

Др Ксенија Ђ. Радуловић

ДИСИДЕНТСКИ ПАРАДОКСИ:
АУДИЈЕНЦИЈА ВАЦЛАВА ХАВЕЛА И
ПРОФЕСИОНАЛАЦ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА*

Драма *Професионалац* Душана Ковачевића може се интерпретирати као реплика *Аудијенције* Вацлава Хавела. Пре свега у зависности од тумачења завршетка Хавелове једночинке, Ковачевићев комад се може позиционирати као њена могућа варијација и/или својеврсни наставак. Главни ликови ових драма, писци Фердинанд Вањек и Теодор Теја Крај репрезентују различите типове дисидентског деловања током периода социјализма у источној Европи. Вањек начелно представља фигуру постојаног отпора тоталитарном режиму, а Крај симбол бившег дисидента који је склопио пакт с политичком праксом с којом се не слаже.

Кључне речи: *Аудијенција*, *Професионалац*, апсурд, социјализам, дисидент.

Драмско стваралаштво Душана Ковачевића у бројним досадашњим студијама контекстуализовано је двојачко: у подручју националне драме, као особени и изразито специфични наставак комедиографског канона чији је најзначајнији претходник Бранислав Нушић¹, али и као рефлексија неких од најугајнијих послератних драмских тенденција у ширем европском оквиру – попут, на пример, драме апсурда или трагикомичног доживљаја света. Свакако, Ковачевићево место у оба поменута оквира – локалном и глобалном, подложно је даљем истраживању и репозиционирању. Тако је, примера ради, на локалном плану неопходно навести да његов наглашено горки хумор пружа могућост за проширене увиде у његове релације с другим најзначајнијим аутором у историји српске комедије – Јованом Стеријом

* Овај рад је настао као резултат финансирања научноистраживачке делатности Факултета драмских уметности у Београду, према уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Ковачевић је истовремено и потпуно различит од Нушића (Стаменковић 1987: 8).

Поповићем. (Поред изразито опорог хумора, савремена интерпретација Стерије указује на релативизацију традиционалне поделе на позитивне и негативне ликове, срећног комедијског краја, као и друга одступања од жанра класичне комедије.)

На другој страни, досадашње студије о позиционирању Ковачевића у контекст послератне европске драме истичу да наш савремени класик из трагичке фарсе 20. века преузима превасходно њен дух – модерну осећајност, идеју апсурда у свету лишеном стабилних ослонаца, трагикомички доживљај живота, као и извесне комичке проседе појединих аутора, попут бурлескно-гротескних поступака Алфреда Жарија – а не толико наглашено и њену форму. И сâм наводећи да његово становиште може бити изненађујуће, Петар Марјановић истиче аристотеловско порекло Ковачевићевих комада, дакле, фабулу грађену на јединству радње, причу која има „почетак, средину и крај“, карактере који, и поред апсурдних и фантастичних елемената, личе на живе људе (2000: 293–294). Иако писани у духу модерне гротеске и сродних стилско-жанровских тенденција 20. века, ови драмски комади у основи задржавају форму и структуру традиционалне драме у најширем смислу², што би се условно могло разумети и као заједничка особеност магистралног тока послератне српске драме – с малобројним изузецима чији је најизразитији репрезентант Александар Поповић (Стаменковић 1987: 33).

Наративна и дијалогска структура Ковачевићевих дела, која не доноси радикални раскид са традиционалним драматуршким обрасцима била је вероватно само један у низу разлога који су допринели да његов опус – поред тога што је стекао уметнички репрезентативан статус – постане истовремено и широко популаран. И ма колико да је његово драмско дело несумњива рефлексија оног корпуса савремене европске драматургије који води порекло од Жарија, а потом се надовезује на Јонеска и Бекета, оно, истовремено, припада и извесном *йодскују* европске драме – послератној источно-европској драми, кругу аутора који чине Вацлав Хавел, Славомир Мрожек, Павел Кохоут, Тадеуш Ружевић и други припадници такозваног дисидентског круга. Наиме, појам *дисидентске драме* источне Европе унеколико се преклапа с појмом *драме ајсурга*, а неки од наведених дисидентских аутора уједно се посматрају и у ширем оквиру – као аутори специфичне, источне варијанте драме апсурда. Уосталом, Мартин Еслин је у друго издање (1969) своје капиталне студије *Позориште ајсурга* (*The Theatre of the Absurd*, 1961) уврстио и источноевропску драму која се уклапа у тематски оквир његове књиге. Поред тога, Леонард Пронко у књизи *Авангарда* (*Avant-Garde*, 1962) – чији наслов је заправо друго име за театар апсурда (SELENIĆ 2002: 53) – поред низа западноевропских, разматра и поједине источноевропске писце (Мрожек, Хавел, Ружевић). Свакако, теоријска артикулација овог круга

² То не значи да наши аутори послератне епохе у потпуности пренебрегавају формална својства драме апсурда. Такође, није неопходно наглашавати да се појмови традиционалног и модерног овде користе изван свих вредносних конотација.

драматичара и њихових опуса, темељи се на становишту да се у источно-европској драматургији дух апсурда непосредно реферисао и на теме друштвено-политичких устројстава једнопартијских социјалистичких земаља (бирократизација државног апарата, деловање безбедносних служби и слично), а неки од аутора наводе да је апсурд заправо био реалност комунистичких земаља³. Поред глобалне, филозофско-онтолошке димензије, драма апсурда у источној Европи садржавала је и ону идеолошку.

За наш контекст од значаја су до сада неистражене релације Ковачевића са поменутиим кругом источноевропских писаца дисидентске драме / источноевропске драме апсурда, а посебно са делом Вацлава Хавела. При том, пре свега, мислимо на литерарне везе, не на јавне/mediјске платформе које име Душана Ковачевића повремено користе у духу „домаће“ асоцијације на славног чехословачког писца–дисидента, а потом и председника Чешке Републике, Вацлава Хавела⁴. Идеолошки ставови двојице аутора јавности су познати (критика једнопартијског социјалистичког система), не само из јавних наступа него и из драма са заједничким тематским окупацијама (односно појединца и власти у тоталитарним режимима). Ипак, могуће релације одређених поетичких и естетичких елемената, које се могу успоставити између Хавеловог и Ковачевићевог драмског стваралаштва, нису конкретније истражене. Истовремено, ни источноевропска драма епохе, целовито посматрано, не представља значајнији сегмент наше теоријске мисли у области театра: наиме, неколико најпознатијих аутора дисидентске источноевропске школе још од 60–их година били су присутни на нашим сценама, или публиковани у преводним едицијама, али корпус текстова о делима ових драматичара заснива се преваходно на позоришним критикама, односно предговорима поменутиим издањима – што нужно имплицира недостатак свеобухватнијих, системских студија, као и непосредних компаративних приступа.

У наредном сегменту рада истражићемо релацију Ковачевићеве драме *Професионалац* (1990) с најпознатијом Хавеловом драмом *Аугијенција* (1975): наиме, сагледаћемо *Професионалца* у светлу *Аугијенције*, као могућу реплику, парафразу Хавелове једночинке (и то, унеколико обрнуту), али и као њен могући наставак. Треба нагласити да су поводом премијерне поставке *Професионалца* (Звездара театар, 1990) у режији аутора, поједини наши критичари успоставили извесну везу између два поменута драмска дела. Ипак, с обзиром на жанр текстова о којима је реч (позоришне критике, а не опсежније компаративне студије) – ови прикази, очекивано, не садрже елабориране или конкретизоване увиде, него маркирања општих односа. Као пример таквих увида, од којих овде полазимо, наводимо исказ Владимира

³ О томе, на примеру Хавела: Carol Rocamora (2005).

⁴ На тако посматраном најопштијем плану, у јавности су биле присутне и идеје да би Ковачевић, попут Хавела, могао да преузме улогу кандидата на председничким изборима у земљи (иако он лично никада није показивао амбиције те врсте).

Стаменковића да се комад *Професионалац* може сагледати и као *омаж Вацлаву Хавелу* (СТАМЕНКОВИЋ 2000: 36; подвукла ауторка).

Хавелова *Аудијенција* први је део његове *Трилогије о Вањеку*, која је настајала од 1975. до 1978. године: *Аудијенција*, *Вернисаж* и *Пројесит*. Ако се Хавелов драмски опус условно подели у две групе драма, у прву би спадала дела која разоткривају оно што Чеслав Милош зове „сломом историје“, а Јан Кот „Великим механизмом“, а у другу – у коју спада и поменута трилогија – комади који показују „како таква нехумана, анонимна и насилничка власт разара, поништава људску личност, изазивајући у њој њене најгоре пориве“ (ПІС 1991: 350–351). Наведену драмску трилогију сачињавају једночинке које појединачно функционишу као заокружени драмски текстови, али су обједињене главним ликом Фердинанда Вањека, писца–дисидента у чехословачком социјалистичком друштву. Захваљујући Хавеловој трилогији лик Вањека је постао својеврсни национални симбол у савременој чешкој култури, а поред Хавеловог опуса, појављује се касније и у делима других, посебно чешких драматичара. У првој једночинци (*Аудијенција*) Вањек ради у фабрици пива, у којој је, истовремено, и објекат ислеђивања од стране шефа пиваре–сарадника службе безбедности. У другом делу (*Вернисаж*), Вањек долази у посету брачном пару – својим некадашњим саборцима, а сада опортунистима који се малограђански размећу својим удобним станом и филистарским животним стилем. У трећем делу (*Пројесит*) Вањек покушава да колегу писца – пасивног режимског колаборанта наговори да потпише петицију против хапшења политичког неистомишљеника власти. У свакој од једночинки, лик Вањека је, заправо, супротстављен једном или двома другим ликовима који отелотворују различите варијетете колаборантског односа према владајућем режиму, током периода чехословачке Нормализације⁵ (БУРИАН 2002: 199–200).

Хавел истиче да је *Аудијенција* настала да би забавила његове пријатеље и колеге на неформалном, приватно организованом „летњем фестивалу“ у пишневој викендици.⁶ Наиме, с обзиром на дисидентски статус Хавела и других аутора у социјалистичкој Чехословачкој, многе од њихових драма нису биле званично објављиване нити игране⁷: уместо тога, развијала се добро позната култура самиздата, а инсценације су се често одвијале у илегалним или полуилегалним условима (на пример, у приватним становима), као што је то било случај са „приватним читањем“ *Аудијенције* у Хавеловој сеоској кући у Храдечку. О таквом, донекле необичном, али у конкретним

⁵ Период такозване Нормализације (враћање у претходни поредак контроле јавног живота) везан је за деценију 70-их (делимично и 80-их), а наступио је после краха краткотрајног, осмомесечног периода либерализације (односнодемократизације социјализма), познатог као Прашко пролеће (1968).

⁶ Предговор енглеском издању Вањек-трилогије. Видети даље: *Light on a Landscape* (HAVEL 1990: vii–ix).

⁷ Сâм Хавел био је под цензуром пуних двадесет година: од Прашког пролећа у лето 1968. до Плишане револуције 1989. године. Више о томе в. у: GOETZ-STANKIEWICZ (1979).

реал-политичким околностима *изнуђеном* пореклу комада, Хавел пише у есеју о Вањеку (1986), у оригиналу ненасловљеном, а објављеном под насловом *Light on a Landscape* у енглеском издању драмске трилогије о Вањеку⁸ (HAVEL 1990: vii–ix). У овом тексту аутор описује како га је популарност комада – људи које је упознавао и сретао знали су реплике напамет – подстакла да напише још две драме с истим ликом, односно, *Вернисаж* и *Прошесџ*. Поред тога – у поменутом есеју, који је делом посвећен и драмама других писаца свеукупног *Вањек циклуса* – Хавел истиче особеност и самосвојност свих ових ликова обједињених истим именом, који су временом постали део опуса различитих аутора (Павел Кохоут, Павел Ландовски и Јиржи Динзбир). У критичкој литератури из области чехословачке драме наводи се да циклус о Вањеку садржи осам⁹ драма (једночинки) четворице аутора: три Хавелове, две Кохоутове, и по једна Ландовског и Динзбира¹⁰. Треба додати да је то само први, најужи круг *варијација* *по Вањеку*. Дrame инспирисане овим ликом настајале су и касније, и то не само у оквиру чешког говорног подручја већ и изван њега – а најпознатија међу њима је *Рокенрол* британског писца чешког порекла Тома Стопарда.¹¹

Поред „симболичког капитала“ Вањека као дисидентске фигуре, популарности *Аудијенције* допринела је још једна значајна особеност: Вањек је, наиме, конципиран као једноставан лик и био је разумљив људима из најширих друштвених слојева, а истовремено и близак интелектуалцима. Управо ову одлику *свеобухвајћности* на плану рецепције – истовремене блискости просечној, али и интелектуално високо захтевној публици – Владимир Стаменковић истиче као важну карактеристику драмског стваралаштва Душана Ковачевића (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 13). Не треба посебно подсећати да популарност појединих Ковачевићевих комада подразумева и читав низ драмских реплика и мотива које публика зна напамет, баш као у случају *Аудијенције* и других Хавелових једночинки о Вањеку.

Драмски опус Вацлава Хавела – а посебно комад *Аудијенција* – пример је становишта да биографски приступ у тумачењу књижевног дела не треба увек и неопозиво одбацити као застарео и „неимантант“, већ је, у одређеним случајевима, легитимно призвати га као могући „помоћни“ приступ. Лик Вањека репрезентује алтер его самог писца¹², што није никаква накнадна

⁸ Трилогија је на енглеском објављена у Канади 1987, а 1990. у Лондону. Хавел је есеј написао у лето 1985.

⁹ Обједињене у издању: Goetz-Stankiewicz ed. 1987. *The Vanjek Plays: Four Authors, One Character*.

¹⁰ За разлику од прве двојице, Ландовски и Динзбир живели су у Бечу.

¹¹ И независно од овога, поједине студије посвећене су компаративној анализи раних дела из опуса Вацлава Хавела и Тома Стопарда и указују на сатирични треман тоталитарних режима и других политичких тема у опусима двојице аутора. На пример, Klára Hůrková (2000).

¹² Као и готово сваки аутор, Хавел се оградавао од оваквих закључака, наводећи да је Вањек ипак „драмски конструкт“. Поједини аутори Вањека сагледавају као *грамски*

спекулација или истраживачко откриће критике него опште позната информација – и то „од јавног значаја“. Наиме, управо је Вањекова драмска ситуација једна од првих асоцијација на име писца. Хавел је током 70-их година, као већ афирмисани аутор једно време радио у фабрици пива, онемогућен да на другачији начин обезбеди материјалну егзистенцију.¹³ Осим рада у пивари, и други лични подаци о Вањеку одговарају Хавеловој биографији: пише драме, на директном је удару цензуре, ожењен је, нема децу (узгред, Хавел је као потомак буржоаске породице, био ожењен девојком из пролетерске класе, Олгом Шпичаловом, удато Хавлова). Литература о Хавеловом животу и раду обимна је, али, очекивано, у квантитативном погледу предњаче наслови који писца посматрају у светлу његове дисидентске и политичке праксе. Поједини аутори, свакако, наглашавају узајамну релацију његовог литерарног стваралаштва и грађанског/политичког активизма, тако да је у одређеној мери присутно и компаративно изучавање Хавелових књижевних и политичких текстова. Први значајнији „холистички“ приступ проучавању Хавела доноси студија *Читање Хавела (Reading Havel, 2015)* Дејвида С. Денехера, у којој аутор свеобухватно посматра Хавелово писано (али и усмено) наслеђе: поред драма, књижевно-теоријских текстова и песама, он у жанрове Хавеловог опуса сврстава и политичке есеје и председничке говоре (DANAHER 2015).

Од нешто мањег значаја, али и даље вредан помена јесте и одабир имена Вањек као варијетет Хавеловог надимка у реалном животу: у књизи *Писма Оли*¹⁴, он бројна писма настала током његовог боравка у затвору (1979–1983) потписује надимком Вашек (од имена Вацлав). – На пример, „Љуби те Вашек“ (HAVEL 1989: 8).

Основна драмска ситуација у *Аудијенцији* непосредно се реферише на њен наслов: реч је о званичном пријему, аудијенцији претвореној у саслушавање. Вањек као радник у пивари долази на саслушавање у канцеларију

принцип који изазива одређене реакције окружења, а тиме и (само)разоткривање других ликова (GOETZ-STANKIEWICZ 1987: xxvii).

¹³ Хавел је у то време, средином 70–их, био приморан да живи ван Прага, у викендици; током тог периода радио је у фабрици пива, што му је тада био основни извор прихода.

Након одласка у затвор крајем исте деценије, његове драме играле су широм западне Европе и у Америци. Код нас су постављане у Београду (пре свега Атеље 212), потом у Загребу и појединим другим градовима Југославије.

За домаћег читаоца могао би донекле разочаравајуће да делује податак да се у бројим текстовима о Хавеловом затворском и дугогодишњем дисидентском стажу, Београд (Југославија) у том контексту релативно мало помиње. Ово вероватно не би требало сагледавати у светлу „пословично“ неправедног западњачког односа према малој (социјалистичкој) култури каква је наша, колико у светлу поменути чињенице – Београд је био један *од низа* градова у којима су Хавелове драме играле.

¹⁴ Књигу је на српски језик превео Александар Илић, који је био посвећен афирмисању чешке литературе, а посебно Хавеловог дела у нашој средини. Поред осталог, изабрао је, превео и написао поговор за *Шест драма* Вацлава Хавела (1992).

пословође у фирми, чије презиме Сладек такође има одабрану конотацију: како наводи преводилац драме Александар Илић – поред презимена, оно у чешком језику означава и професију пивара (1991: 195). Као пословођа у пивари, у *Аудијенцији* Сладек је истовремено је и „ситан шраф“ у великом политичком систему: невољни сарадник службе безбедности, који заузима сасвим низак ранг у њеној строгој хијерархији. Овај *комад ислеђивања* – шеф Сладек по задатку „дужи“ Вањека и покушава да сазна што више података о овом дисиденту како би испунио радни задатак: написао и предао извештај Служби – релативно је једноставне структуре. Почиње доласком Вањека у канцеларију пословође, и траје колико и њихов разговор, током којег се Сладек, потпуно неуспешно, труди да добије материјал за извештај. На готово сва његова питања, често понављана, Вањекови одговори су намерно сасвим шури, па постаје јасно да ће управо такав бити и извештај који Служба очекује. Карактеристика Хавеловог рукописа јесте и то што се ни у једном од драмских текстова трилогије о Вањеку тајна полиција (Служба) не помиње дословно (PONTUSO 2004: 81). Уместо тога, ликови користе изразе као што су *неки људи* или *они*, с јасним алузијама на припаднике тајне полиције.

Из сижеа *Аудијенције* једноставно је закључити да је временски опсег радње у њој изједначен с реалним временом потребним за њено извођење, да је она заправо заснована на аристотеловским јединствима. Простор фабрике пива у којем се радња комада одвија Хавел користи у потпуности драматуршки функционално: пословођа Сладек током целе драме бесомучно испија нове флаше пива, одлазећи и враћајући се неколико пута из тоалета. Он током радње постаје, наравно, све пијанији (за то време, и поред Сладекових инсистирања, дистанцирани Вањек уљудно, али одлучно одбија алкохол). *Аудијенција* садржи све маркантне карактеристике Хавеловог драмског проседеа, као што су: репетитивност, циркуларност (кружна драматургија), високо рационално и често „механицистичко“ обликовање дијалога, јасно кореографски уобличени уласци, изласци и гестови, како вербални тако и они физички (DANAHER 2015: 31). Већ и прве две наведене одлике Хавеловог драмског рукописа – репетитивност (због које се његове драме користе и на академским курсевима учења чешког језика) и кружна драматургија – недвосмислено указују на његову блискост драми апсурда; реченице, идеје, вербални мотиви се учестало понављају, а комад се завршава исто као што почиње¹⁵. Међутим, поред наведених својстава текста, наглашена је и Хавелова

¹⁵ Парадигматични пример у драми апсурда јесте *Ђелава њевачица* Ежена Јонеска. Једина разлика између уводне и завршне сцене је у томе што брачни парови мењају места, али та промена није од суштнског значаја. Напротив, она сугерише испразност грађанског света – па је очекивано да ће Мартинови на крају (у замишљеном другом делу комада) само поновити исте бемислице које су Смитови претходно већ изговорили. Али, док репетитивност и цикличност овде сугеришу испразност и непроменљивост света, оне код Хавела, како ћемо даље видети, имају значајно другачије функције.

блискост духу апсурда на значењском плану.¹⁶ Тачније, реч је о својеврсном споју традиције апсурда и позоришта апела (KEANE 1999: 157), драмске праксе која се у чехословачкој литератури развија од 60-их година прошлог века. Подсетимо и да је то период велике обнове на уметничкој сцени ове културе, „златно доба“ чехословачке уметности – у то време донекле попуштају стеге „дубоке државе“ (Варшавског пакта), у свести савременика још је живо сећање на предратну чешку авангарду, а наглашена је и рефлексивна савремених уметничких тенденција, попут драме апсурда (RADULOVIĆ 2019: 45–46).

У *Аугијенцији* та апсурдистичка стратегија досеже врхунац у Сладековом очајничком предлогу Вањеку да сам напише извештај о себи, с обзиром на то да од уздржаног дисидента – радника у пивари није успео да добије целовите и иоле употребљиве одговоре на вишеструко опетована питања (ко су људи који га посећују, какви су то људи, о чему разговарају и сл.). У складу са сопственом идејом, сам Сладек би искористио своју позицију шефа у пивари и омогућио Вањеку нешто удобнији посао, који би му остављао више слободног времена (уместо гурања пивских буради радио би у магацину), а заузврат би Вањек Сладеку помогао тако што би самостално писао извештаје о себи. Сладекова апсурдна идеја резултат је не само очајања због тога што неће успети да одговори на задатак Службе него и страха. Он је уцењен: у прошлости („оптужба је била лажна“) је био осумњичен да је једном купцу продао „петсто хектолитара пива вишка“. У Сладекове конкретизоване аргументе – чијој се рационалности нема шта замерити – спада и процена да не само што ће Вањек као магационер радити посао лакши од садашњег него је и природно да он сам пише извештај о себи, јер је тој вештини вичнији од Сладека (интелектуалац је и писац), самог себе боље познаје него ико други, и, најзад – на тај начин ће моћи директно да утиче на садржину извештаја. Вањек, међутим, понуду не прихвата, и то не због себе лично (признаје да би му више одговарао посао магационера) него зато што је реч о пракси која се начелно коси с његовим етичким нормама. „Вањек: Ја због принципа не могу да учествујем (...) у пракси са којом се не слажем“ (HAVEL 1991: 211).

Као што се из наратива *Аугијенције* може увидети, ова дуо-драма се на садржинском и структуралном плану наизглед „исцрпљује“ у дијалогу двојице ликова чије су друштвене и интелектуалне позиције супротстављене: „мали човек“, који служи опресивном систему, насупрот постојаном и доследном дисиденту–интелектуалцу. Уметничком значају и усложњавању

¹⁶ Денехер наводи да Хавел није много држао до сопствене припадности драми апсурда, и подсећа да се за његов драмски опус користи синтагма позориште апела (*theatre of appeal*), која наглашава ширу, друштвено ангажовану димензију драма; Хавел, наиме, није био изворни драматичар (DANAHER 2015: 31) него је медиј позоришта одабрао као потенцијално најподеснији за реализацију сопствених уметничких идеја – и забавити, али и узнемирити публику кључним питањима људског бића и живота (DANAHER 2015: 32).

интерпретативне матрице Хавелове једночинке знатно доприноси управо то што се она нипошто не може свести на једнозначну „апологију неустрашивом дисиденту“, као ни на недвосмислену поругу уцењеном, „ситном доушнику“. Напротив, она пуни смисаони и значењски потенцијал достиже тек изван овако постављеног, најопштијег бинарног плана..

На први поглед, насупрот одважном и бескомпромисном писцу стоји мали, застрашени и уцењени Сладек. Међутим, могућност читања *Аудијенције* као дела о „бинарној“ структури света и ликова, темељно је уздрмана бројним Сладековим особинама и поступцима: он је потпуно свестан своје позиције, чак и завиди Вањеку на начину живота који му је самом недоступан (Вањек се дружи с позоришним људима, па тако и с познатом глумицом Бохдаловом¹⁷, коју Сладек сања да упозна), а након свега остаће анониман и етички укаљан. У *Аудијенцији* има и препознатљиве Хавелове аутоироније (која, узгред, није страна ни Ковачевићу): ако Вањек и западне у неку још непријатнију ситуацију, афирмисани је писац и читава међународна јавност устаће у његову одбрану, а ако се исто деси Сладеку – нико неће мрднути прстом. Најзад, Сладек је свестан да учествује у игри у којој су улоге подељене, а њему је додељена она најнижа, као што је болно свестан и сопствене декласираности чак и на оном свакодневном, неинституционалном нивоу. Примера ради, он није довољно престижан да упозна популарну глумицу Бохдалову (и поред бројних Сладекових молби, Вањеку не пада на памет да је доведе у пивару, изговарајући се тиме да глумци имају бројне унапред испланиране обавезе). На другој страни, уздржано, поносно дисидентово одбијање Сладековог очајничког предлога добија размере готово арогантног, надобудног става, лишеног ма и најмањег разумевања за саговорника. По Сладековом мишљењу, таквима попут Вањека важнији су принципи од људи. Извесна хумана димензија лика Сладека – према којем није тешко осећати макар минимално сажалење – али и слични мотиви који се могу пронаћи у личностима других антагониста у трилогији о Вањеку, довели су до становишта да у свих осам драма варијација на тему Вањека – заправо и нема класичних негативних ликова (GOETZ-STANKIEWICZ 1987: xv–xxix). Поред овога, у *Аудијенцији* би било легитимно отворити и потенцијално класно питање. Иако се у драми не говори о Вањековом пореклу, није немогуће претпоставити да му је управо класно преимућство над људима попут Сладека помогло да се образује, и тако постане писац и интелектуалац (сасвим начелно посматрано и независно од могуће алузије на Хавелов буржоаски *background* – питање „социјалног капитала“ наслеђеног породичним пореклом, засебна је и сложена тема бројних друштава савременог/прогресивног света, укључујући и она социјалистичка и пост-социјалистичка).

Да је бинарна дихотомија ликова у *Аудијенцији* ипак крхка, ако не и само варка, нарочито сведочи њен крај: након завршене аудијенције, Вањек излази

¹⁷ Лиржина Бохдалова (р. 1931) је звезда чешког глумишта.

из канцеларије; Сладек потом заспе, а врата се поново отварају и – као на почетку, улази Вањек. Овај пут, *међушим*, он испија пиво које је претходно доследно одбијао, истовремено изговоривши реплику коју је у ранијем току драме понављао пијани Сладек: „Све је отишло дођавола“. Треба подсетити да у особености Хавелове драматургије спада и понављање кључних фраза које постају *мошиви комада*, па би у *Аудијенцији* то могао бити консензус двојице са супротних страна државног система – и то да је стање у друштву катастрофално. На интерпретативном плану наведени завршетак комада сугерише очигледну репетитивност описаног круга, али, с обзиром на разлику у Вањековом наступу, остаје непознаница да ли ће *ионовљена аудијенција* бити потпуно идентична, да ли је његов повратак само Хавелова иронија (JAMES 2001: 59) или је разлог сажалење према Сладеку. И, пре свега осталог: Дали ће Вањек у наредном драматуршком кругу остати *иосијојани* принц дисидентске сцене?

Од одговора на питање које имплицира отворени завршетак Хавелове драме, зависи и да ли на њеном крају, у готово истоветном формату¹⁸, почиње једна друга драма: *Професионалац* Душана Ковачевића. Теодор Теја Крај, симболичка фигура *српског Вањека*, писац је и бивши дисидент, који се у фази позног југословенског социјализма друштвено и професионално етаблирао као уредник у државној издавачкој кући, дакле, направио је компромис с режимом с чијом се праксом не слаже. У крајњој линији, у условима „меког“ југословенског социјализма, ова врста компромисне праксе није била страна колективном искуству заснованом на прихваћеном, али прећутно и јасно лимитираном учешћу независних интелектуалаца у јавном животу. Попут Вањека, као кључне нити више Хавелових драма, Теја Крај се појављује у два Ковачевићева комада: у *Клаусџирофобичној комедији* (1987) животари на маргинама друштва, а у *Професионалцу* (1990) постаје део система против којег се претходно борио.¹⁹ Осим сродности на плану форме (*Професионалац* се условно може схватити као дуо-драма, па исто тако и као једночини комад), те ироничног, опорог хумора, овадва текста деле заједничку драмску ситуацију: сусрет и разговор писца – дисидента и, с друге стране, сарадника безбедносних служби социјалистичког режима, који по задатку „дужи“ свог саговорника²⁰. У чешком „праизвору“, писац је цен-

¹⁸ Иако има четири лика, *Професионалац* се у основи може посматрати и као дуо-драма чији се наратив поклапа с разговором Теје Краја и Луке Лабана. Ликови секретарице Марте и Једног сасвим обичног лудака не утичу у пресудној мери на обликовање њене форме и значења.

¹⁹ Животни пут појединих бивших дисидената у Србији, а који су се временом етаблирали у структуре развијеног социјализма, убрзо је доспео у трећу фазу: наиме, након фазе антикомунизма, па потом инволвирања у комунистички систем, током 90-их година прошлог века, постали су (већином) промотери националне политике, неки од њих и кабинетски идеолози нпр. „равногорског“ Српског покрета обнове.

²⁰ У такав наратив уклапа се и филм *Живойи груџих* (2006) немачког редитеља Флорјана Хенкела фон Донерсмарка, чија се радња дешава у Источном Берлину неколико

зурисан и декласиран, у српској верзији он је, у новој фази, инволвиран у режим, с којим је такорећи „склопио пакт о мирољубивој коегзистенцији“. Утолико се и заједнички простор *канцеларије шефа* унеколико разликује: у *Аудијенцији* је то Сладеков уред у пивари (Вањек му, као обичан прекарни радник, „долази на ноге“), а у *Професионалцу* уредничка канцеларија Теје Краја, у коју на самом почетку комада ступа пензионисани полицајац Лука Лабан. Као и у *Аудијенцији*, радња драме је органска, простор се не мења, драмско време је згуснуто и изједначено с временом потребним за изведбу, али сама темпорална димензија другачије функционише. Код Хавела је она усмерена на садашњост (с ким се Вањек виђа, о чему с тим људима разговара), док је код Ковачевића на сцени својеврсно метатеатарско „размотавање“ прошлости. У *Професионалцу*, наиме, Лука Лабан о Крају практично све већ зна (уходио га је годинама), па на синтаксичком нивоу драме, за разлику од *Аудијенције*, не доминирају реплике упитне форме.²¹ Напротив, захваљујући свом „информатору“ у овој бизарној драмској ситуацији, Теја Крај сазнаје о својој прошлости оно што ни сам није знао, подсећа се старих догађаја, проналази давно изгубљене предмете, покушава да пронађе своје *ненаписане књиће* – а ово последње, како сугерише Љиљана Пешикан Љуштановић, управо јесте суштинско питање његове егзистенције (1998: 137). Није неопходно наглашавати да бизарност обе драмске ситуације (или једне заједничке – зависно од перспективе) упућује и на дух драме апсурда, као једну од значајних особености у проседеима оба аутора, и то оног њеног специфичног, источноевропског усмерења, које тематизује различите елементе тоталитарног апарата. Хавелов иследник моли ислеђеника да самостално пише полицијске извештаје о самом себи, док професионалац Лабан мирно објашњава свом бившем ислеђенику да га је читав радни век уходио, „усмеравао“ његов живот, па и спасавао његове (не)написане рукописе. Заправо, тоталитарни систем са својим апсурдним бирократским и полицијским режимом, доводи до кључне тачке парадокса у оба драмска текста: у једном, шеф тражи од дисидента да уместо њега обавља иследнички посао (писање извештаја), док у другом, захваљујући дугогодишњој делатности полицајца Лабана, Крајеви списи бивају сачувани, тачније – написани (Лабанов

година пре пада Берлинског зида. Агент Штазија (тајне службе Немачке Демократске Републике) по задатку надзире један уметнички пар – драмског писца и глумицу, а временом, тајно посматрајући живот уметника и суочавајући се са последицама деловања тајне службе, доживљава снажну промену...

Филм редитеља – дебитанта доживео је огроман успех, поред осталог награђен је и Оскаром за најбољи филм на страном језику (2006), а Донерсмарк је истовремено публикувао и сценарио по којем је дело снимљено (DONNERSMARCK 2006).

У вези с тим напомињемо да је три године пре *Животија грућих*, по драми *Професионалац* снимљен истоимени филм (2003), у режији Душана Ковачевића.

Више о томе: Nevena Daković (2011).

²¹ Кључно питање које Лабан поставља Крају, заправо је (после поздрава „Добар дан“) његова прва реплика: „Ти не знаш ко сам ја?“.

син је говоре Теје Краја претворио у књигу). Ликови у *Аудијенцији* и *Професионалцу* у апсурдној су професионалној позицији, какву је условио затворени, полицијски режим. Врхунац тог парадокса јесте у томе што они или не раде свој посао, или невољно обављају делатност изван сопственог посла, очекују од других да раде њихов посао, или, пак, на парадокалан начин раде туђ посао: Вањек као писац ради у пивари, Сладек ради оно на шта је приморан очекујући да то препусти Вањеку, Лабан „исписује“ Крајеве рукописе, а Крај као писац уопште и не пише.

И поред почетне ситуационе разлике у односу подређености – надређености ликова (потлачени Вањек долази код Сладека, ражаловани и сада већ потпуно „бенигни“ Лабан улази у уредничку канцеларију Теје Краја), мизансцен се унеколико подудара. Наиме, услед болова у кичми – тридесетогодишња „псећа служба“ држави узроковала му је озбиљне здравствене проблеме – Лабан седа на уредничку столицу. А Теодор Крај овакву промену мизансцена коментарише у *дигаскалији* (што је и истовремено и својеврсна особеност целокупног ауторовог проседеа у овом комаду): *И он обиђе сѝо, задиже манѝил, и седе на моју сѝолицу, а ја се враѝих исѝред сѝола. У ѝрену се наѝоx на месѝу које сам заслуживао* (Ковачевић 1998: 139). Љиљана Пешикан Љуштановић анализира казивање и приказивање у Ковачевићевој драми, која се, „можда може читати и као особена монодрама“, јер у њој су дигаскалије „приповедање у првом лицу, наративни сегменти наглашено исповедног карактера, који прожимају целу драму“ (Пешикан Љуштановић 2009: 136). – Као и у Хавеловом тексту, и драмска форма *Професионалца* инклинира ка тенденцији цикличности – комад настаје као транскрипт магнетофонског снимка, а завршава се исто као што и почиње. На маргинама овог текста може се, поред свега тога, приметити и да се у *Професионалцу* све време пије, као и *Аудијенцији* – али с битном разликом што у српској „обрнутој аудијенцији“ омиљено национално пиће, ракију, конзумирају оба лика, а не само полицајац.

Оба драмска текста, што је и сасвим природно с обзиром на контекст у који су позиционирани (ислеђеник је у оба случаја драматичар), оперишу позоришним маргиналијама, реферишући се на стварне личности из јавног/театарског живота. Примера ради, као невидљиве *dramatis personae* у *Аудијенцији* се помињу Павел Кохоут и глумица Бохдалова, а у *Професионалцу* анегдоте везане за Зорана Радмиловића, усмена предања Борислава Михајловића Михиза, и сл. Најзад, једна од важних референци у Ковачевићевом делу јесте и сâм Вацлав Хавел, кроз омаж – подсећање на Крајев некадашњи говор у славу овог чешког дисидента, који је Лабанов син потом претворио у текст и уврстио у рукопис насловљен *Бесега*. Трактат о познатом драматичару у овом комаду изговара пензионисани полицајац. Лука Лабан: Вацлав Хавел, игра себе у драми која траје. (...) Кад носи џакове у пивари, носи праве џакове и његова леђа су његова леђа, а не леђа човека који игра човека који игра да носи терет пиварског тегљача. Све је његово, изузев његовог живота. Дистанце, толико потребне и модерне – нема. Дистанца се збива касније док

гледамо његове позоришне комаде. Тад почиње уметност, а престаје живот. „Глумци“ око њега су врхунски професионалци. (...) Чешки писац светског порекла. Благо драмској литератури и тешко Вацлаву Хавелу! (КОВАЧЕВИЋ 1998: 144).

Ковачевић се, разумљиво, реферише на личност Хавела, чија је грађанска и политичка постојаност неупитна, а не на драмски лик Вањека, чија дисидентска будућност у *Аудијенцији* остаје унеколико недефинисана. Својеврсна динамика односа ликова једна је од кључних тачака сусрета ова два драмска текста. У оба, наиме, измиче стабилна позиција на плану суодноса ликова, релативизује се начело подређености и надређености, проблематизује се статус сучељених друштвених категорија, испитује се место и обичног малог човека који је само „шраф“ у великом механизму историје, али и оног с високим интелектуалним, критичким амбицијама. У *Аудијенцији*, иако номинално надређен, Сладек осећа слабост и показује сопствену несигурност, страх и очајање. У *Професионалцу* су позиције оба јунака нестабилне: и Лука Лабан и Теја Крај откривају се као личности дубоко незадовољне сопственим животима, који се, очигледно, распадају на готово свим плановима. Теја Крај троши време и губи нерве сарађујући са разним лудацима (какве репрезентује лик по имену Један сасвим обичан лудак) у полураспалој фирми (којој највероватније ускоро прети стечај, судбина низа некад успешних државних издавача из периода социјализма), распао му се и брак а сина једва да виђа, од њега на крају одустаје чак и брижна секретарица Марта. А поред свега тога, свестан је да је његов литерарни опус непријатно мали. Лука Лабан се, на другој страни, суочава са узалудношћу својих напора: верно је служио отаџбини која га је на крају отерала у пензију, а његовог сина јединца у иностранство. Сада се и њему, као и Сладеку, чини да је „све отишло дођавола“: сада, пред распад политичког система којем је служио, изговара похвалу ни мање ни више него дисиденту Вацлаву Хавелу.

Преображај који је Лука доживео у завршном делу свог животног пута истовремено упућује и на једну оштру разлику – тачније, опозитну релацију између ликова двојице сарадника тајне полиције у анализираним драмама. Док Сладек у страху обавља задатак који му је наметнут, Лука је у прошлости дуги низ година савесно и с професионалним успехом уходио Краја, безрезервно верујући у политички систем којем је служио. Најзад, он је у поменутом послу био професионалац у најдословнијем смислу, за разлику од Сладека, који већ и по природи сопствене (пиварске) професије тој дужности приступа аматерски. Лукина трансформација, односно губитак вере у систем, парадоксална је последица његовог професионално обављаног задатка. Пратећи Теју Краја, упознавајући и слушајући и друге уметнике и критички оријентисане интелектуалце, он сâм почиње да сумња у систем којем је био одан, уз Теју и његове пријатеље почиње и да пије – да би на крају као професионалац сасвим пропао, слично као што се урушава и дисидентски статус Теје Краја. Невена Даковић запажа да се симултано с мелодрамским

интензивирањем Тејине оптике, „Лукина лична животна прича реартикулише као истинска трагедија“ (2011: 140). Он је, наиме, „истински верник који не налази свог Христа“, а „његова ситуација (...) следбеника без Месије, наглашена је поднасловом „тужна комедија по Луки“, као очигледном асоцијацијом на Јеванђеље по Луки“ (2011: 140).

Од четворице ликова у ове две драме заправо једини Вањек непосредно не показује да му измиче тло под ногама. Овој тврдњи, ипак, треба приступити условно и донекле опрезно, између осталог и стога што постојани чешки дисидент успева да о самом себи не каже готово ништа (све се своди на кратке и значењски ирелевантне одговоре на Сладекова упорна и понављана питања). Заправо, иако је главни лик у читавој трилогији, Вањек у све три једночинке врло мало говори (PONTUSO 2004: 90). Такав концепт лика посредно отвара и питање његовог самоодређења: наиме, остаје скривено да ли је Вањек заиста толико самоуверен и неустрашив или, на другој, страни, изузетно успешно и интелигентно храбри самог себе, не дозвољавајући непријатељу да осети његов евентуални страх и неизвесност због ситуације у којој се налази. И више од тога, таквој дилеми доприноси поменути „недефинисани крај“ Хавелове драме.

Понављање комада након последње реплике у потпуности би одговарало духу драме апсурда, као стратегија механичке репетитивности у оквиру које се догађаји узалудно опетују, а чак и евентуалне промене означавају само модификацију форме, али не и суштине.²² Ако, пак, потенцијално замислимо не механичку репетицију драмске ситуације него суштинску промену лика Вањека, његову спремност на компромис с праксом с којом се не слаже, онда би на крају *Аудијенције* могла да настане нова, другостепена драма: можда баш Ковачевићев *Професионалац*, као њен својеврсни наставак или други део драмске саге о писцу – дисиденту. Па чак и у тако замишљеном новом кругу *Аудијенције*, Вањек би у односу на југословенског колегу имао бар једну компаративну предност: написани и уважени опус драматичара. (Док у актуелној фази *Професионалца*, Крај подсећа на извесни меланж дисидентства и оних не нужно негативних ликова опортуниста – антагониста Хавелових једночинки, дакле, комбинацију која није страна нашем искуству „меког“ социјализма.)

Наравно, у сваком релационирању ликова Вањека и Краја неопходно је имати у виду незанемарљиве културолошке, историјске, политичке и друге контекстуалне разлике између наше, српске/југословенске, и чешке/чехословачке средине. То би значило имати на уму да Вањек припада чешкој критичкој култури, која је током 20. века развијала бројне облике грађанског и интелектуалног отпора (Ilić 1989: 141–146), али и у којој је послерат-

²² Школски пример је драма *Чекајући Гогоа* Самјуела Бекета, у којој је други чин реплика првог чина: на почетку другог чина појавило се неколико листова на претходно голом дрвету – али се у суштинском погледу ништа није променило.

но искуство социјализма било умногоне другачије од оног југословенског. Сасвим засебна тема односи се на могуће реперкусије таквих разлика у односу на потоње развоје ових друштава. Другим речима, да ли разлика између постојаног Вањека (све до последње реплике *Аудијенције*) и „полудисидента“ Краја – који би могао бити и парадигматска фигура наше дисидентске сцене, нека врста њене „мере отпора“ – на сигнификантан начин опредељује и разлику између каснијих, политички и историјски најзначајнијих догађаја у српском и чешком друштву? Најзад, да ли је разлика у (не) постојаности дисидентских фигура у овим драмама у одређеној мери везана и за степен њихове уметничке, драматичарске остварености? Насупрот Вањеку, који упркос цензури пише и стиче професионалну афирмацију, Крај покушава да спозна одговор на суштинско питање своје егзистенције: *Где су моје ненаписане књиџе*. И шта тачно, као читаоци и публика, знамо о уметничким дOMETИМА тих ненаписаних и написаних књиџа нашег некадашњег дисидента?

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КОВАЧЕВИЋ, Душан. *Одабране драме II*. Београд: Стубови културе, 1998.
- МАРЈАНОВИЋ Петар. *Српски драмски њисци XX столећа*. Београд: Факултет драмских уметности, 2000.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. *Кај је била кнежева вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. Предговор. *Савремена драма I*. Београд: Нолит, 1987, 5–36.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. Предговор. Душан Ковачевић, *Изабране драме*. Београд: Нолит 1987, 5–22.
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. *Крај ујџојије и џозоришџије*. Београд, Нови Сад: Откровење и Стеријино позорје, 2000.

*

- BURIAN, Jarka M. *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*. London, New York: Routledge, 2002.
- ĐAKOVIĆ, Nevena. Serbian Darkness: History according to Dusan Kovacevic. *New Imagined Communities: identity making in Eastern and South-eastern Europe*. Eds. Libusa Vajdova and Robert Graftik. Bratislava: SAV, 2011, 134–147.
- DANAHER, David S. *Reading Havel*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- DONNERSMARCK, Florian Henckel von. *Das Leben der Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1969.
- GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. *The Silenced Theatre. Czech Playwrights without a Stage*. Toronto: University of Toronto Press, 1979.

- GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. Introduction. *The Vanjek Plays: Four Authors, One Character*. Ed. Marketa Goetz Stankiewicz. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987, xv–xxix.
- HAVEL, Vaclav. *Pisma Olgi*. Ur. Aleksandar Ilić. Beograd: Prosveta, 1989.
- HAVEL, Václav. Light on a Landscape (Introduction). *Three Vanek Plays*. London: Faber and Faber, 1900, vii–ix.
- HAVEL, Vaclav. *Šest drama*. Beograd: Nolit, 1991.
- HŮRKOVÁ, Klara. *Mirror Images: A Comparison of the Early Plays of Václav Havel and Tom Stoppard with Special Reference to their Political Aspects*. Bern: Peter Lang, 2000.
- ILIĆ, Aleksandar. Lastavica u jazbini. Vaclav Havel, *Pisma Olgi*. Aleksandar Ilić (prev.). Beograd: Prosveta. 1989, 141–146.
- ILIĆ, Aleksandar. Satirični levijatan Vaclava Havela. Vaclav Havel. *Šest drama*. Aleksandar Ilić (prev.). Beograd: Nolit, 1991, 345–352.
- KEANE, John. *Václav Havel. A Political Tragedy in Six Acts*. London: Bloomsbury, 1999.
- PONTUSO, James. *Václav Havel – Civic Responsibility in Postmodern Age (20th Century Political Thinkers)*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.
- RADULOVIĆ, Ksenija. *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2019.
- ROCAMORA, Carol. *Acts of Courage. Václav Havel's Life in the Theatre*. Hanover: Smith & Kraus Global, 2005.
- SELENIĆ, Slobodan. *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2002.
- SIRE, James W. *Václav Havel: The Intellectual Conscience of International Politics: An Introduction, Appreciation & Critique*. Illinois: Intervarsity Pr, 2001.

Ksenija Đ. Radulović

DISSIDENT PARADOXES: *AUDIENCE* BY VÁCLAV HAVEL AND
THE PROFESSIONAL BY DUŠAN KOVAČEVIĆ

Summary

Plays by Dušan Kovačević have been contextualized in two ways in numerous studies: in the sphere of national drama, as unique and highly specific continuation of the dramatic canon whose most important predecessor was Branislav Nušić, and also as a reflection of some of the most influential post-World War II dramatic trends in a wider European framework. *The Professional* by Dušan Kovačević can be interpreted as a response to Václav Havel's *Audience*. Depending primarily on the interpretation of the ending of this one-act play by Havel, Kovačević's play can be positioned as one of its variations and/or a kind of sequel to it. The main characters of these plays, writers Ferdinand Vaněk and Teodor Teja Kraj, represent different types of dissident activity in

Europe during the socialist era. In principle, Vaněk represents a figure of consistent resistance against a totalitarian regime, while Kraj is symbolic of a former dissident who has made a pact with representatives of the political practice he doesn't agree with.

Универзитет уметности у Београду
Факултет драмских уметности
ks.radulovic@gmail.com