

Срђан Вучинић

НАДРЕАЛНА КОРАБЉА

Осврт на сценаристичку поетику Душана Ковачевића

У једном ТВ-интервјуу Душан Ковачевић спомиње доживљај из детињства који му се дубоко урезао у сећање: као дечак, залутао је на улици на процесију сахране неког војног лица која се туда кретала. Привучен необичношћу догађаја и опкољен поворком у исти мах, дуго није могао да изађе из тог погребног шпалира. Од овог давног утиска остао је детињи доживљај трауме и зачуђености пред феноменом смрти, као и потреба да се једна овештала форма понашања на којој малограђанска цивилизација почива, барем у фикцији деструира, суспендује.

О томе сведоче и неке од кључних тема и мотива Ковачевићевих комада, од *Марайонаца* и *Радована шрећеи*, па до *Сабирној ценџира* и *Ларија Томисона*. Реч је пре свега о импулсу изругивања малограђанском прећуткивању суштине смрти, њеном камуфлирању у рухо строгих церемонија, протокола и бон-тона. Ковачевићев црни хумор базира се управо на разарању те форме и оклопа конвенција, тог погребног бон-тона. Једна од урнебесних сцена филма *Ко њо њамо њева?* представља сахрану трагично настрадалог учитеља: када коњ који вуче погребна кола, погођен каменом, крене да јури, читав спровод принуђен је да потрчи за њим. Ова колективна јурњава ка гробу (истовремено омаж редитеља Шијана авангардном филму Ренеа Клера *Међучин*) говори нам и о дубљој Ковачевићевој сродности са црнотуморним доживљајем света особеним за надреалисте.

У највреднијим делима Ковачевићевог драмског опуса, историја и друштвена збиља чини се да извиру из магме надреалног, те да се са њим непрекидно преплићу и стапају. И док историја поприма обресе надреалног, једино логиком сновиђења (или лудости) објашњивог призора, дотле необузданост надреалне визије своје корито и ток налази у конкретном повесном контексту, уткана у реални миље и време. Та неосетна, па ипак стално присутна равнотежа између чудесног и чињеничног, између халуцинантног и непорециво повесног – један је од темеља Ковачевићевог комедиографског света. Његова визија *надреалне историје* задобија конкретније и још пластичније манифестације у медију филма, који је по дефиницији „временско довршавање фотографске објективности“ (А. Базен).

Радња сва три антологијска филма за које Душан Ковачевић пише сценарије (за Слободана Шијана, односно Емира Кустурицу) прецизно је смештена у историјске координате. На почетку филма *Ко њо њамо њева* стоји кратак натпис: „5. април 1941, негде у Србији“. *Марайџи* започињу тек исписаном годином (1934), а затим следи уводна шпица, састављена од архивских снимака атентата на краља Александра у Марсељу, затим проласка ковчега са телом мртвог владара кроз Југославију, призора сахране и опела на Опленцу. Тек на ове документе надовезује се натпис „шест месеци касније, варош у Србији“, и радња *Марайџи* најзад може да почне. Свако од ових дела представља и својеврсни пролог у историјске катаклизме: *Ко њо њамо њева?* у рат и шестоаприлско бомбардовање Београда; *Марайџи* нас уводе у модерна времена, еру чуда „тон-филма“ и отварања крематоријума „који су будућност у свим цивилизованим земљама“ – али, што је још важније, они су увертира у доба пандемије фашизма који се почетком 30-их шири Европом; док читава повест II светског рата и потоње Титове државе, дата у споју бурлеске и документа у Кустуричином *Подземљу*, представља тек увод у крвави распад Југославије 1991.

У сваком од ових дела, Ковачевић погађа неуралгичне тачке српске историје и менталитета, она места која званична култура и историографија перманентно крију, прећуткују или запостављају. Јасно је да је разуларени аутобус у *Ко њо њамо њева?* живописна метафора српског национа који безбрижно иде у сусрет Хитлеровим бомбама (али и свим будућим катастрофама које ће га након тога задесити). На сличан начин, погребно предузеће у *Марайџи* представља незаобилазну глобалну метафору – јер

увек изнова говори нам о култу смрти и култу геронтокрације који, обједињени, постају зла коб Срба у протеклих сто година.

Читава галерија ликова у *Ко што ћамо ђева?* (1980) – у комедиографском погледу, једна од најречитијих и најсажетијих студија српског менталитета која је икада написана – развија се пред нама у сенци светског рата који ће збрисати са лица земље читав тај предратни свет. Свет који је, са својим каприцима и ћудима, са својим фразама и узречицама, попут специмена похрањених у каквој безнадежној Нојевој барци, сакупљен и затворен у крнтији од аутобуса „фирме Крстић“. Од непроцењивог драмског значаја су временска и просторна стешњеност које пођеднако доприносе динамици сукоба, као и градацији карактера, њихове ишчашености, психопатологије. У том се микропростору из сенке искрада сваки вид ината, претеривања и крајности, хира и лудости, откривајући у себи природни хабитус ликова; док из почетних препознатљивих типова српског човека временом пробија и проговора архетипско, предачко и несвесно – наглавце изокренуто у свом смехотворном, детронизујућем наличју.

Са друге стране, хумор у филму *Марайионици ђрче ђочасни круї* (1982) до лакрдије карикира и до хиперболе увеличава ону латентну некрофилну црту у менталитету нашег народа (па и балканских нација уопште); осветљујући у исти мах и пошаст некрофилије која ће потопити Европу средином 30-их година: пандемију дилувијалних нагона и сила које ће своје оличење наћи у идеологији фашизма и националсоцијализма.



Из филма *Ко што ћамо ђева?*

Надреалну фарсу у *Марайонцима* чини већ само гомилање на једном месту „службеника смрти“ у лику пет генерација породице Топаловић. Црни хумор филма у симбиози је са надреалним импулсом: он природно извире из тежње ка пробијању природних граница и медицинских закона коју персонификују његови протагонисти. И упркос томе што полази од друштвене сатире, хумор овог дела достиже врхунац у додиру са натприродним, са прекогробним и „паранормалним“ појавама и ситуацијама. Човечуљак чија рука се помаља из бездана бунара, у моменту када Топаловићи желе да у њега баце жртву коју су колима прегазили; или покојник са надгробне плоче, који ће Билију Питону (Зоран Радмиловић) и његовој банди пожелети „добро вече“ – персонификују натприродни, чудесни импулс Ковачевићеве и Шијанове филмске приче; слично је и са Брком (Бата Стојковић) који се у *Ко то тамо њега* дави у реци да би мало касније, попут неког демона, на другом месту испливао и вратио се у аутобус. Исмевање појединачних нарави и некрофилног карактера друштва, па и персифлажа погребно-церемонијалне атмосфере након Титове смрти и укопа 1980, ипак нису довољни да нам објасне урнебесни црни хумор *Марайонаца*. Право објашњење требало би тражити знатно дубље, у простору који душе предака, локални демони и култ мртвих уопште заузимају у српској митологији као изразу колективно несвесног. Дотичући архетипске обрасце колективно несвесног, црни хумор развија се и ослобађа са нарочитом снагом и сугестивношћу (јер, како тврди Јунг, однос према архетипском увек је *јанујљив*). Дејство „прекогробног хумора“ *Марайонаца* доказује нам како ни готово двовековна владавина просветитељства, позитивизма, грађанског секуларизма и револуционарног марксизма није у потпуности успела да потре енергију везану за ирационалне, хтонске силе; за натприродно, магијско и окултно у српском, па ни у јужнословенском етосу уопште.

Подземље (1995) представља врхунско остварење филмског постмодернизма: на репрезентативан начин у њему је реализован типичан облик постмодернистичког приповедања, *историографска мейнафикција* или *апокрифна историја*. Прича о високом комунистичком функционеру, блиском Титовом сараднику, који двадесет и више година у једном подруму држи заточену већу групу људи, обмањујући их да рат још увек траје – спаја у себи елементе историје и фантазије, замењујући истовремено званичну верзију историје измаштаним, апокрифним изворима.

Јасно је да је „подземље“ у сценарију Душана Ковачевића¹ и Емира Кустурице слојевита и многозначна парабола живота под комунизмом, изнад свега химере живота у Титовој Југославији.

Већ на површини, црни хумор читује се у монтипајтоновски ишчашеним ликовима и ситуацијама од којих је филм преваходно и саткан. Смрт, страдање или рањавање, овде су изнад свега добар гег, извор урнебесног хумора (али и персифлажа идеолошке матрице која је свој сумрак доживела почетком 90-их). Телесност главних јунака постаје фарсично-апсурдни механизам непрекидне пасије и жртвовања – што је и пародија свих оних „хагиографија“ партизанских хероја, и булајевићевског измишљања историје.²

На плану целине, читава парабола „подземља“ грађена је на ковачевићевском принципу црнихуморне гротеске, као хипербола апсурда комунистичке Југославије. Људи се у *подземљу* рађају, одрастају, жене се и добијају децу; заточени у обмани, проводе своје животе у ритуалима слепе послушности и идолатрије: у изради оружја, прављењу тенка „за нашу војску“, слављењу Тита и друга Марка, као и у непрекидним припремама за „коначни улазак у борбу“. У *подземљу* се и ток времена изобличава и фалсификује: свакога дана деда (Бата Стојковић) кришом враћа казальке на великом часовнику шест сати уназад, скраћујући тако читаве године и деценије. Ти људи, заточени у подрумском „царству сенки“, оковани у вечитој превари, подсећају нас на оне ликове из Платонове пећине, већ свикнуте на илузију и неспособне да истину уопште распознају од обмане. Уз то, они су и жртве играказа рата и окупације који им приређују њихови руководиоци и „надземни“ идоли. Тренуци слављења „затворских чувара“ овог доњег света од стране самих заточеника, чине врхунац ироније и црног хумора у филму. Добрим делом, они одговарају механизмима

¹ Сценарио је иначе инспирисан раном драмом Душана Ковачевића *Пролеће у јануару*. Према сведочењу Петрита Имамија, сиже за ову драму Ковачевић је урадио на основу једне новинске репортаже коју је студентима драматургије прочитао на часу легендарни професор Ратко Ђуровић. У репортажи се говорило о неком Загрепчанину који је и по завршетку Другог светског рата крио у подруму јеврејску породицу, да би за ту услугу и даље могао да извлачи корист. (према књизи *Сведочења о Рајску Ђуровићу*, Београд, 2009)

² Свакако, Кустурица и Ковачевић инспирисани су и Тарантиновом поетиком, детронизујућим, стриповским односом спрам смрти, страдања и телесности јунака који уводе *Улични њаци* (1992) и *Пешћарачке њриче* (1994). Новина је то што Подземље овакав проседе први пут ставља у јасне и прецизне историјске оквире.

репресивних „ритуала“ комунистичке Југославије. (Као илустрацију реченог, требало би само погледати архивску грађу: дирљива писма захвалности за преваспитавање кажњеника са Голог отока, упућена УДБ-и и њеном шефу Александру Ранковићу).

Упркос свему, погрешно би било закључити да се мета црнохуморне гротеске у *Underground*-у исцрпљује у једној идеологији и једном историјском времену. Ковачевићев сценарио и Кустуричин филм детронишују Историју као такву, подривајући веру у ауторитет било које „Велике приче“. Не само Тито и поворка злочинаца и пајаци на његовом спроводу – у *Underground*-у читав „историјски процес“ подвргнут је порузи, свргнут са трона као играчка неколицине фалш-глумаца. Дводелна слика света, инспирисана значајним делом и *Мейројолисом* Фрица Ланга, и данас проширује поље могућег значења: у актуелној ери глобализације она постаје приказ новог робовласништва, владавине богате мањине над сиромашном већином средствима савршене медијске манипулације.

Пишући за филм, Душан Ковачевић прешао је пут од чеховљевске трагикомедије,³ преко надреалне црнохуморне фарсе, па све до тарантиновског огољавања филмског медија, приближавања јунака протагонистима стрипа или анимираног филма. Ако затражимо заједнички именитељ списатељског умећа у тако различитим делима и редитељским рукописима, можемо га ипак пронаћи – у хумору. А ако нам тај појам зазвучи преуопштено и неодређено, можемо га експлицитно тврђом да је реч о хумору који увек проистиче из једног суштинског несклада и сукоба. Колико се сећам, Андре Базен на једном месту пише о дихотомији између бића филма (које представља *човека у свети*) и бића театра (које је *свети у човеку*). У Ковачевићевим сценаријима, театарски *свети у човеку* непрекидно се сукоби са филмским *човеком у свети*. Померени су, заошијани у том судару и универзални, „објективни“ свет историје, као и појединачни, субјективни свет уобразиље. На овом агону темељи се смехотворна енергија, али и дубља, трагикомична нарав Ковачевићевих сценарија, као и филмова рађених према њима.

(из рукописа књиге *Портрети: 24 слицице у секунди*)

³ Међу значајне Ковачевићеве сценарије и данас спадају чеховљевска галерија промашених људских судбина у *Посебном портрету* Горана Паскаљевића (1980), као и црнохуморна ноћна мора једног острва и његових житеља у *Бешџијама* (1977), дебитантском играном филму Живка Николића.