовим критичким и песимистичким тоном. Овај текст представља драмску алегорију кризе идентитета, личног и колективног у контексту уједињења, при чему се као кључна теза издваја напуштање идеалистичког поимања јединства у корист фрагментарне и амбивалентне визије савременог друштва. Имплементацијом интертекстуалности, митско-библијских образаца, традиционалних драмских елемената попут хора, дискурса о немачкој прошлости, као и постдрамске форме, Штраус конструише сценски свет у ком је уједињење приказано као емергентни догађај који се не завршава, већ прелази у стање лиминалности. Драмски субјекти се испостављају као симболи индивидуалне и колективне дезоријентације, која је пропраћена дубоком амбиваленцијом у односу на идеју „новог почетка”. Отуда, уместо катарзе, драма *Завршни хор* нуди критичко и перформативно преиспитивање дискурса уједињења, одбијајући да пружи кохерентан наратив или оптимистичну визију будућности. На тај начин, Штраус изражава дубоко критичку свест о ограничењима политичке и културне интеграције, како у немачком, тако и у ширем европском контексту. Драма *Завршни хор* представљала је уједно и најсложенији део анализе у оквиру дисертације, будући да сваки од три чина функционише као засебна драмска целина. Због тога се приступило појединачном разматрању сваког чина, што је утицало на обим овог дела истраживања. Ипак, анализа је показала снажну семантичку повезаност између чинова, при чему је као један од њених исхода издвојен резултат који није забележен у доступној литератури. Наиме, драма се може читати унатрашке, у обрнутом хронолошком току. Оваквим поступком открива се специфична тематска повезаност међу чиновима, који у том редоследу могу бити окарактерисани као кохерентна целина. Истовремено, тиме се доводи у питање постдрамска фрагментарност текста, која се оваквом интерпретацијом делимично деконструише. Референтном догађају интеграције приступили смо у ширем друштвено-историјском контексту, због чега смо анализу наставили у правцу истраживања постинтеграционог периода. Сходно томе, као последња драма из Штраусовог корпуса, анализи је подлегла драма *Равнотежа*. У овој драми, Штраус се теми уједињења приближава из ироничнијег угла, што је наговештено у самом наслову. Процес интеграције Немачке представља се не као хармонизација, већ као откривање дубоких идеолошких, друштвених и идентитетских пукотина. Иако наслов алудира на помирење, Штраус кроз драмску структуру приказује немогућност његовог остварења, конструишући свет у трајном стању неравнотеже, како између Источне и Западне Немачке, тако и између репрезентованог света и његовог перформативног приказа. Кроз амбивалентне ликове као што је Лили, која функционише као алегоријски субјекат у перманентном процесу идентитетског прелаза, али и кроз остале протагонисте који репрезентују различите идентитетске парадигме, Штраус изнова указује не на предности, већ искључиво на ограничења интеграције. Уместо афирмације постигнутог јединства, *Равнотежа* отвара простор за рефлексију о губицима у процесу

уједињења, при чему их сам аутор приказује као привидни добитак. Овом драмом се уједно поставља и питање да ли је уједињење уопште могуће без прихватања и разумевања суштинских разлика између страна које се уједињују. Питање остаје отворено, као и сам завршетак драме.

Пратећи хронолошки и тематски оквир постављен у уводном делу рада, аналитички сегмент дисертације наставили смо појединачним анализама драмских дела Душана Ковачевића. Најпре смо приступили анализи драме *Професионалац*, која већ у самом наслову испоставља специфичну интертекстуалну везу са Штраусовим *Посетиоцем*. Драма *Професионалац* тематизује механизме идеолошке интерпелације, као и (ре/де)конструкције идентитета у специфичном друштвено-политичком контексту пред сам распад Југославије, указујући на чињеницу да промене у структури моћи не производе суштинску трансформацију, већ тек репозиционирање актера унутар истих идеолошких матрица. Ликови драме сведоче о порозности граница између отпора и учешћа, при чему се идеолошка улога испоставља као егзистенцијално одређење. Кроз метатеатралну и перформативну динамику сусрета двојице главних протагониста, Луке Лабана и Теје Краја, припадника бившег репресивног апарата и некадашњег дисидента, драма разобличава историјску континуираност идеолошке манипулације, али и парадокс идентитетске трансформације унутар система који инструментализују чак и отпор. Појединачном анализом смо утврдили да се драма *Професионалац* показује као кључни текст за разумевање теме кризе субјективитета у Ковачевићевом каснијем опусу, у ком се писац осврће на период дезинтеграције. У том контексту, следећа анализа била је усредсређена на драму *Урнебесна трагедија*, смештену у хронолошком средишту анализе. У овом драмском тексту приказује се друштвено-политичко и идеолошко наслеђе, при чему се породица користи као метафора друштва у целини. Хибридизацијом жанра, црнохуморне драме са елементима гротеске, драма разобличава последице започетог распада Југославије, које се манифестују као деструкција друштвене кохезије и расцеп идентитета. Драмски ликови унутар породичне структуре схваћене као микрокосмос друштва, делују као урушене, апсурдне и трагичне карикатуре сопствених идеолошких интерпелација, показујући се као субјекти изгубљени у лавиринту историјских неуспеха и идеолошких заблуда. Уз естетске елементе, пропраћене хумором и извесном дозом песимизма, Ковачевић артикулише слику дубоке друштвене кризе и немоћи појединца да се супротстави апсурду. Као и код Штрауса, аналитички део посвећен појединачним драмама Душана Ковачевића закључили смо анализом текста који тематизује друштвено-политички контекст након завршетка процеса дезинтеграције. У питању је драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, у којој се артикулише критички осврт на друштвено-политичку стварност Србије средином деведесетих година након завршених оружаних сукоба на територији Хрватске и Босне и Херцеговине. Хумористички елементи као основа црнохуморне комедије, као и гротеска, не нарушавају трагичну основу текста, већ у функцији црнохуморне поетике настављају драмску линију започету у *Урнебесној комедији*. Међутим, у *Лари Томпсону* овакви изрази достижу свој врхунац, што кореспондира с продубљивањем друштвене дезинтеграције у периоду непосредно након ратова деведесетих година. Отуда, драма представља радикалну позоришну форму свеобухватног распада, друштвеног, моралног, културног и идеолошког, у посттранзиционој Србији, при чему појединац, а нарочито припадници млађе генерације, што је такође наслеђе *Урнебесне трагедије*, остаје без икакве институционалне или вредносне подршке. Посредством жанровске хибридизације, наглашене метатеатралности, као и интензивних телесних и перформативних израза, Ковачевић представља стварност као

симулирани спектакл, у ком живот и смрт губе стабилно значење, док је друштво сачињено од „привидно живих људи”. Идентитети драмских субјеката, обликују се у непрекидним процесима (ре/де)конструкције, при чему се издваја лик Стефана Носа, чији је крајњи циљ досезање аутентичног постојања у свету у коме су управо аутономија и аутентичност постали акт перформативног отпора. Ипак, упркос општој дезинтеграцији и свеопштој девалвацији, у лику Катарине, управнице позоришта, назире се крхка, али значајна вера у могућност очувања интегритета и уметничке истрајности. У складу са наведеним, утврдили смо да драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости* не само да дијагностификује колективну друштвену кризу у Србији деведесетих година, већ позиционира позориште као последње уточиште моралне истине и једини простор у коме је отпор, макар симболички, још увек могућ.

У компаративном делу рада, утврђено је да, упркос различитом историјском контексту, уједињењу Немачке и распада Југославије са фокусом на његовим исходима у Србији, оба драмска корпуса карактеришу слични тематски и структурни поступци, као што су: рефлексивност, метатеатралност, фрагментарност, алегоријска структура, перформативност и дисторзија временских слојева. Анализи драма приступили смо у складу са хронолошком логиком (дез)интеграцијских процеса и према фазама прелазних стања. Сходно томе, најпре су у оквиру прелиминалне фазе анализирани *Посетилац* и *Професионалац*, затим у фази лиминалности *Завршни хор* и *Урнебесна трагедија* и напослетку унутар постлиминалне фазе *Равнотежа* и *Лари Томпсона, трагедија једне младости*. Компаративном анализом показано је да све анализиране драме припадају објективно-критичком ангажману, с тим да позориште и перформативна репрезентација драмских ликова, нарочито кроз наглашену телесност, имају кључну улогу у разоткривању механизма идеолошке интерпелације унутар дискурса уједињења и распада. Тако, *Посетилац* и *Професионалац*, посредством метатеатралних стратегија и жанровске хибридности, представљају позориште као простор критичког преиспитивања историјских наратива и потенцијалне индивидуалне еманципације. У *Завршном хору* и *Урнебесној трагедији*, дошли смо до закључка да су драмски ликови смештени у стање лиминалности, на раскршћу између личног и колективног, при чему аутори обликују своје поетике кроз метафоре породице и граничних позиција са циљем осветљавања сложености транзиционих процеса. Дrame, стога, у своје оквире укључују идеолошке дискурсе, динамике (ре/де)конструкције идентитета, као и перформативност као слојевиту, естетски аутономну форму. Иако не теже пропагирању одређене идеологије, драме отварају простор за критичко преиспитивање стварности. Посебно релевантна сличност коју смо уочили у компаративној анализи постлиминалних драма *Равнотежа* и *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, односи се на трансформацију ауторског ангажмана. Наиме, код обојице аутора ангажман прелази од критичке интерпелације публике ка форми сведочења о парализованости и дезоријентацији у друштвено-политичким контекстима након историјских прекретница. Уместо позива на акцију, драме приказују стање немоћи и непокретности, при чему се отпор исказује искључиво кроз перформативну телесност и симболичке гестове који пре сведоче о немогућности промене него о ефективној борби. Овим поступцима, аутори спроводе својеврсну деконструкцију традиционалних форми ангажмана, користећи сложене естетске и перформативне технике попут иронијског дискурса, прекида илузије и укључивања публике као активног учесника у процесу. Исто тако, реферишу на дубоке идеолошке и медијске механизме контроле и манипулације. Позиционирање женских ликова у центар драмског отпора, који истовремено прелази у телесни отпор, отвара простор за

феминистичке интерпретационе перспективе и преиспитивање односа рода и моћи. Једна од кључних паралела између Штраусових и Ковачевићевих постлимиарних драма у тематском приступу, без обзира на супротне историјске околности, јесте критика медијске манипулације и појава алузија на исламски фундаментализам као облик имплицитног упозерења на друштвене токове. Ова чињеница истовремено чини обе драме посебно актуелним и значајним за разумевање друштвених токова 21. века. Оваквим мултидимензионалним, али доследно објективно-критичким ангажманом, потврђује се континуитет у ангажованом стваралаштву оба аутора и указује се на релевантност драмске уметности као простора за промишљање и деконструкцију доминантних дискурса у савременом друштву.

Важан сегмент истраживања у оквиру докторске дисертације односио се на утврђивање могућности линеарне везе између Штраусове почетне и Ковачевићеве последње тачке у оквиру одабраног драмског корпуса. У том смислу, на почетку рада смо пошли од претпоставке да се Макс потенцијално може посматрати као Стефан Нос из будућности. На основу спроведене компаративне анализе ова претпоставка се испоставила као потврдна. Полазећи од тезе да Штраусова драма *Посетилац*, у којој је Макс главни протагониста, тематизује друштвено-политичке околности које ће тек касније постати доминантне код Ковачевића, могуће је тврдити да процеси (ре/де)конструкције идентитета кроз које пролази Макс предвиђају, односно антиципирају егзистенцијалну и идентитетску кризу коју ће касније проживљавати Стефан Нос из Ковачевићевог *Лари Томпсона*. Иако смештени у различите историјске и геополитичке контексте, у подељену Немачку и постјугословенску Србију, оба лика не само да деле исту професију глумаца, већ делују као парадигматски представници субјеката који су урушени друштвеним преломима. У том смислу, Стефан Нос се може окарактерисати као постјугословенски субјекат, трауматизован губитком колективне и институционалне стабилности, док Макс репрезентује сличну егзистенцијалну позицију у периоду пред уједињење Немачке. Оба лика деле егзистенцијалну ситуацију обележену дезоријентацијом, нестабилношћу идентитета и перманентним преиспитивањем сопственог места у свету. На тај начин, може се закључити да се Макс, као драмски субјекат, унутар књижевног времена и простора јавља као претходна фаза Стефана Носа, односно као субјекат који, услед немогућности стабилизације идентитета, остаје у фази реконструкције, док Стефан наставља процес кроз фазу деконструкције, а потом и деструкције сопственог идентитета. Такав развојни лук повезује два ауторска поетичка света и омогућава интерпретацију у којој Штраусов драмски лик функционише као уводна фигура процеса постидентитетског распада, а Ковачевићев као његов завршни облик. Овом паралелом потврђује се континуитет између два драмска корпуса и указује на могућност разумевања Макса и Стефана као варијације истог егзистенцијалног модела, условљеног друштвеним, идеолошким и историјским тензијама транзиционог доба.

С обзиром на то да смо у истраживању пажњу усмерили ка откривању начина на које различити национални контексти производе драмске механизме у условима кризе, утврдили смо да су поетички приступи Бота Штрауса и Душана Ковачевића изразито сродни. Избор ова два аутора као представника двају различитих књижевних парадигми показао се оправданим, будући да обојица са свеобухватне критичке позиције реферишу на друштвено-политичке околности својих културних контекста, што је детаљно образложено у претходним аналитичким поглављима. Драмско стваралаштво оба аутора дефинисали смо, у оквиру утврђене класификације у теоријско-методолошком оквиру, као објективно-

критички ангажман. Иако обојица подједнако критикују заступљене идеолошке механизме и постављају појединца у средиште хуманистичке перспективе, компаративна анализа је показала да Штраусов приступ носи изразито песимистичан поглед у интерпретацији процеса уједињења Немачке. Аутор са великом проницљивошћу антиципира проблеме миграције који уистину погађају Немачку у 21. веку, али у одабраном драмском дискурсу уједињење третира искључиво као носиоца дестабилизације, без простора за конструктивну пројекцију будућности. Ковачевић, са друге стране, делује из перспективе постјугословенске дезинтеграције, која је у српском контексту обележена учешћем у ратним сукобима, високим инфлацијама, економским санкцијама и системском деградацијом вредносног система. У околностима попут тих не постоји могућност за оптимистични драмски оквир. Ипак, анализа је показала да је хумор, као кључни елемент Ковачевићеве поетике, естетски и идејно функционалан, не само као средство отпора, већ и као иронична стратегија у критици друштвене и политичке дискурзивности.

Интердисциплинарни карактер ове дисертације, који обухвата теоријска сазнања из области анализе дискурса, филозофије, психологије, перформативних студија, као и постструктуралистичких, постмодернистичких, драмских и постдрамских теорија, отвора простор за даља истраживања усмерена на испитивање актуелизације корпусних драма у савременом контексту, кроз призму нових идеолошких и/или идентитетских парадигми. Узимајући у обзир променљиве политичке и културне услове који обликују рецепцију драмских текстова, нарочито у контексту 21. века, даља истраживања могла би бити фокусирана на анализу феномена које су и Штраус и Ковачевић увели у своје драмске текстове као последице процеса (дез)интеграција. Превасходно мислимо на појаву исламистичког фундаментализма и мигрантску кризу која је нарочито погодила управо Немачку, као и на присутну критику глобалистичког поретка коју обојица аутора испољавају у својим текстовима. Поред тога, значајан простор за интерпретацију пружа и њихова критика медија и медијских механизма манипулације, што је у контексту енормног развоја дигиталних технологија и друштвених мрежа у 21. веку посебно релевантно. Стога се указује на потребу за истраживањима која би, из ове перспективе, преиспитала савремени значај и потенцијал ових драма. Ова дисертација може послужити и као полазиште за будуће интердисциплинарни приступе који би укључили интермедијалну анализу, истраживање савремених сценских адаптација одабраних драмских текстова, као и продукцију у другим медијским формама. Поред наведеног, било би значајно продубити анализу телесности драмских субјеката, као и њихове перформативне реализације у позоришним и/или филмским оквирима, што би омогућило даље проширивање корпуса у правцу студија перформативности и перформативне репрезентације. Вредни резултати, проистекли из компаративног дела дисертације, а које би било значајно продубити у даљим истраживањима, односе се на могућност анализе драмских текстова кроз поетичко и значењско укрштање наслова *Посетилац* и *Професионалац*, чиме би се додатно преиспитала (не)стабилност дискурзивних позиција и идентитетских конструкција унутар идеолошког контекста. Такође, у светлу савремених феминистичких и перформативних студија, које фокус стављају на телесност, било би од изузетног значаја подробније испитати улогу жене као централне или маргинализоване носитељке моћи, али истовремено и као субјекта отпора механизмима моћи посредством телесних репрезентација.

С обзиром на интердисциплинарни карактер овог истраживања, у дисертацији смо интегрисали сазнања из различитих друштвених наука, као што су социологија, филозофија, психологија, културолошке, антрополошке и перформативне студије, како бисмо испитали

(ре/де)конструкцију идентитета драмских ликова унутар поетичко-естетског оквира корпусних драма. Полазећи од тезе постављене у теоријско-методолошком делу рада, да критеријуми анализе који су обликовали методолошки оквир нису били замишљени као нормативни или универзални, већ као један од могућих аналитичких приступа, ослонили смо се на став Манфред Пфистера (2001: 383), на који се изнова осврћемо у закључку дисертације:

Стога се наши аналитички модели и оквири од самог почетка схватају као привремени и могу бити превазиђени управо кроз своју примену у конкретним појединачним анализама.

У складу са тим, фокус овог истраживања није био искључиво на примени одређене методе, већ пре свега на самом драмском тексту и његовој анализи, чиме смо настојали да обезбедимо отворен и прилагодљив приступ који одговара комплексности драмске структуре. Као што је већ истакнуто, анализа корпусних драма заснована је превасходно на теоријском оквиру представљеном у првом делу рада, при чему је остављена могућност да се у будућим истраживањима тај оквир прилагођава у складу са захтевима појединачних текстова.

Ова дисертација доприноси разумевању књижевности као простора критичке артикулације друштвено-историјских промена, као и улоге драме у процесима (ре/де)конструкције идеолошких и идентитетских структура у временима корених друштвених промена и прелаза из једне епохе у другу. У том смислу, вреди се присетити речи Хајнера Милера (2020: 63), на које се ова студија више пута освртала, а који драмско стваралаштво означава:

као пресек или биланс епохе, а самим тим можда и назнака нечег новог, увек у односу на биланс претходне епохе.

Анализиране драме Бота Штрауса и Душана Ковачевића не функционишу искључиво као документарна сведочанства историјских прекретница, већ и као критички огледи о културној трансформацији, колективном сећању и границама репрезентације. Према томе, истовремено се отварају могућности за даља истраживања драмског приказа савремених друштвено-политичких криза и транзиција, као и савремених форми ангажоване драме у доба глобалне нестабилности, каквим је свет у 21. веку и постао.



Слика 20: *Завршни хор* (2014)

9. Литература и извори

Примарна литература

1. Ковачевић 1992, D. Kovačević, *Klaustrofobična komedija. Profesionalac*, Београд: IP „Београд”.
2. Ковачевић 1996: Д. Ковачевић, *Лари Томпсон, трагедија једне младости. (Show must go on)*, Београд: Време књиге.
3. Ковачевић 2021: Д. Ковачевић, *Свети Георгије убија аждаху, // Клаустрофобична комедија // Урнебесна трагедија // Поноћна посета, Дrame 4*, Београд: Лагуна.
4. Штраус 1988: В. Strauß, *Besucher*, München Wien: Carl Hanser Verlag.
5. Штраус 1991, В. Strauß, *Schlußchor*, München Wien: Carl Hanser Verlag.
6. Штраус 1993, *Das Gleichgewicht*, München Wien: Carl Hanser Verlag.

Секундарна литература

1. Абе 2005: Т. Ahbe, *Ostalgie: Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*, Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen.
2. Абелс 2022: Н. Abels, Identität, in: (Hg.) K. Lenz, R. Hettlage, *Goffman. Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Berlin: Springer-Verlag, 229–234.
3. Арсенијевић 2009: В. Arsenijević, *Jugolaboratorija*, Београд: Библиотека XX века.
4. Адорно 1997: Т. Adorno, *Aesthetic Theory*, London – New York: Continuum.
5. Адорно 1973: Т. Adorno, Ангаџман. О ангаџованости уметности, *Polja*, br. 175, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2–6.
6. Адорно 2003: Т. Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, (Hg.). R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
7. Алтисер 2009: Л. Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Београд: Kairos.
8. Андрејевић 2017: Д. Андрејевић, Идеологија, човек драма, у: Ж. Миленковић (ур.), *Идеологија, човек, драма*, Зборник радова, Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 9–21.
9. Андрејевић 2021: Д. Андрејевић, Књижевна пројекција распада Југославије, *Напредак*, вол. 2, бр. 3, Београд: Институт за политичке студије, 115–128.
10. Апијај 2018: К. А. Appiah, *The Lies That Bind. Rethinking Identity. Creed, country, color, class, culture*, New York – London: Liveright Publishing Corporation.
11. Аренд 2014: Н. Arend, *Botho Strauß. Literatur Kompakt*, Marburg: Tectum.
12. Аристотел 1994: Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch [1982], Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart:
13. Аристотел 2008: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.
14. Асмут 2009: В. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 7. Auflage, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
15. Барт 1999: Р. Barthes, Смрт аутора, у: М. Бекер, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 176–180.
16. Барт 2004: Р. Bart, *Svetla komora. Nota o fotografiji*, Београд: Rad.
17. Баслер, Тиле 2008: М. Baßler, W. Thiele, „Textualität”, in: А. Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
18. Батлер 1990а: Ј. Butler, *Gender Trouble*, London: Routledge.

19. Батлер 1990б: J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: S.-E. Case (Hg.), *Performing Feminism*, Baltimore/Ldn, 270–282.
20. Батлер 1993: J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London: Routledge.
21. Батлер 1998: J. Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin: Berlin Verlag.
22. Бејли и др. 2008: G. Bejli i dr, *Mitologija. Mitovi, legende i verovanja*, Beograd: Mali princ.
23. Белси 1998: C Belsey, *Književnost, povijest, politika*, u: Z. Kramarić, *Književnost, povijest, politika*, Osijek: Svjetla grada.
24. Бенјамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.
25. Берке 1993: B. Berke, *Triumph für die Muse des Theaters – „Das Gleichgewicht“ von Botho Strauß in Salzburg uraufgeführt*, in: *Revier Passagen*, 28.07.1993, https://www.revierpassagen.de/102372/triump-fuer-die-muse-des-theaters-das-gleichgewicht-von-botho-strauss-in-salzburg-uraufgefuehrt/19930728_1653, (17.04.2024).
26. Бићанић 2016, М. Бићанић, *Maratonci trče počasni krug. Poniranje u prirodu zla, Lupriga*, <https://lupiga.com/vijesti/maratonci-trce-pocasni-krug-poniranje-u-prirodu-zla>, (28.4.2025).
27. Бојанић 2021: Т. Војанић, *Integrisani model menadžmenta rizika u poslovnim procesima u industrijskim sistemima*, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, doktorska disertacija.
28. Бојичић 2018: Л. Бојичић, *Иронија у драми и филму „Балкански шпијун“ Душана Ковачевића*, у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 223–238.
29. Бојтин и др. 2013: W. Beutin u.a., *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler.
30. Бонди 1989: L. Bondy, *Der Alchemist. Lobrede auf Botho Strauß*, *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 170-175. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/botho-strauss/laudatio>, (26.03.2025).
31. Браунгарт 2005: W. Braungart, *Deutschlandbilder in Botho Strauß' Drama Schlußchor* (1991), *The German Quarterly*, vol. 78, no. 1, Hoboken: Wiley, 88–102.
32. Брехт 1964: В. Брехт, *Schriften zum Theater 7. 1948–1956. Kleines Organon für das Theater; „Katzgraben“–Notate. Stanislawski–Studien. Die Dialektik auf dem Theater*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
33. Брехт 1966: В. Брехт, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit.
34. Бундестаг 2020: Deutscher Bundestag, *Der Weg zur Deutschen Einheit*, 3. Auflage, Berlin: Deutscher Bundestag, <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/wahlperioden-11-201814>, (15.2.2025).
35. Бужињска, Марковски 2009: А. Буџинска и М. Р. Марковски, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
36. Бурдије 2001: Р. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
37. Бурдоф и др. 2007: D. Burdof u.a., *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart · Weimar: Verlag J. B. Metzler.

38. Буцер, Јакоб 2021: G. Butzer, J. Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. Auflage, Stuttgart: J. B. Metzler.
39. Ван Генеп 2005: А. ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд: Српска књижевна задруга.
40. Ван Дијк 1998: T. van Dijk, *Ideology. A multidisciplinary Approach*, London – Thousand Oak – New Delhi: Sage Publications.
41. Ван Дијк 2001: T. van Dijk, „Critical Discourse Analysis“, in D. Schiffrin, D. Tannen, and H. E. Hamilton (eds), *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers, 352–371.
42. Ван Дијк (2012): T. van Dijk, Ideology and discourse. A Multidisciplinary Introduction, <https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/06/Teun-A.-van-Dijk-2012-Ideology-And-Discourse.pdf>, са сајта: <https://discourses.org/books/>, (25.02.2025).
43. Величковић 2020: N. Veličković, *Odigravanje priče. Političko pozorište Dušana Kovačevića*, Beograd: Fabrika knjiga, edicija Reč.
44. Водак, Буш 2004: R. Wodak, B. Busch, Approaches to Media Texts, in: Downing J. H. et.al. (ed.), *The Sage Handbook of Media Studies*, London, New Delhi: Sage, 105–123.
45. Волк 1990: P. Volk, Profesionalac, *Ilustrovana Politika*, 30.01.1990.
46. Волфрум 2020: E. Wolfrum, *Der Aufsteiger. Eine Geschichte Deutschlands von 1990 bis heute*, Stuttgart: J. G. Cotta.
47. Вуковић Стаматовић 2020: M. Vuković Stamatović, *Žanr i diskurs televizijskih političkih intervjua*, Podgorica: Univerzitet Crne Gore.
48. Гајгер, Харман 1996: H. Geiger, H. Haarmann, *Aspekte des Dramas Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse*, 4., neubearbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
49. Гајзенханслике 1997: A. Geisenhanslüke, *Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung*, Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH.
50. Гајтнер 2016: U. Geitner, Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung, in: J. Brokoff u.a. (Hg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V&R unipress.
51. Гертемакер 2015: M. Görtemaker, Der Weg zur Einheit, , in: Informationen zur Politischen Bildung / izpb, Nr. 250, überarbeitete Neuauflage, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 3, https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/BPB_Izpb%20250_Weg%20zur%20Einheit_Korr_2016-01-05_1.pdf, (04.7.2024).
52. Гојић 2020: J. Gojić, Мотиви гордости и праштања у Мановом роману Јосиф и његова браћа са освртом на библијско-апокрифне списе, *Узданица*, број XVII/1, Јагодина: Факултет педагошких наука, 97–113.
53. Гојић 2021: J. Gojić, Драматизација идеологије, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, бр. 194/195, година XLV, Београд: Музеј позоришне уметности, 93–99.
54. Гојић 2024: J. Gojić, Die Vorhersage des Zerfalls Jugoslawiens am Beispiel des Dramas *Eine Ehrenrunde für die Marathonläufer* von Dusan Kovacevic, in: *Book of Abstracts*, Junges Forum Slawistische Literaturwissenschaft, Innsbruck: Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Innsbruck, 14, <https://www.uibk.ac.at/de/congress/jfsl2024/>, (27.01.2025).
55. Гојић, Нешић Павковић 2024: J. Gojić, M. Nešić Pavković, Миграција феминизма. Поезија Радмиле Петровић из перспективе културних образаца, *Лунар*, бр. 84, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 149–164.

56. Гојић 2025: J. Gojić, *Postajanje nastavnikom kroz teoriju i praksu pozorišne pedagogije / Lehrer werden durch Theorie und Praxis der Theaterpädagogik*, Kragujevac: Studentski kulturni centar.
57. Гофман 2000: E. Gofman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Beograd: Geopolitika.
58. Грајнер 1994: B. Greiner, „Beginnlosigkeit“ – „Schlußchor“ – „Gleichgewicht“. Der „Sprung“ in der deutschen Nachkriegsgeschichte und Botho Strauß' Jakobinische Dramaturgie“, *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Nu. 2, Wien: Passagen Verlag, 245–265.
59. Грбић 2018: А. М. Грбић, Усуд породице (Ре-конструкција породичног дискурса у раним драмама Душана Ковачевића „Маратонци трче почасни круг“ и „Радован Трећи“), у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 203–222.
60. Грисхоп 1998: H. Grieshop, *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
61. Гуткнехт 2018: D. Gutknecht, Richard Wagner: »Über das [mein] Dirigieren« (1869) – Vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten, Düsseldorf: Kunststiftung NRW, https://static1.squarespace.com/static/5b0d9d7b506fbe66dab84ad5/t/5dae1634b11ecf3bc5053ae/1571690090193/Wagner+Lesarten_Dirigieren.pdf, (22.04.2025).
62. Дам 1998: S. Damm, Die Archeologie der Zeit, *Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jungeren Texten von Botho Strauß*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
63. Дамјановић 2017: D. Damjanović, Problem arheologije znanja u filozofiji Mišela Fukoa, *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu*, godina XVIII, broj 69, Cetinje – Podgorica: Matica crnogorska, 527–590.
64. Даничић, Стефановић Караџић 2012: Ђ. Даничић, В. Стефановић Караџић, *Библија или Свето писмо Старога и Новог завета*, Београд: Глас мира.
65. Дедић 2011: N. Dedić, О Altiserovoj „Estetici“ i „Altiserovskim“ estetikama, у: *Treći program*, br. 150, II – 2011, Beograd: Radio Beograd, 160–195.
66. Делез 1989: Ž. Delez, *Fuko*, Sremski Karlovci: Izdavačka kuća Zorana Stojanovića.
67. Деретић 1987: J. Deretić, *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
68. Димитријевић 2009: V. Dimitrijević, Od pijanca i plota do devete rupe na svirali. Ljudska prava u Jugoslaviji i Srbiji, pre i posle novembra 1989. godine, у: I. Čolović (ur.), *Zid je mrtav, živeli zidovi! Pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 107–126.
69. Диренмат 1955: F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich: Die Arche.
70. Диренмат 1969: F. Durenmat, *Poseta stare dame – Fizičari*, Beograd: Rad.
71. Драгићевић Шешић 2018: M. Dragičević Šešić, *Umetnost i kultura otpora*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, Clio.
72. Дретар 2019: T. Dretar, Michael Foucault: Arheologija znanja, *Čemu: časopis studenata filozofije*, svezak XV, broj 26, Zagreb: Udruženje studenata filozofije Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 386–389.
73. Државни архив Берлина 2016: *Landesarchiv Berlin*, Die Berliner Mauer 1961–1989, Berlin: Story Verlag.
74. Енглхарт 2000: A. Englhart, *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, Tübingen: Niemeyer, Dissertation.

75. Ериксон 2008: E. Erikson, *Identitet i životni ciklus*, Beograd: Zavod za udžbenike.
76. Живковић 2012: Д. Живковић, Метатеатралност и трагање за идентитетом у драми Професионалац Душана Ковачевића, *Наслеђе*, год. IX, бр. 21, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 99–108.
77. Живковић 2018: Д. Живковић, Елементи карневализације у *Урнебесној трагедији* Душана Ковачевића, у: Д. Мршевић Радовић, Б. Сувајџић (ур.), *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 333–340.
78. Жижек 2002: S. Žižek, *Sublimni objekt ideologije* (prev. Nebojša Jovanović i dr.), Zagreb: Arkzin.
79. Захаријевић, Васиљевић 2017: А. Zaharijević i J. Vasiljević (ur.), *Angažman. Uvod u studije angažovanosti*, Novi Sad: Akademska knjiga, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
80. Зобеница 2011: В. Štraus, „Sve jači odjek jarčeve pesme”, (prev.) N. Zobenica, Prevod eseja В. Štrausa „Sve jači odjek jarčeve pesme”, *Komunikacija i kultura online*, год. II, бр. 2, 303–314.
81. Зобеница 2018: N. Zobenica, *Didaktika nemačke književnosti kao strane*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.
82. Зонтаг 1995: S. Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt: Fischer Verlag.
83. Звијер 2015: N. Zvijer, *Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, doktorska disertacija.
84. Иглтон 1991a: T. Eagleton, *Ideologie. Eine Einführung*, Stuttgart / Weimar: Metzler.
85. Иглтон 1991b: T. Eagleton, *Ideology. An Introduction*, London – New York: Verso.
86. Јакшић Провчи 2012: Б. Јакшић Провчи, *Паралеле и сусретања – Душан Ковачевић и Александар Поповић*, Нови Сад: Филозофски факултет.
87. Јанковић 2011: N. Janković, *Balkanski špijun i njegovi nastavci*, Beograd: Službeni glasnik.
88. Јовановић 2005: Т. Јовановић (ур.), *Апокрифи старозаветни: према српским преписима*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
89. Јунг 1978: K. G. Jung, *Psihološke rasprave*, Novi Sad: Matica srpska.
90. Калер 2009: Dž. Kaler, *Teorija književnosti (Sasvim kratak uvod)*, Beograd: Službeni glasnik.
91. Кант 2004: Immanuel Kant, Was ist Aufklärung, *UTOPIE kreativ. Diskussion sozialistischer Alternativen*, Nu. 159, Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung e. V., 5–10.
92. Капица 1987: U. Kapitza, *Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß*, Frankfurt a. M.: Verlag Peter Lang.
93. Картман 2010: N. Kartmann, Vorwort, in: Der 9. November – Ein Tag deutscher Geschichte Vortrag von Prof. Eckart Conze am 10. November 2009 im Hessischen Landtag, Schriften des Hessischen Landtags, Heft 11, Wiesbaden: Hessischer Landtag, https://hessischer-landtag.de/sites/default/files/dateien/2023-10/Schriftenreihe_Heft_11_VortragConze2009.pdf, (14.01.2025).
94. Кежежди 2013: М. Keveždi, Ideologija i diskurs u teoriji Teuna van Dijka, *Interkulturalnost*, br. 5, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 264–277.
95. Келер 2007a: R. Keller, Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der

- Diskursforschung, *Forum: qualitative Sozialforschung*, Volume 8, No. 2, Art 19, 1–32, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/243/538>, (31.1.2025).
96. Келер 2007б: R. Keller, Diskurs/Diskurstheorien, in: Rainer Schützeichel (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, Konstanz: UVK-Verlags-Ges., 199–213.
 97. Келер 2008: R. Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
 98. Кецман 2023: В. Кецман, *Говор у драмама Душана Ковачевића*, Београд: Дом културе „Студентски град”.
 99. Киндерман 1957: Н. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. I, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg: Otto Müller Verlag.
 100. Клајн, Шипка 2006: И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник страних израза и појмова*, Нови Сад: Прометеј.
 101. Клајнерт 2020: Н. Kleinert, *Das vereinte Deutschland Die Geschichte 1990–2020*, Wiesbaden: Springer.
 102. Клајст 2024: Н. v. Kleist, *Über das Marionettentheater*, G. Kapp (Hg.), Ditzingen: Reclam.
 103. Клеменс и др. 2008: G. Clemens u.a., *Geschichte der europäischen Integration. Ein Lehrbuch*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
 104. Кнежевић 1990: D. Knežević, Nedosegnuti vrhunci, *Večernje novosti*, 20.01.1990.
 105. Кноблаух 2022: Н. Knoblauch, Soziale Situation und Situationsdefinition, in: K. Lenz, R. Hettlage (Hg.), *Goffman-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin: J. B. Metzler.
 106. Ковачевић 2018: Д. Ковачевић, *Маратонци трче почасни круг // Радован Трећи // Свемирски змај // Шта је то у људском бићу што га води према нићу // Дrame 3*, Београд: Лагуна.
 107. Ковачевић 2000: Peščanik, 17. emisija, Radio emisija 16.08.2000, govore: Dušan Kovačević, Jasmina sa Senjaka, Stojan iz parka, izbeglice sa Kosova u Kraljevu, <https://pescanik.net/17-emisija/>, (28.12.2004).
 108. Ковачевић 2020: Д. Ковачевић, *Ја то тамо певам*, друго издање, Београд: Лагуна.
 109. Ковачевић 2023: D. Kovačević, Maratonci, među zvezdama..., *Nin*, <https://www.nin.rs/arhiva/vesti/11734/maratonci-medu-zvezdama>, (14.01.2025).
 110. Коларић 2006: И. Коларић, *Филозофија*, 6. издање, Златибор – Ужице: Агенција за издаваштво и компјутерске услуге МИК.
 111. Колудровић 2011: В. Koludrović, Kome treba identitet kome treba identitet, *Drugost: časopis za kulturalne studije*, br. 3, Zagreb: Inicijativa kulturalnih studija, 54–63.
 112. Кристева 1980: J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.
 113. Крстић, Пантић 2018: Т. Крстић, М. Пантић, У доброј драми ништа није случајно, интервју са Душаном Ковачевићем, у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 9–59.
 114. Куберг 2021: М. Kuberg, *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch*, Konstanz University Press: Wallstein Verlag.

115. Кубичек 2012: G. Kubitschek, *Aufstand, verlängert – Neuauflage der Essays von Botho Strauß*, 2.7.2012, <https://sezession.de/32827/aufstand-verlangert-neuauflage-der-essays-von-botho-strauss>, (24.5.2024).
116. Кузмић 2014: А. Кузмић, *Слика света у драмама Душана Ковачевића*, Београд: Музеј позоришне уметности.
117. Кузмић 2016: А. Kuzmić, Šta/što je Kovačeviću Desnica? (О *Lariju Tompsonu, tragediji jedne mladosti* Dušana Kovačevića i *Ljestvama Jokvljevim* Vladana Desnice), у: D. Roksandić (ur.), *Hrvatsko-srpski/srpsko-hrvatski interkulturalizam danas, Zbornik radova s Desničinih susreta 2016*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije, 249–258.
118. Ландфестер 2007: U. Landfester, The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality, in: G. Fischer, B. Greiner (ed.), *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft Online*, Volume: 112, 2007, Berlin: Brill, 129–142.
119. Лажер 2010: N. Leier, Wendeliteratur – Literatur der Wende? Der Mauerfall in ausgewählten Werken der deutschen Literatur, *Informationen Deutsch als Fremdsprache*, vol. 37, no. 5, Berlin: DE Gruyter, 494–515.
120. Лакан н.д: J. Lacan, Seminars, https://nosubject.com/index.php?title=Jacques_Lacan:Seminars, (12.12.2024).
121. Лакан 1983: Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Beograd: Prosveta.
122. Лакан 1993: J. Lacan, *The Seminar. Book III. The Psychoses*, J. A. Miller (ed.), Norton, New York – London: trans. Russell Grigg.
123. Лекић 2003: J. Lekić, U potrazi za izgubljenim vremenom, *Nin*, br. 2718, 30. januar 2003, <https://www.nin.rs/2003-01/30/27108.html>, (15.05.2025).
124. Леман 1985: Hans-Thies Lehmann: Mythos und Postmoderne – Botho Strauß, Heiner Müller. In: Albrecht Schöne (Hg.), *Kontroversen, alte und neue*, Tübingen 1986 (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10.), 249–255.
125. Леман 1991: H. T. Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
126. Леман 1992: H. T. Lehmann, Theater als szenische Darbietungsform, in: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 347–360.
127. Леман 1999: H. T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
128. Леман 2004: H. T. Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb – Beograd: Centar za dramsku umetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.
129. Лешић 2008: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, drugo izdanje, Beograd: Službeni glasnik.
130. Линк 2008: J. Link, Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas *Schloß*), in: Kämper, H./Eichinger, L. M. (Hrsg.): *Sprache - Kognition - Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*, Institut für Deutsche Sprache. Jahrbuch 2007, Berlin, New York: de Gruyter, 115–134.
131. Лукач 1984: G. Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit?, in: László Illés, Farkas József and Miklós Szabolcsi (Hg.), *Befunde und Entwürfe: Zur Entwicklung der*

- ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie (1900–1945)*, Berlin, Boston: De Gruyter, 241–254.
132. Луман 1992: N. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 133. Макгауан 1986: M. McGowan, Unendliche Geschichte für die Momo-Moderne? Rezeptionskontexte zum märchenhaften Erfolg der Stücke von Botho Strauß, in: *TheaterZeitschrift*, Heft 15, Frankfurt a. M.: Wochenschau-Verlag, 88–106.
 134. Манхажм 1978: K. Manhajm, *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit.
 135. Маркс 2012: P. Marx (Hg.), *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler.
 136. Марјановић 1997: П. Марјановић, *Српски писци XX stoleћа*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Факултет драмских уметности.
 137. Мау 2024: S. Mau, *Ungleich vereint. Warum der Osten anders bleibt*, Berlin: Suhrkamp.
 138. Мартинес, Шефел 2019: M. Martínez und M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 11. überarbeitete und aktualisierte Auflage, München: Verlag C.H. Beck oHG.
 139. МДР Културдеск 2024: MDR Kulturdesk, *Clemens Meyer gewinnt Bayerischen Buchpreis*, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/leipzig/leipzig-leipzig-land/bayrischer-buchpreis-clemens-meyer-projektoren-kultur-news-100.html>, 08.11.2024, (10.11.2024).
 140. Меденица 2006: I. Medenica, Prividno živi ljudi Dušana Kovačevića, *Sarajevske sveske*, br. 11–12 Sarajevo: Mediacentar, 113–124.
 141. Меденица 2011: I. Medenica, Uvodnik. Postdramsko pozorište – globalne dileme i lokalna recepcija, u: I. Medenica (ur.), *Dramatic and Postdramatic theater, ten years after. Conference Proceedings / Dramsko i postdramsko pozorište, deset godina posle*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 7–30.
 142. Меденица 2012: I. Medenica, Ka delikatnoj ravnoteži izvedbenog i znakovnog. Ili Kolač za Aristotela, ali slab, *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost*, br. 158/159, proleće/leto 201, Beograd: Muzej pozorišnih umetnosti, 133–146.
 143. Мелерт 2019: U. Mähler, *Von der Friedlichen Revolution zur deutschen Einheit*, Berlin: Jaron Verlag.
 144. Мид 2003: G. H. Mead, *Um, osoba i društvo sa stajališta socijalnog biheviorista*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
 145. Милер 2020: H. Miler, *Pozorište je kontrolisano ludilo*, Beograd: Radni sto.
 146. Миливојевић Мађарев 2019: М. Миливојевић Мађарев, Комедија као естетски одговор на друштвене изазове. *Лари Томпсон, трагедија једне младости* Душана Ковачевића – пример српске постмодерне црне комедије, *Књижевна историја*, вол. 51, бр. 167, Београд: Институт за књижевност и историју, 103–120.
 147. Милин 2003: Б. Милин, Између ангажмана и ескапизма, у: С. Анђелковић (ур.), *Драмски текст данас у Босни и Херцеговини, Хрватској, Србији и Црној Гори*, Нови Сад: Стеријино позорје, 130–140.
 148. Милојевић 2017: С. Милојевић, Чије су ово књиге? Проблем ауторства у Ковачевићевој драми Професионалац, у: Ж. Миленковић (ур.), *Идеологија, човек, драма*, Зборник радова, Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 65–84.

149. Милутиновић 2012: D. Milutinović, U tamnici jezika: Lakanov psihoanalitički koncept, *Годишњак за српски језик*, књ. 25, бр. 12, Ниш: Филозофски факултет, 199–205.
150. Милутиновић 1994: Z. Milutinović, *Metateatralnost. Imanentna poetika u drami XX veka*, Beograd: Studentski izdavački centar.
151. Митић 2013: P. Mitić, Identitet kao mesto subverzije ili potvrde kulture: (anti)esencijalistički model Žака Lakana, у: Б. Димитријевић (ур.), *Знање и корист: тематски зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет, 252–261.
152. Мутавчић 2017: R. Mutavdžić, Identitet – od pojedinačnog do nadnacionalnog, *Војно дело*, vol. 69, br. 7, Beograd: Ministarstvo odbrane Republike Srbije, 137–160.
153. Настић 2024: Р. Настић, *Путеви спознаје у драмама од антике до постмодернизма*, Нови Сад: Прометеј.
154. Николић 2021: Ч. Николић, „Ја тврдим да је земља негде тамо”: онтолошки, етички и симболички аспекти драме Сабирни центар Душана Ковачевића, у: М. Ковачевић (ур.), *Драмско стваралаштво Душана Ковачевића* (Радови са научног скупа Драмско стваралаштво Душана Ковачевића, одржаног 28. и 29. јуна 2020. године у Андрићграду), Андрићград: Андрићев институт, 87–106.
155. Николић 2024: В. Nikolić, Kovačević priča za Nova.rs o Zvezdara teatru, novom komadu i opoziciji, Nova.rs, 20.09.2024, <https://nova.rs/kultura/dusan-kovacevic-prica-za-nova-rs/>, (26.10.2024).
156. Николић Вановић 2014: J. Nikolić, Vanović, Izvođenje identiteta u proserpu paradigmi, *AM : Art + Media: časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies*, br. 6, Beograd: Orion 59–65.
157. Ниче 2020: F. Niče, *Рођење трагедије*, Beograd: Dereta.
158. Њујорк Тајмс 1990: The New York Times Archives, *Upheaval in the East; Party in Estonia Votes Split and Also a Delay*, <https://www.nytimes.com/1990/03/26/world/upheaval-in-the-east-party-in-estonia-votes-split-and-also-a-delay.html>, 26.03.1990, (28.06.2025).
159. Оберендер 1998: T. Oberender, Die Wiedererrichtung des Himmels. Die „Wende“ in den Texten von Botho Strauß, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Botho Strauß, Text + Kritik*, Heft 81, München: Edition Text u. Kritik, 76–99.
160. Обрадовић 2023: О. Obradović, *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991–1999)*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, doktorska disertacija.
161. Остин 2002: J. L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung, in: U. Wirth (Hsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp, 63–71.
162. Пантић 2012: R. Pantić, Političko nesvesno postmodernističkog filma nostalgije, *Art+Media, časopis za studije umetnosti i medija*, br. 2, Beograd: Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije, 57–62.
163. Пантић 2018: М. Пантић, Људи лутке у свету апсурда, у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 162–170.
164. Пери 2000: М. Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, Beograd: Clio.

165. Перић и др. 2019: N. Perić a. a., Serbian Political Drama and Theatre, in: *World Applied Sciences Journal*, 37(8), 690-694, <https://www.idosi.org/wasj/wasj37%288%2919/8.pdf>, (28.9.2024).
166. Перић Момчиловић 2016: V. Perić Momčilović, *Teorija narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1994. godine do 2008. godine*, Београд: Факултет драмских уметности, позоришта, филма, радија и телевизије, Универзитет у Београду, докторска дисертација.
167. Перишић 1990: М. Перишић, Таоци прелазе у професионалце, у: Д. Ковачевић (аут.), *Професионалац. (Тужна комедија, по Луки)*, Београд: Књижевне новине, 46–47.
168. Петровић 2015: V. Petrović, Raspad SFRJ: Kriza, erozija, rat, u: *Istorija 20. veka*, br. 1, Београд: Институт за савремену историју, 111–132.
169. Петровић 2021: М. Петровић, Теорија Фрајтагове пирамиде и њена примењивост на савремено наративно дело, *Друштвени хоризонти*, вол. 1, бр. 2, Београд: Факултет друштвених наука, 241–253.
170. Петровић Јилих 2022: М. Петровић Јилих, Родни перформанси у причи *Путујемо* и роману *Туцање камена* Клеменса Мајера, *Култура*, бр. 177, Београд: Завод за проучавање културног развоја, 59–70.
171. Пешикан Љуштановић 2009: Љ. Пешикан Љуштановић, Казивање и приказивање у *Професионалцу* Душана Ковачевића. Кад је била кнежева вечера?, *Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 135–144.
172. Пешић 2018: Ј. Пешић, Следство, иновација, синтеза (Драме Душана Ковачевића и њихов однос према традицији српске комедиографије), у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 171–202.
173. Пиндер, Ашевуд 2007: J. Pinder and S. Usherwood, *The European Union. A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
174. Пискатор 1968: E. Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
175. Планерт (2002): U. Planert, Wann beginnt der "moderne" deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit, in: Jörg Echternkamp, Sven O. Müller (Hrsg.), *Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen, 1760–1960*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 25–59.
176. Платон 2002: Platon, *Država*, peto izdanje, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
177. Полашег, Вајднер 2012: A. Polaschegg, D. Weidner, Bibel und Literatur. Topographie eines Spannungsfeldes, in: A. Polaschegg, D. Weidner (Hg.), *Das Buch in den Büchern Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, Berlin: Trajekte, 9–35.
178. Пошман 1997: G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer.
179. Проле 2024: D. Prole, Pećina – mit ili alegorija?, *Arhe*, godina XXI, No. 41, Novi Sad: Filozofski fakultet, 223–241.
180. Професионалац 1990: Profesionalac, Zvezdara teatar, *RTS Kulturno-umetnički program*, <https://www.youtube.com/watch?v=-d2Awj6qL94>, (15.05.2025).

181. Пушнер 2008: M. Puschner, „Schlag lauter deine Saiten, Sohn des Vaterlands” – Stationen des deutschen Nationalismus im 18. Jahrhundert”. *Antisemitismus im Kontext der Politischen Romantik*, Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag, 35–58.
182. Пфистер 1985: M. Pfister, Zur Systemreferenz, in: U. Broich, M. Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer, 52–57.
183. Путник 1990: Са окусом горчине, *Политика*, 18.01.1990.
184. Пфистер 2001: M. Pfister, *Drama. Theorie und Analyse*, 11. Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink.
185. Равлић 2001: S. Ravlić, Politička ideologija: preispitivanje pojma, *Politička misao*, vol. XXXVIII, br. 4, Zagreb: Fakultet političkih znanosti, 146–160.
186. Радосављевић 2024: R. Radosavqević, Intervju Dušan Kovačević: Zbog uroka ne učestvujem lično u protestima, dva puta sam doživeo fijasko i ne bih da sada baksuziram, *Danas*, 24.12.2024, <https://www.danas.rs/kultura/intervju-dusan-kovacevic-zbog-uroka-ne-ucestvujem-licno-u-protestima-dva-puta-sam-do-ziveo-fijasko-i-ne-bih-da-sada-baksuziram/>, (25.04.2025).
187. Радушки 2016: D. Raduški, Istorijski prikaz razvoja organizaciono-upravljačkog modela srpskog pozorišta od sredine XIX do početka XXI veka pod uticajem aktuelnih društvenih okolnosti, *Megatrend revija*, vol. 13, br. 1, Beograd: Univerzitet „Megatrend”, 185–204.
188. Рамет 2006: S. P. Ramet, *The Three Yugoslavias: State-Building and Legitimation 1918–2005*, Bloomington and Washington: Indiana University Press and Woodrow Wilson Center Press.
189. Рамет 2009: S. Ramet, Jugoslovenska kriza i zapad. Izbegavajući „Vijetnam”, zalutali u „Abisiniју”, u: I. Čolović (ur.), *Zid je mrtav, živeli zidovi! Pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 129–158.
190. Рансијер 2010: J. Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, New York & London: Continuum International Publishing Group.
191. Сартр 1962: J. P. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg: Rowohlt.
192. Сартр 1981: Ž. P. Sartr, *Šta je književnost*, Beograd: Nolit.
193. Секулић 2004: D. Sekulić, Stvaranje i raspad višenacionalne države: slučaj Jugoslavija, u: Sekulić, D., Šporer, Ž., Hodson, R., Massey, G. i Županov, J.(ur.), *Sukobi i tolerancija, o društvenoj uvjetovanosti nacionalizma i demokratije*, Zagreb: Jesenski i Turk, 17–32.
194. Селенић 2003: S. Selenić, *Angažman u dramskoj formi*, drugo izdanje, Beograd: Prosveta.
195. Симовић 2018: Љ. Симовић, Трагедије као комедије, у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 88–122.
196. Сизули 2008: N. Siouzouli, *Wie Absenz zur Präsenz entsteht. Botho Strauß inszeniert von Luc Bondy*, Bielefeld: transcript Verlag.
197. Со 2022: J. Suh, *Nachklänge des Mythos. Mythische Sprache und Schrift in der frühen Prosa von Botho Strauß*, Bamberg: Otto-Friedrich-Universität, Dissertation.
198. Сонди 2000: P. Sonđi, Teorija moderne drame, *Kazalište: Časopis za kazališnu umetnost*, Vol. III, 1/2, 140–143.

199. Стаменковић 2018: В. Стаменковић, Опаска о људској природи, у: М. Пантић (ур.), *Хумор је светлост. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*, Зборник, Београд: Библиотека града Београда, 64–87.
200. Стаменковић 2017: С. Стаменковић, Лудило и друштво у кризи: *Урнебесна трагедија Душана Ковачевића, Пуковник птица Христа Бојчева и Кућа лудака Андреја Кончаловског*, у: Ж. Миленковић (ур.), *Душан Ковачевић. Идеологија, човек, драма*, Зборник радова, Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 24–39.
201. Станковић Пејновић 2010: V. Stanković Pejnović, *Raspad Jugoslavije*, *Теме*, бр. 2, Ниш: Универзитет у Нишу, 601–618.
202. Станковић Пејновић 2019: V. Stanković Pejnović, Моћ diskursa iz Fukoove perspektive, у: Vukasović, D. i Matic (ur.), *P, Diskurs i politika / Discourse and Politics*, Internacionalni tematski zbornik radova, knjiga 8, Београд: Institut za političke studije, 81–98.
203. Тајзон 2024: P. Theisohn, *Denken nach Botho Strauß. Begegnungen in einer anderen Zeit*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
204. Татари 2011: M. Tatari, Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung, in: Pelka, A., Tigges, S. (Hg.), *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1946*, Bielefeld: transcript, 385–398.
205. Тернес 2016: A. Ternés, *Intertextualität. Der Text als Collage*, Wiesbaden: Springer VS.
206. Тешић 2022: Б. Тешић, *Проблем идентитета у драмама Душана Ковачевића*, Београд: Филолошки факултет, Универзитет у Београду, докторска дисертација.
207. Тиле 2024: A. Thiele, „Deutscher als der Westen”. DDR- und Ostdeutschland-Diskurse in der Literaturpolitik der Neuen Rechten, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 98, Stuttgart: J. B. Metzler, 601–618.
208. Томсон 1957: G. Thomson, *Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas*, Berlin: Henschel.
209. Требјешанин 2008: Ž. Trebješanin, Eriksonova teorija identiteta, у: E. Erikson, *Identitet i životni ciklus*, Београд: Zavod za udžbenike, 7–20.
210. Ћупић 2021: З. Ћупић, Дrame Душана Ковачевића у настави српског језика и књижевности, *Баштина*, св. 55, Лепосавић: Институт за српску културу, 79–95.
211. Урошевић 2019: М. Urošević, Идеологија и njen odnos sa kulturom u radu Stjuarta Hola, *Sociologija*, br. 61/3, Београд: Sociološko naučno društvo Srbije i Institut za sociološka istraživanja, Filozofskog fakulteta, Univerziteta u Beogradu, 426–444.
212. Фагл 2013: S. Fuggle, *Foucault/Paul. Subjects of Power*, New York: Palgrave Macmillan.
213. Ферклаф 2013: N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis The Critical Study of Language*, second edition, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
214. Финкбајнер 2020: F. Finkbeiner, *Nationale Hoffnung und konservative Enttäuschung. Zum Wandel des konservativen Nationenverständnisses nach der deutschen Vereinigung*, Bielefeld: transcript.
215. Фишер-Лихте 1990: E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas - Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik, Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart, Tübingen: UTB/Francke.

216. Фишер-Лихте 2002: E. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, London and New York: Routledge.
217. Фишер-Лихте и др. 2005: E. Fischer-Lichte u.a. (Hsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart – Weimar Verlag J. B. Metzler.
218. Фишер-Лихте 2009: E. Fišer-Lihte, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo: Šahinpašić.
219. Фишер-Лихте 2010: E. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Tübingen/Basel: A. Francke.
220. Фишер-Лихте 2013: E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, 2. unveränderte Auflage, Bielefeld: transcript.
221. Фогт 1994: M. Vogt u.a., *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Wiedervereinigung*, 3. Aufl., Stuttgart – Weimar: J.B. Metzler.
222. Фогт 2002: J. Vogt, *Einladung zur Literaturwissenschaft*, 3. durchges. u. aktual. Aufl., Stuttgart: Uni-TV.
223. Фрај 1991: N. Fraj, *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost.
224. Фрајтаг 2003: G. Freitag, *Die Technik des Dramas*, Berlin: Autorenhaus Verlag.
225. Фуко 1980: M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd: Nolit.
226. Фуко 1983: M. Fuko, *Šta je autor?*, prev. Nevenka Novović, in *Teorijska istraživanja, 2: Mehanizmi književne komunikacije*, (ured.) Zoran Konstantinović, 32–45, https://monoskop.org/images/0/06/Fuko_Misel_1969_1983_Sta_je_autor.pdf, (24.01.2025)
227. Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
228. Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато.
229. Фуко 2001: M. Foucault, *Power (The Essential Works of Foucault, 1954–1984)*, J.D. Faubion (ed.), Vol. 3, New York: The New Press.
230. Фуко 2005: M. Fuko, *Druga mesta*, u: P. Milenković i D. Marinković (ur.), *Mišel Fuko: 1926–1984–2004. Hrestomatija*, Novi Sad: VSA, 29–36.
231. Фуко 2007: M. Fuko, *Poredak diskursa*, prev. Dejan Aničić, Loznica: Karpos, 40.
232. Хамбургер 1977: K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 3. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta.
233. Харберс 1995: H. Harbers, Botho Strauß’ „Bocksgesang“ oder Wie die Literatur im Essay ihr Gleichgewicht verliert, in: Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse (Hg.), *1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Band 38/39, Amsterdam – Atlanta: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 583–608.
234. Хаутхал 2009: J. Hauthal, *Metadrama und Theatralität*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
235. Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.
236. Хегел 1970а: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Band 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
237. Хегел 1970б: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: E. Moldenhauer, K. M. Michel (Hrsg.), *G.W.F.H.: Werke in 20 Bdn.*, Band 15, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
238. Херберт 2014: U. Herber, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München: C.H. Beck.
239. Херман 2007: K. Hermann, *Dialogizität und Intertextualität. Terminologische Fingerübungen im Hinblick auf die Zitatgeschichte Ernst Meisters*, in: K. Hermann, S.

- Hübenthal (Hg.), *Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld*, Aachen: Shaker Verlag, 12–25.
240. Xece 2015: C. Hesse, Editorial, in: Informationen zur Politischen Bildung, Der Weg zur Deutschen Einheit, / izpb, Nr. 250, überarbeitete Neuauflage, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 3, https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/BPB_Izpb%20250_Weg%20zur%20Einheit_Korr_2016-01-05_1.pdf, (24.7.2024).
241. Хол 1992: S. Hall, The Question of Cultural Identity, in: Hall, S., Held, D., McGrew, T. (Eds.), *Modernity and its Futures*, London: Polity Press, Open University, 274–313.
242. Хол 1994: S. Hall, Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten, *Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg: Argument, 66–88.
243. Хол 2001: S. Hol, Kome treba „identitet“?, s engleskog prevela S. Veljković, u: *Reč*, 64/10, Beograd: Samizdat B92, 215–233.
244. Хол 2007: S. Hall, *Representation-Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage Publications.
246. Хорације 1972: Horaz: *Ars poetica/Die Dichtkunst*, Übers. u. Hg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam.
247. Хулфелд 2007: S. Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos.
248. Цвејић и др. 2021: I. Cvejić i dr. (ur.), *Pojmovnik angažmana*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, edicija Trg.
249. Цихи 2006: M. Zichy, *Ich im Spiegel. Subjektivität bei Jacques Lacan und Jacques Derrida*, Freiburg – Münschen: Verlag Karl Alber.
250. Цирфас 2001: J. Zirfas, Identitäten und Dekonstruktion. Pädagogische Überlegungen im Anschluss an Jacques Derrida, in: Fritzsche, B., Hartmann, J., Schmidt, A., Tervooren, A. (eds), *Dekonstruktive Pädagogik*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 49–63.
251. Цугман 2003: P. Zugmann, *In der Schwebe. Subjektivität und Ästhetik in Botho Strauß' Dramen Besucher, Schlußchor und Das Gleichgewicht*, München: Ludwig-Maximilians-Universität, Dissertation.
252. Чалић 2013: М. Ж. Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Clio.
253. Чворовић 2021: G. Čvorović, „Ko to tamo peva“ osvojio Francuze: Legendarni film Slobodana Šijana ponovo puni sale i dobija pohvale, *Novosti* <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/1010140/tamo-peva-osvojio-francuze-legendarni-film-slobodana-sijana-ponovo-puni-sale-dobija-pohvale>, (28.4.2025).
254. Чој 2001: E.A. Choi, *Aspekte des literarischen Illusionismus – dargestellt an deutschsprachigen Dramen*, Wuppertal: Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften der Bergischen Universität – Gesamthochschule, Dissertation.
255. Чоловић 2009: I. Čolović, Sve je počelo u Srbiji?, u: I. Čolović (ur.), *Zid je mrtav, živeli zidovi! Pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 37–57.
256. Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Beograd: Pečat.

257. Џејмсон 2002: F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London and New York: Routledge Classics.
258. Џејмсон 2008: F. Jameson, *The Ideologies of Theory*, London – New York: Verso.
259. Шaubергер 2000: S. Schaubberger, *Permanenz der Urbilder. Mythische und biblische Anspielungen bei Botho Strauß*, Bielefeld: Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Dissertation.
260. Шваниц 2002: D. Schwanitz u.a., „Drama, Bauformen und Theorie“, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Das Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag, 397–420.
261. Шеслер 2004: F. Schöblier, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
262. Шеслер 2017: F. Schöblier, *Einführung in die Dramenanalyse*, 2. Auflage, Stuttgart: J. B. Metzler.
263. Шкреб и др. 1986: Škreb i dr, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
264. Шлегел 1846: A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1809-1811)*, 3. Ausgabe, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung.
265. Штајгер 1972: E. Steiger, *Grundbegriff der Poetik*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
266. Штегеман 2011: B. Stegemann, Botho Strauß' Schlusschor. Ein Drama der verpassten Vereinigung, in: A. Pelka, S. Tiggers (Hg.), *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld: transcript Verlag, 127–142.
267. Штраус 1991б, B. Strauß, Auge und Augenblick, in: *Die Zeit*, 2. August 1991.
268. Штраус 1992: B. Strauss, „Ustanak protiv sekundarnog svijeta“, (prev.) R. Rusan, *Treći program Hrvatskog radija*, Zagreb: Hrvatski radio, 195–198.
269. Штраус 2011: B. Štraus, Sve jači odjek jarčeve pesme, (prev.) N. Zobenica, Prevod eseja B. Štrausa Sve jači odjek jarčeve pesme, *Komunikacija i kultura online*, god. II, br. 2, 303–314.

Извори слика

- Слика 1:** *Завршни хор* (2014), Theater Hof (2014/15): Исечак из премијере представе *Schlußchor*, стоп-кадар из видео-снимка, <https://www.youtube.com/watch?v=fuBmX0dliHk>, 0:10 минут.
- Слика 2:** Подељена Немачка за време Хладног рата, https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/BPB_IzPB%20250_Weg%20zur%20Einheit_Korr_2016-01-05_1.pdf, стр. 13, (25.05.2025).
- Слика 3:** Структура простора око Берлинског зида, <https://www.badische-zeitung.de/eingeschlossen>, (25.05.2025).
- Слика 4:** Бранденбуршка капија, фотографисано са стране Западног Берлина, Државни архив Берлина 2016: *Landesarchiv Berlin*, Die Berliner Mauer 1961–1989, Berlin: Story Verlag, S. 9.
- Слика 5:** Поглед од Потсдамер плаца на источни део Берлина, усликано са западне стране Берлина (1961), Државни архив Берлина 2016: *Landesarchiv Berlin*, Die Berliner Mauer 1961–1989, Berlin: Story Verlag, S. 20.
- Слика 6:** Отварање граница и рушење Берлинског зида (1989),

Државни архив Берлина 2016: *Landesarchiv Berlin, Die Berliner Mauer 1961–1989*, Berlin: Story Verlag, S. 120.

Слика 7: Обележавање 35 година од рушења Берлинског зида реализовано у форми плакатног зида под слоганом *Haltet die Freiheit hoch* (*Држите слободу високо*), на месту где је некада пролазио зид између Потстамер плаца и Бранденбуршке капије (2024), лична архива ауторке рада.

Слика 8: Прослава 35 година од рушења Берлинског зида, Потстамер плац (2024), лична архива ауторке рада.

Слика 9: Прослава 35 година од рушења Берлинског зида, Бранденбуршка капија, Берлин (2024), лична архива ауторке рада.

Слика 10: Савезна Федеративна Република Југославија, <http://www.nspm.rs/hronika/rts-uskoro-sastanak-drzava-bivse-jugoslavije-o-podeli-imovine-sfrj-vredne-110-miliona-dolara.html?alphabet=1>, (25.05.2025).

Слика 11: Слика дезинтегрисане Југославије са још увек повезаном Црном Гором, преузето са: <https://nadrugipogled.com/2022/08/24/danasnji-prostor-sfrj-devet-puta-zaduzeniji-od-bivse-sfrj/>, (25.05.2025), а затим самостално дорађена.

Слика 12: *Видети и бити виђен*, Штраус 1991а: В. Strauß, *Schlußchor*, München Wien: Carl Hanser Verlag, S. 9.

Слика 13: Радост и еуфорија поводом рушења Берлинског зида, <https://www.mauerfall35.berlin/ueber-das-jubilaeum-35-jahre-mauerfall/>, (28.11.2024).

Слика 14: Уједињени хорски ликови у драми *Завршни хор* позирају за фотографију, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin 1991: *Schlußchor*, снимак представе, архив позоришта, 4.20 минут.

Слика 15: Платонова пећина, <https://pulse.rs/platonov-mit-o-pecini/>, (28.11.2024).

Слика 16: Пад Берлинског зида, <https://www.deutschlandfunk.de/mauerfall-vor-30-jahren-als-sich-deutsche-aus-ost-und-west-100.html>, (28.11.2024).

Слика 17: Хорска формација у драми *Завршни хор*, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin 1991: *Schlußchor*, снимак представе, архив позоришта, 13.57 минут.

Слика 18: Берлин, Фридрихштрасе (2025), лична архива ауторке рада.

Слика 19: Милена Дравић у улози управнице Катарине, Звездара Театар 1996: Исечак из премијере представе *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, стоп-кадар из видео-снимка, <https://www.youtube.com/watch?v=sZ95Bp4cE4g>, (25.05.2025).

Слика 20: *Завршни хор* (2014), Theater Hof (2014/15): Исечак из премијере представе *Schlußchor*, стоп-кадар из видео-снимка, <https://www.youtube.com/watch?v=fuBmX0dliHk>, 1:58 минут.

Биографија

Јелена Гојић уписала је основне академске студије на студијском програму *Немачки језик и књижевност* на Катедри за германистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу у академској 2011/2012. години. Дипломирала је у септембру 2014. године са просечном оценом 8,59 (осам и 59/100). У току основних студија, била је стипендиста *Културне фондације подунавских Шваба Савезне покрајине Баден-Виртемберг*, услед чега је зимски семестр у академској 2013/2014. години провела на Педагошком факултету у Лудвигсбургу (Немачка). Мастер академске студије уписала је, истом факултету, а након положених испита са просечном оценом 9,43 (девет 43/100), у септембру 2016. године одбранила је мастер рад под називом *Методe позоришне педагогије на терцијарном нивоу образовања и стекла звање мастер филолог (германиста)*. У истој академској години, добила је *Признање за изузетна остварења у научним, уметничким или организационим активностима у академској 2015/2016. години, која су допринела развоју и афирмацији Филолошко-уметничког факултета*. Докторске студије из филологије, модул Књижевност, уписала је у октобру исте године на матичном факултету. Све испите положила је у предвиђеним роковима са просечном оценом 9,67 (67/100). У оквиру докторских студија и међународног програма *Еразмус+*, усавршавала се на Хумболт Универзитету у Берлину (2018), а затим и на Универзитету у Триру (2019). У својству коруководиоца и учесника, од 2014. године ангажована је на годишњим пројектима у оквиру *Међународне позоришне педагогије, серија пројекта уз подршку Културне фондације подунавских Шваба Савезне покрајине Баден-Виртемберг* (1.07.01/22).

У звање асистента за Немачку књижевност и културу на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу на катедри за германистику, изабрана је у јуну 2020. године, а потом и реизабрана у јуну 2023. године. Изводи наставу вежби на основним и мастер студијама. У периоду од 2016. до 2018. године, била је ангажована као докторанд у настави у области Дидактике и методике немачког језика, а затим, од 2018. до 2020. године, у области Немачког језика.

Од 2016. године учествује на националним и међународним научним конференцијама и објављује радове у научним зборницима и часописима. Ауторка је двојезичне научне монографије *Постајање наставником кроз теорију и праксу позоришне педагогије / Lehrer werden durch Theorie und Praxis der Theaterpädagogik*. Њене области интересовања обухватају савремену немачку и српску књижевност, савремено немачко позориште, студије перформативности и позоришну педагогију, са посебним фокусом на савремену немачку драму и позориште у спреси са студијама перформативности.

Поред германистике, бави се и позоришном педагогијом. Од 2014. године руководи Академским позориштем германистике, такође на матичном факултету. Иза себе има више позоришних и позоришно-педагошких пројеката. У оквиру пројекта *Међународна позоришна педагогија*, на Педагошком факултету у Лудвигсбургу 2022. године била је гостујући предавач вишедневне радионице са темом *Перформанс*. Поред тога, у сарадњи са институцијама као што су Гете институт, ДААД, БАЗААРТ и др, реализовала је више самосталних семинара, едукација и стручних радионица.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

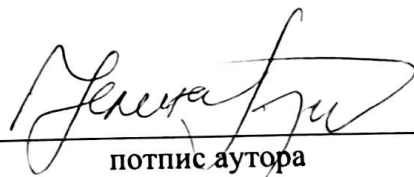
Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића

представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам једини аутор наведсне докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији нисам извршио/ла повреду ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

У Крагујевцу _____, 2025. _____ године,



потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића

истоветне.

У Крагујевцу _____, 2025. _____ године,



потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Јелена Гојић,

☒ дозвољавам

☐ не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Дискурси уједињења и распада у драмама Бота Штрауса и Душана Ковачевића

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

☒ дозвољавам

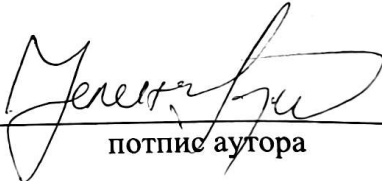
☐ не дозвољавам¹

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- ⑥ Ауторство - некомерцијално - без прерада²

У Крагујевцу _____, 2025. _____ године,


_____ потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>