

**Ана С. Живковић<sup>1</sup>**  
*Универзитет у Крагујевцу*  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Одсек за филологију*  
*Катедра за српску књижевност*

## ПОЛИТИКА ОКА У КОМЕДИЈИ БАЛКАНСКИ ШПИЈУН ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА<sup>2</sup>

Предмет овог рада обухвата тумачење структурних чинилаца комедије *Балкански шпијун* Душана Ковачевића. На темељу политичке теорије испитује се логистика перцепције, која утиче на развој комедиографске радње и карактеризацију ликова. Резултати истраживања показују како се јединствено и „природно” људско око декомпонује техничким ефектима и материјалима за осматрање и детекцију (фото-апарат, дурбин, пројектор, наочари). Будући да је ефекат стварног у комедији конструисан различитим очним протезама, Илија Чворовић посведочава савремено искуство субјекта – анатомско укидање чула вида. Претендујући на научну и материјалну тачност, снимљене фотографије заустављају време и обезвређују чулну темпоралност сведока. Одрцање од властитог вида и прихватање вештачке реконструкције кретања ока отвара простор за примену логистике перцепције не само у уметности већ и судству, медицини или журналистици. С обзиром на то да комички светови настају по узору на „ратни” или „иследнички” модел стварности, какве налазимо у савременим књижевним и културним теоријама, стиче се утисак да аутор *Балканског шпијуна* преиспитује важне научне парадигме, које потичу још из времена Француске револуције.

**Кључне речи:** Душан Ковачевић, *Балкански шпијун*, око, политика, драма, перцепција, комедија

### 1. ЈАВНА СЛИКА КАО ПОЛИТИЧКО СРЕДСТВО УПРАВЉАЊА

#### 1. 1. Пол Вирилио: *политика и логистика перцепције*

Под окриљем француског револуционарног режима, од 1789. године до данас, својеврсна апологија „светлости” усталила се у домену уметности, науке и политике. Политички слогани о слободи, једнакости и братству обећавали су успостављање праведнијег и слободнијег система владавине. Међутим, „након Француске револуције на позорницу историје по први пут ступају масе” (Zafranski 2011: 24), чија очекивања и деловања нова интелектуална елита почиње да користи у политичке

<sup>1</sup> ana.zivkovic@filum.kg.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сврхе. Подсећајући превасходно на Гетеово и Шилерово неприхватање Револуције, Ридигер Зафрански описао је основне узроке настанка новог режима угњетавања. Прокламујући слободу мишљења, заштиту личне имовине и отпор према тиранији, ум Револуције желео је да поништи целокупну дотадашњу историју и културу. Зафрански управо у тој тежњи препознаје настанак неисторијског тиранског ума, који се усуђује да укине различите традиционалне форме живота, пресудне за цивилизацијско обликовање човечанства. Опијеност масе и разбуктавање ниских инстинката изазивали су атмосферу панике, терора и страха, те су јавни линчеви, погубљења и погроми последица „новог савеза између елите и светине – предигра тоталитарних ексцеса у 20. столећу” (Zafranski 2011: 24). У досадашњим истраживањима и тумачењима *Балканској шпијуну* Душана Ковачевића утврђено је да у драмској структури, као и на српској политичкој сцени, „постоје 'погони' за производњу непријатеља” (Marjanović 2000: 278). Сходно томе, револуционарни механизам самовоље нових представника народа, који „тероришу наводне народне непријатеље” (Zafranski 2011: 24), постаје индикативан за разумевање поступака, акције и контрашпијунаже Илије Чворовића.

Напомињући да зачетак организације и инструментализације људског погледа бива узрокован проналаском првих оптичких апарата још у 10. веку, Пол Вирилио скицирао је методе логистике перцепције. Умножавањем и усавршавањем бројних очних помагала деформише се тачка гледишта сведока, мења комплетна перцепција стварног, јер помоћу техничких средстава настаје пројекција једног света који је ван домашаја, ван познатих просторних и временских координата. Логистика перцепције усталила се „у тренутку када је револуционарна полиција као свој симбол изабрала око, када невидљива полиција, полицајац-шпијун, замењује видљиву и опомињућу полицијску снагу” (Virilio 1993: 55). Покушавајући да овлада тоталном сликом друштва, новоуспостављени револуционарни режим жели да обједини све припаднике заједнице једним недељивим простором, који би подразумевао укидање разлике између јавног и приватног живота. Дешифровањем сваког детаља и информације, који се тичу породичног и свакодневног окружења, „полицијска истрага настоји да расветли *приватни простор*, као што су раније осветљавана позоришта, улице, авеније *јавног простора*” (Virilio 1993: 55). Логистика перцепције утемељена је здруживањем новопронађених комуникационих техника са тоталитаристичким амбицијама Европе за свевидљивошћу и свезнањем. Разнородним оптичким апаратима, мрачним коморама, очним протезама, микроскопима, сочивима, дурбинима, телескопима, лупама, наочарима – потпомогнуто је техничко скретање чула вида. Револуција је, дакле, узроковала фундаменталну промену у опажању стварности и укинула сва сазнања о димензијама и растојањима, о блиском и далеком. „У оквирима великих историјских периода мења се, са целокупним начином живота људских колектива и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се људско чулно опажање

организује – медијум у коме се остварује – није условљен само природом већ и историјом.” (Benjamin 2012: 105)

Дух Револуције испрва је подстицао политички идеализам, што је допринело да се крајем 18. века „слика о револуцији као *светлу дана* или *јушарњем руменилу*” (Zafranski 2011: 22) уобличи у књижевним делима великих европских писаца (француских и немачких првенствено). Светлошћу је требало навестити јасност и ред новог поретка, безбедност појединачног живота, међутим, јачина осветљења веома брзо постаје ознака економског напретка, док се расветљавање интима субјекта препознаје као политичко средство управљања. Будући да је свет у знатној мери озрачен вештачки створеном светлошћу, светлошћу измишљеном од стране човека ради проучавања човека, светлост која потиче од природе или Бога, према Вирилиоу, остаје невидљива и измештена у други план. Светлосним емисијама савремени човек испитује, ислеђује и надзире другог човека. С обзиром на то да је учестала „употреба светлосних извора у директној функцији радње” (Marjanović 2000: 279) *Балканског шпијуна*, могуће је применити Вирилиоове теоријске претпоставке приликом анализе ове Ковачевићеве политичке комедије. Посредством лика Илије Чворовића може се конципирати следећа хипотеза: претерана и пренаглашена жеђ за светлошћу изокреће се у трагедију мрачног доушништва. Овим радом желимо да покажемо да је Душан Ковачевић, објављујући поменути комад 1982. године, на естетско-уметничком плану реализовао кључне методолошке моделе политичко-теоријске научне парадигме, која последњих деценија 20. века (и почетком 21. века) посебно издваја „ратни” и „иследнички” оквир интерпретације света.

### 1. 2. Илија Чворовић – фотодограф

Од момента проналаска техничке репродукције (од ливења и ковања, преко штампе, бакрореза и гравуре, до литографије, фотографије, репродукције тона и појаве филма) уочен је нови захтев уметничког дела: „да се обраћа масама” (Benjamin 2012: 117). То је био моменат настанка политичке функције уметности. Посебно се родило поверење у супериорност фотографије, која прецизношћу и тачношћу репродукованог ослобађа људску перцепцију субјективног и релативног. Фотоапарату приписују се способности какве нема и не може имати људско око. Тобожња објективност фото-снимка има задатак да замени осећајну перцепцију човека, искуства прошлости, памћење и имагинацију. Међутим, постоје разноврсни аргументи којима се може доказати илузорност и неверодостојност фотографије. Фотографија нагло прекида и зауставља време у стварности, изазива непокретност погледа, разара услове природне осећајности и видљивости, а „логички парадокс је коначно парадокс те слике у стварном времену која доминира над представљеном ствари, то време које већ преовлађује над стварним простором, та виртуелност која преовлађује над актуелношћу, реметећи и сам појам стварности” (Virilio 1993: 97). Купујући фотоапарат са телеобјективом,

Илија Чворовић постаје креатор једног виртуелног света посредством којег покушава да легитимизује актуелизовани свет *Балканског шпијуна*<sup>3</sup>. Не само да фотографија фалсификује време гледања, појединачне покрете људског тела, које је увек у неком кретању, већ налаже самом субјекту да се унапред преобрати у друго тело, да се претвори у слику, о чему сведочи и Ролан Барт казујући: „Тај преображај је активан: осећам како Фотографија, по својој вољи, ствара моје тело или га умртвљује.” (Bart 2011: 17) Механички вид, дакле, суштински мења начин репрезентације стварности.

Осматрајући свет дурбином и фотоапаратом, Чворовић приписује себи спонтано знање, али оно што је битно, пораз људског духа и тела у тоталитаристичком систему, за њега остаје невидљиво. Одустајући од сопственог интелекта, одричући се стварања различитих менталних слика у својој свести, јунак учествује у глобалном историјском пројекту укидања постперцептивних процеса:

„Има времена, причаћеш ти, нећеш уста затварати... кад видиш слике. Све до данас сам мислио: можда грешим, можда нисам у праву, можда ми се само причиава. Али, данас, када сам видо шта раде, како се састају и како праве планове, све ми је било јасно. Ту су, у апарату, забележени су. Двадесет снимака. Да сутра, на саслушању, не кажу како измишљам и лажем. Изволите црно на бело... Ручао је у 'Интерконтиненталу' са још двојцом. Снимио сам га кад су улазили, кад су јели, кад су се договарали...” (Kovačević 1995: 56)

Заслепљен могућностима окуларних помагала, Ковачевићев јунак не примећује како драмску „реалност” чини илузорном, како обмањује друге јунаке утичући на њихову перцепцију. Двадесет снимака – то је заправо двадесет тренутних исечака, двадесет случајно направљених инструментализованих слика. Око Илије Чворовића изгубило је своју природну брзину и осетљивост, подлегло је брзини апарата и могућим облицима стандардизације погледа. Из перспективе политичке теорије, показане фотографије Даницу заводе ефектом стварног, удаљујући је од истинског увида у догађајни ток. Како су осумњичени шпијуни забележени баш „у тренутку кад наздрављају, подигнутим чашама” (Kovačević 1995: 77), приметно је Илијино настојање да „доказима” нагласи утисак тренутности, илузију да је могуће видети како су се догађаји одвијали. Потцртавајући неколико пута тачно време фотографисања – „Ада Циганлија, петог марта у дванаест и двадесет” (Kovačević 1995: 73) – главни јунак *Балканског шпијуна* верује да су сви делови

3 О симулакриним феноменима доказивања стварног путем имагинарног можете видети више у раду „Дискурс симулакрума у Ковачевићевој драми *Балкански шпијун*” Снежане Милојевић, која поводом симулакриности казује: „Илија дубоко и искрено верује да за све има јасне доказе и да је све сагледао са свих страна. Доказе рационализује сходно затвореном кругу симулакрума – свако зашто има своје јасно зато, прецизно конструисано на начин сродан ономе на који је Илија Чворовић исконструисао животну причу Петра Јаковљевића.” (Milojević 2016: 141).

тела непогрешиво погођени у наведеном тренутку, да све снимљено потврђује његове сумње и изазива код посматрача уверење о „непријатељима” и „шпијунажи”. Приказујући јунака који је несвестан недостака оптичких инструмената и убеђен у објективну читљивост света, Душан Ковачевић Илијино осматрање и детекцију успева да „подигне на ниво фантастичног и апсурдног” (Selenić 1977: LXVI).

Амбиција ка свевидљивости и свезнању, кључна одлика тоталитаризма, овладала је драмским јунацима. Илија и Даница прикупљају све могуће информације о Подстанару, Соњи и Подстанаревим пријатељима. Руководећи се начелом да морају увек видети више и боље, труде се да остану неприметни и невидљиви, особито када прислушкују или проматрају Подстанара из своје куће, јер „’Видети, а не бити (притом) виђен.’ је једно од основних правила полицијског не-општења” (Virilio 1993: 67). Циљ је обухватити што више података, све богатство детаља до којих се може доћи. Тој сврси служе и све белешке које Илија саставља, сви добијени новински чланци. Радња *Балканског шпијуна* усмерава нас ка уверењу да се тоталитаристички политички поредак одржава управо овом тежњом ка свевиђењу, којом власт задобија и остварује своју моћ под маском бриге за државни интегритет. Будући да Илија Чворовић након искустава са Голог отока примењује стаљинистичке методе унутар сопствене породице, трагична је жртва таквог модела владавине. Следећи примери илуструју дејство идеје свевидљивости у драмском свету:

„Даница: *Све ми знамо*, душо моја. Има четири-пет месеци како се вас двоје нешто домунђавате...” (Kovačević 1995: 86)

„Даница: [...] Отац има доказе који ће их отерати на робију... И још нешто: *ошац све зна*, јасно му је да нас избегаваш због њега, али ћути и трпи, гута то кô отров, склања ти се с пута као да је он твој дужник, а не ти његов.” (Kovačević 1995: 89)

„Илија: Син вам је у болници у Њујорку?

Подстанар: Да... Како знате? Ко вам је рекао да ми је син у болници?

Илија: Ето видите, *ми све знамо*. Јавили су вам да је у болници, јер морате хитно на састанак. Увукли сте рођено дете у криминал. Прво си им се ти продô, а онда си им продô и сина.” (Kovačević 1995: 103) [подв. А. Ж.]

Дакле, објекат шпијунаже није само Подстанар већ и Соња, што манифестује све приметнији губитак приватне сфере живота у драми. Свевиђење јесте настало из страха од других, али „фаталност овога принципа положена је најпре у саму потребу прозирности, да би се ова страст прозирања увећала у осећају доступности и поседованости објекта” (Nikolić 2011: 59). Сходно томе, Даница и Илија постају сигурни да им је све доступно, да могу усвојити сва својства и карактеристике проматраних објеката, утичући истовремено на постепени нестанак личних, интимних и субјективних аспеката живота њима супротстављених ликова.

Будући да „функција ока постаје истовремено и функција оружја” (Virilio 2011: 93), може се казати да је драмски свет *Балканског шпијуна*

устројен према „ратном” моделу стварности. Илија и његов брат уверени су да ратују против моћних народних непријатеља, јер Други светски рат као да се није окончао. Ратни и послератни свет немају драстично различите квалитете из Илијине доживљајне перспективе: „У рату су ме рањавали, после рата затварали, сад покушали да ме убију.” (Kovačević 1995: 64) Ђура Чворовић на истоветан начин перципира збивања казујући брату: „Ти решио, водиш сам свој рат против империјалистичке банде.” (Kovačević 1995: 70) Међутим, „ратна” структурација Ковачевићевог драмског света није последица само војничког и логорског искуства које су браћа доживела. „Ратно” моделовање стварности поткрепљено је и повезаношћу логистике перцепције са бојним пољем. Већ током Првог светског рата коришћена су техничка средства за ваздушно осматрање, а ратна фотографија, претендујући на научну објективност, постала је начин освајања непријатељског и медијског простора. „Непосредно после рата Британци одлучују да донекле напусте класична наоружања и да инвестирају у логистику перцепције: у пропагандне филмове, али и материјале за осматрање, детекцију, трансмисију.” (Virilio 1993: 77) Сходно томе, драмски простор постаје стално посматрана средина, простор непрестаног извиђања и опасности, простор панике у коме субјект више не верује својим очима, што и потврђује речима:

„Илија: Они то и раде јавно, да не би изгледало тајно. Овако, седе људи, ручају и ћаскају. Ко ће се бавити шпијунажом на јавном месту. Зато сам рекао: Све је супротно од онога што изгледа да јесте... Кад су добро проучили план, онда га је Научник згужвó и бацио у Саву. Као најобичнији папир. Зашто? Да га је спаљивао, сви би обратили пажњу, овако, бацио га је кó празну кутију дувана.  
(ТРЕЋИ СЛАЈД: Згужвани папир плови Савом.)” (Kovačević 1995: 75)

Илијина девиза „Све је супротно од онога што изгледа да јесте.” још један је знак подвргавања перцептивне вере „провереном” циљу, знак поремећаја перцепције овога јунака ограничењима оптичких инструмената. Како Илија гледаоцима потцртава важност згужваног папира који плови Савом, приметно је колико се јунак неретко усредсређује на сугестивне детаље. Логистика перцепције управља његовом свешћу, будући да се јавном сликом „више не истражује њен обим, њен простор, већа се пажња поклања интензивним детаљима, самом интензитету поруке” (Virilio 1993: 100). На том трагу, откривамо скривено политичко значење фотографија у *Балканском шпјијуну*. Чворовићеви слајдови захтевају одређену рецепцију, не дозвољавају слободну мисао и неометану контекмплацију, узнемиравају посматраче који осећају да морају пронаћи особити пут до представљене реалности. Дакле, девиза „Све је супротно од онога што изгледа да јесте.” алудира на слабост људског погледа и заблуде ока и уха. Драмски ликови гледају заправо само у конструисане слике које одраније већ постоје у уму Илије Чворовића. Конструкција виђења пратилац је конструкције идентитета „у општој полифонији иронијских ситуација у *Балканском шпјијуну*” (Živković 2012: 353).

## 2. ЈАВНА СЛИКА КАО ИНСТРУМЕНТ ЖУРНАЛИСТИКЕ, МЕДИЦИНЕ И ПРАВДЕ

### 2. 1. Новинар и хирург

Фотографија се учестало користила у војне сврхе током светских ратова. Међутим, чим је уочена опасност двосмисленог тумачења фотографских снимака, цивилни фотографи, за разлику од војних, склањани су понекад са ратишта. Нудећи штампи и телевизији фотографије и видео-снимке својих жртава, војне и тајне службе прошириле су своју контролу над друштвом. Журнализам тако постаје најновији облик психолошког рата, будући да „тероризам намеће разним противницима ново овладавање медијима” (Virilio 1993: 87). Истражујући у Нишу о Подстанаревој породици, Илија се представља као новинар, што усмерава ка евидентној сличности политике перцепције са журнализмом истраге. Душан Ковачевић препознао је политичку улогу журналистике која може да афирмише или дискредитује одређени облик владавине. Новинар, попут фотографа, жели да прошири круг реципијената и делује на масовну публику. Оваква настојања новинарства последица су Француске револуције „јер упркос свим лудостима и претеривањима, револуционарна штампа жели да *обавести*, да расветли јавно мишљење, да чини открића, да превазиђе варљиве привиде, да постепено све тајне убедљиво објасни, онако како то захтева народ иследника” (Virilio 1993: 57). Истоврсни политички механизам деловања, својствен уметности, новинарству и доушништву, Илија не само да употребљава у ситуацији када претпоставља да ће га тобожња улога новинара довести до новог корпуса информација већ и приликом извештавања о томе како се Подстанар креће баш у друштву једне новинарке:

„Илија: Придружила им се и женска овог нашег, иначе новинарка. Окружен је људима са положаја. Нема у његовом друштву обичног света. Кома он пружи руку, знај да је дотични неко и нешто... Шпијуни су међу нама, само их треба знати – препознати. Сад, кад видим човека, тачно знам шта је...” (Kovačević 1995: 75–76)

Интензивно продирање у стварност помоћу оптичке апаратуре није својствено само новинару већ и хирургу. Још прецизније, хируршки захват наликује радњи коју предузима фотограф или сниматељ. „Маг и хирург понашају се као сликар и сниматељ. Сликара пази у своме раду на природну раздаљину према датом предмету, сниматељ, напротив, дубоко продира у сплет датости. Сlike једног и другог потпуно су различите. Сликарева је тотална, сниматељева је многоструко разбијена и њени делови се спајају према једном новом закону.” (Benjamin 2012: 116) Ово радикално и директно приступање болесниковом телу одговара такозваној хладнокрвној перцепцији, која, користећи само чула и потискујући емоције, усваја потпуне информације. С обзиром на то да политика перцепције или „шпијунажа” спаја војску, новинарство, медицину

и судство, не изненађује Илијино скретање пажње на носиоце појединих занимања, као што је у наведеном примеру:

„(ПЕТИ СЛАЈД: Четворо, већ сумњивих, у фоајеу разговарају са још троје посетилаца – два човека и једном женом... Ђура упери прст на једног од нових људи.)

Ђура: Знам га!

Илија: Доктор Станисављевић. Хирург.

Ђура: И ти га знаш?

Илија: Сазнао сам га.

Ђура: Он ме оперисо̄.” (Ковачевић 1995: 76)

Како би се једна од типичних фигура доушништва издвојила, драмски ликови појачавају информативни ефекат елиптичним одговорима. Хирург постаје још једно осумњичено лице, јер Чворовићи знају да је фотографски отисак постао „инструмент трију великих инстанци живота и смрти (правде, војске, медицине)” (Virilio 1993: 69). С обзиром на то да доктор разоткрива судбину болесника, спрега непосредног и судбоносног са техникама репрезентације омогућила је да и лик доктора буде третиран у контексту шпијунаже.

## 2. 2. Илија Чворовић – иследник

На почетку сцене „Контрашпијунажа” дата су обавештења о сценским ефектима и драмској атмосфери: „Просторију осветљава црвена сијалица. Мутна, пригушена светлост смета жени.” (Ковачевић 1995: 55) Ова врста непријатног вештачког осветљења засметаће и Илији Чворовићу. Будући да белих сијалица нема у продаји, црвене сијалице употребљене су наизглед у смислу означитеља економске кризе. Црвена боја сијалице неретко се тумачила и у симболичком смислу, који упућује на улогу пролетеријата у комунистичком режиму. Међутим, уколико овај сценски реквизит сагледамо са становишта политичке теоријске мисли, могућно је извести закључак да црвена сијалица сажима начелне претпоставке логистике перцепције, јер „вештачка светлост је по себи спектакл који се ускоро нуди свима, а јавно осветљење је његова демократизација створена да обмане свачији вид” (Virilio 1993: 20). Светлост у овој ситуацији не расветљује просторију, већ се изокреће у своју супротност и ремети Даничин вид, док „Илија жмиркаво гледа црвену сијалицу” (Ковачевић 1995: 56). Црвена боја сијалице појачава илузију реалног, открива деструктивни аспект људске жеље за што јачом светлошћу, сугерише управо вишак светлости, који се окончава једном врстом раног инвалидитета – анатомским укидањем вида.

Радња *Балканског шпијуна* развија се превасходно помоћу сценске апаратуре која је усмерена на неки од извора вештачке светлости. Једно вештачко светло бива замењено другим: „Илија је наместио платно, укључио мали пројектор, поређао столице као у биоскопу. Показује Даницу и Ђури где да седну...Одлази, гаси црвено светло. Враћа се до пројектора.”



(Kovačević 1995: 73) Дакле, гасећи сијалицу, Илија укључује пројектор, и попут судског тужиоца започиње са приказивањем „судског” материјала и „места злочина”. Илијина кућа постаје биоскопска пројекциона сала која понајпре наликује архитектури судског „позоришта”. Чланови породице попут поротника присуствују „суђењу”. Тело оптуженог Подстанара присутно је посредством електронске машине – пројектора, јер Илија зна да су „екрани постали готово искључив начин обавештавања, комуникације, упознавања стварности, кретања у њој” (Virilio 1993: 71). Чини се, интензитет осветљења у *Балканском шпијуну* бива појачан краткотрајним мрачним зонама, тренутком гашења светла и нестанком свих предмета и тела, те поновном активацијом светлосних сила, које привлаче поглед и задржавају пажњу. Сугестија о важности осећаја за светлост акцентује се и сценом у Народном позоришту, приликом које Илија гледа у „шпијунско” друштво. Ако је на метафоричан начин свет изједначен са позориштем, то имплицира непрестано понављање ритуала раздвајања светлости и таме. Спуштање позоришне завесе чини да свет утоне у помрчину, док њено подизање изнова засењује брзином и ефектима једне готово натприродне светлости.

Почетак последње сцене под насловом „Саслушање” назначава промену унутар драмског простора: „Даница *седи за столом и љуштии кромпир. Осветљава је светлојлава сијалица.*” (Kovačević 1995: 96) Чини се да плава светлост уноси оптимистичну ноту у Ковачевићев драмски свет, да симболички стоји наспрам црвене светлости, међутим, плава боја сијалице сигнализира само промену подручја у којем се примењују истоветне методе организације и инструментализације перцепције. Плава светлост простора означитељ је полицијског дискурса и истражног поступка, чије елементе препознајемо у сцени „Саслушање”. Судско „позориште” бива замењено просторијом за „саслушање” или затворском „ћелијом”, јер и Даничино неизлажење из куће „асоцира на њен затворенички положај” (Matić 2016: 108). Уколико узмемо у обзир податак да се у француској средини првих деценија 19. века под утицајем научног објективизма ствара један тип инквизиторске литературе, у оквиру које „идеални иследник треба да буде, као и Декарт, обавезно Француз” (Virilio 1993: 58), не изненађује Илијино убеђење да је Петар Јаковљевић, повратник из Француске, детектив на задатку и шпијун. Дакле, од Балзакових интересовања за полицијске извештаје до Едгар Алан Поове криминалистичке прозе, француски иследник је образац литерарних детектива. Сходно томе, Илија Чворовић закључује:

„Илија: Сутрадан је, око подне, био у француској амбасади. Задржò се пола сата. У амбасаду је ушò са ташном, изашò без ташне... Све што су ’уловили’ предò је француској тајној служби. Подаци су пренесени, дипломатским каналима, у Париз, а из Париза у Вашингтон, оном каубоју.” (Kovačević 1995: 80)

Дакле, Илију распознајемо као јунака који поседује знање о Француској као земљи полицијског надзирања друштва. Уочљиво је како

једна врста културног стереотипа утиче на формирање имагинарне представе о Подстанару. Приликом „саслушања” Илија опсежно образлаже Јаковљевићеве „преступе”, те „истражни” поступак прераста у својеврсни монолог, будући да „оптужени” једва успева да изусти понеку реч. Логистика перцепције узроковала је опадање приче сведока, јер „полицијско гледиште доказује безвредност *приче оног који је био тамо*” (Virilio 1993: 69). Људски поглед и реч сувишни су у свету у којем субјект губи право да организује потрагу за истином.

Како је функционалност лика Ђуре Чворовића у претходним истраживањима<sup>4</sup> осветљена у контексту двострукости Илије Чворовића, и у овој „иследничкој” ситуацији могуће је уочити да браћа делају по принципу привидне супротности: „Ђура одгурну Илију, удари Подстанара њесницом њосред лица, заштим њоче да га бије рукама и ногама, вришићећи њри сваком ударцу.” (Kovačević 1995: 108) Сходно томе, према Петру Марјановићу, „Ђура Чворовић још је тамнија варијанта брата-близанца Илије” (Marjanović 2000: 282). Из аспекта политичке теорије, ова ментална двострукост ликова открива двојако деловање једне друштвене инстанце: човека-месе. С обзиром на то да Чворовићи „верују да имају право на сопствено мишљење о предмету без икаквог претходног напора да то мишљење обликују” (Ortega i Gaset 2013: 73), могу се одредити као херметични духови, који прихватају већ готове идеје и себе сматрају интелектуално потпуним. Како „побуна маса проистиче из тог душевног запечаћења” (Ortega i Gaset 2013: 73), драма *Балкански швицјун* манифестује основна обележја човека-месе – одбијање да се други саслуша и решеност да се појединац не подвргне било ком ауторитету. Двојица браће показују како се човек-маса јавља у два вида. Пошто човек-маса не подразумева припадност одређеној радној класи, нити искључује извесне интелектуалне способности, стиче се утисак да лик Ђуре презентује ону скупину људи који познају само закон линча и норму насиља, јер брату казује: „Све ове слике можеш да им пошаљеш за успомену. Ти немаш никакве материјалне доказе. Немаш ништа опипљиво да приложиш уз слике. Еј, бре, човече, кренуо си против крвника са

4 Александра Кузмић упућује на веома сличну концепцију ликова браће Чворовића: „Пошто је и Илија прек и горопадан, а свог брата куди да све ради *секиром и лојашом*, Ђуриним појављивањем у другом чину драме појачава се комички набој и то кроз паралелизам и допуњавање, али и Илијино пребацивање брату за особине које су и Илији својствене, а које, наравно, у својим испољавањима не препознаје.” (Kuzmić 2013: 762)

Снежана Милојевић не само да казује о Ђури као физичком двојнику Илије Чворовића већ указује и на један нови смисао овога лика из позиције Бодријарове теорије симулакрума. Ђура Чворовић може бити протумачен и као ментални клон свога брата: „У *Балканском швицјуну* на први се поглед сусрећемо са двојником, Илијиним братом близанцем Ђуром (такође је реч о особи са затворским искуством на Голом отоку), човеком који је прек и брзо реагује. Он физички јесте двојник, али ментално је конципиран као клон, те као човек прошао кроз исти систем лоботомије веома брзо схвата о чему Илија говори и све му је јасно, као што је идентична и његова решеност да ствар по цену живота треба истерати до краја, а тај бесмислени низ поступака доживљава као жртвовање домовине ради.” (Milojević 2016: 146)

фото-апаратом! Да си мене пито, већ би' и' имали у шакама... ” (Kovačević 1995: 80). Међутим, премда изгледа да је Илија радикално другачији од брата, суштински се не разликује од њега, што раскрива други вид човека-месе: специјалисту варварина. Прецизније речено, Илија Чворовић јесте псеудоспецијалиста варварин, будући да није заиста представник једне стручне области, већ преузима маске правих стручњака. Илија се одлучује да истражи све о Подстанару, те приступа различитим научним методама и ослања се на технику. Међутим, иако симулира понашање специјалисте (фотографа, новинара, полицајца шпијуна), заузима став примитивца и незналице, самоуверено затвара круг своје моћи и удаљава се од цивилизације, те „отуд следи да се чак и у случају највишег степена квалификације, дакле, кад својом специјализацијом представља опречност човеку-маси, стручњак, специјалист, понаша на такоређи сваком животном подручју као човек-маса без икакве квалификације” (Ortega i Gaset 2013: 104). У том смислу, Ђура и Илија Чворовић манифестују дволикост човека-месе. Илијино поступање у Ковачевићевом комаду одговара управо једном херметички затвореном стручњаку који жели да управља и областима изван своје специјалности. И управо захваљујући томе што главни драмски јунак није заиста носилац стручног знања већ симулатор, опасност савременог политичког варварства ефектније је наговештена у *Балканском шпијуну*.

Истражни дискурс, дакле, у знатној мери обликује поетички идентитет драме Душана Ковачевића. Истрага функционише као модел комуникације и посебна врста литерарног језика, будући да „нагли прелази са једног на друго питање, са једног на други план без узрочно-последичне везе, тематске или мотивске, иако 'алогични', спадају у логичну конструкцију иследничког дијалога” (Bošković 2004: 96). „Иследнички” идентитет драме употпуњује и Илијина увереност да шпијунска полиција, то јест Петар Јаковљевић са својим пријатељима, непрестано вреба друштвена збивања очекујући изненадна открића, о чему Илија казује: „Држаће нам кућу под присмотром. Неко ће стално дежурати у близини и јављати им кад кренемо из куће.” (Kovačević 1995: 61) Како би се супротставио таквој акцији, Илија шпијунира, „пише анонимна писма, телефонира, пописује аутомобиле” (Kovačević 1995: 100), чак захтева и од других институција да се прикључе организованој акцији надзирања, што потврђује његов дијалог са Даницом:

„Даница: Шта ће бити са Винчом? Да ли у Винчи нешто сумњају?

Илија: Сумњаће. Посло сам им писмо. Упозорио сам их да појачају самозаштиту, контролу и надзор над објектима и људима. Написао сам да није искључена диверзија.” (Kovačević 1995: 78)

Потцртавање различитих радњи или процеса (самозаштита, контрола, надзор) који, према Фукоу, чине дисциплинске апарате, открива се Илијино знање о инстанцама моћи и сложеној мрежи односа међу јединкама. Јунак шаље детаљна упутства Винчи знајући како се јединке

унутар повезаног система надзирања распоређују и ослањају једне на друге. Моћ дисциплиновања функционише као машинерија, власт над телом успоставља се законима оптике и механике, јер „паралелно са развојем велике технологије наочара, сочива и светлосних снопова, неодвојивих од утемељења савремене физике и космологије као науке, развијале су се и ситне, многобројне и међусобно изукрштане технике надзора” (Fuко 1997: 194). Упркос томе што Илија од почетка комичке радње доживљава себе као месију, спаситеља народа и државе, постаје фигура власти „која је у праву, која је ту да суди по (својој) истини, да строго, чак и застрашујуће казни кривца који се о ту истину (или квазиистину) огрешио” (Anđelković, Ristić 2012: 554).

Приликом истражног дијалога посебно долази до изражаја насиље над светом и човеком, које се успоставља режимом сталне „заслепљености”. Људско око губи способност прилагођавања и удаљава се од јединствености божанског стварања. Сцена у којој Ђура намешта малу лампу како би њеном светлошћу заслепио Подстанара, кључна је за разумевање Ковачевићевог односа према логистици и политици перцепције. Декомпоновање вида нарушава однос човека и васионе, човека и материје, те је неопходно вратити се првобитном незнању, природном кретању гледачевог ока, то јест усамљеном и субјективном виђењу. Наредни одломак у метафоричком смислу очитује традиционалну дијалектику природе и културе, човека и машине, наговештавајући и принцип тензије у простору хипервидљивости:

„Илија: Седите.

Подстанар: Ви мени наређујете? Ко вам даје право да...

Илија: Седи! Седи, да се ниси мрднó! Још ћеш ти мени одлучивати како ћемо да разговарамо!... Одавде ћеш изаћи кад ми одговориш на ови' пет питања. Писмено, слово по слово...

*(Илија из џепа вади њовећи, пресавијени листи; баци га Подстанару у крило... Ђура је наместио малу лампу која обасја, заслепи човека.)*

Подстанар: Шта радите? Угасите светло!

Илија: Смита ти светло? Светло ти смита? Више ти одговара мрак! На мрак си се навикао, па ти сад светло смита!”

(Kovačević 1995: 103–104)

Реакција Подстанара на светло лампе може се тумачити као мала побуна субјекта који осећа опасност од губитка властитог вида, као револт јединке која не жели да осуди себе на непомићност услед дејства једне бруталне светлости. Међутим, иако се на основу ове ситуације чини да је Подстанар последња одступница очувања људског вида, репрезентација субјекта који је у потпуности изван логистике перцепције, слутимо да процес укидања анатомског гледања не изоставља никога – Подстанар је лик са наочарима. Његова тренутна дезоријентација приликом уласка у Илијину кућу знак је почетка поремећаја перцептивне вере, о чему сведочи збуњеност у простору: „Подстанар се смешка, њој правља наочаре на кукасиом носу, збуњено се осврће.” (Kovačević 1995: 35) Дакле,

лик Петра Јаковљевића наговештава пораз савременог човека, јер не само да декомпозицији вида подлеже субјект који је директно изложен некој врсти манипулације светлошћу или оптичким апаратима, као што су Илија, Даница и Ђура, већ и субјект који је под утицајем једва приметне техничке тираније.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Анализа политичке комедије *Балкански шпијун* кроз интерпретативни оквир логистике перцепције Пола Вирилиоа показује сусрет науке и литературе, несврсисходну претензију фотографије, медицинске, журналистичке и полицијске слике на научну објективност. Душан Ковачевић оспољава илузију референцијалног или супер-референцијалног дискурса скрећући пажњу на то да текстови фикције не почивају на документаризму већ субјективним искуствима виђења, памћења и имагинације. Перспективизујући драмска збивања посредством две скупине ликова, једне која доследно верује у организовану шпијунажу (Илија, Ђура, Даница), и друге која оцртава актуелни ток догађаја, односно разноврсне проблеме у социјалистичком друштву (Соња, Подстанар), Ковачевић проблематизује идеолошко, психолошко и медијско усмерење ка научној истини, јер идеологија опажања, као и медији, користи се у сврхе „пре свега популизације, доминације, надзора над друштвом” (Anđelković 2011: 74). Упркос томе што Илија Чворовић својим самодоказивањем и надметањем у шпијунским способностима изазива незадрживи смех и одржава „витални баланс међу непријатељским могућностима света” (Stamenković 1987: 14), комедија *Балкански шпијун* преласком из комичког у драмско проширује своја значења „у област трагичке ироније” (Stamenković 1987: 22). Завршетак Ковачевићевог комада упризорује сцену у којој Илија „*пузећи, четворonoшке, борећи се за животи, тешко покрећући руке и колена, изађе у двориште, где га дочека лајање пса*” (Kovačević 1995: 120–121). Символично смисаоно приближавање Илијиног лика и животињске фигуре поткрепљује идеју о дехуманизацији човека услед дефектног морала, нетолерантних и опсесивних настојања. Из аспекта политичке теорије, уобличена паралела отвара трагичку димензију ликова и радње: утицај машина, вештачких помагала и медија дезинтегрише људску природу. Будући да се процес девијације данас одвија у новом смеру – машине се „понашају као живе ствари” (Mičel 2016: 383), комедија *Балкански шпијун* предсказује незавршивост сукоба између човека и технологије.

## Листа референци

- Andelković 2011: M. Andelković, Crkvena beseda i mediji kao svedoci savremenog društva, Kragujevac: *Nasleđe*, 8/20, Kragujevac, 65–75.
- Andelković, Ristić 2012: M. Andelković, A. Ristić, Stvaranje identiteta mučenika u staroj srpskoj književnosti, u: Miloš Kovačević (red.), *Nauka i identitet: Filološke nauke: zbornik radova sa Naučnog skupa (Pale, 21-22. maj 2011)*, Filozofski fakultet: Pale, 553–558.
- Bart 2011: R. Bart, *Svetla komora: beleška o fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Benjamin 2012: V. Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: Jelena Đorđević (red.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 100–124.
- Bošković 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd: Plato.
- Fuko 1997: M. Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, Beograd: Prosveta.
- Kovačević 1995: D. Kovačević, *Balkanski špijun*, Beograd: Knjiga komerc.
- Kuzmić 2013: A. M. Kuzmić, Jedan aspekt koncepcije likova u *Balkanskom špijunu* Dušana Kovačevića, *Književna istorija*, 45/151, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 755–768.
- Marjanović 2000: P. Marjanović, *Srpski dramski pisci XX stoleća*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Matić 2016: A. Matić, Ideološki aspekti medija u dramama Dušana Kovačevića, Kragujevac: *Koraci*, god. 50, 10/12, Kragujevac, 102–115.
- Mičel 2016: V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele?: život i ljubavi slika*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije.
- Milojević 2016: S. J. Milojević, Diskurs simulakruma u Kovačevićevoj drami „Balkanski špijun”, u: Branko Jovanović (red.), *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, 46/1, Priština: Filozofski fakultet, 123–140.
- Nikolić 2011: Č. Nikolić, Kulturni identitet i politička strategija: književnost u doba krize, u: Dragan Bošković i Maja Andelković (red.), *Društvene krize i (srpska) književnost i kultura*, Kragujevac: FILUM, 49–63.
- Ortega i Gaset 2013: H. Ortega i Gaset, *Pobuna masa*, Beograd: B. Kukić; Čačak: Gradac.
- Selenić 1977: S. Selenić, Savremena srpska drama, u: Slobodan Selenić (prir.), *Antologija savremene srpske drame*, kolo 70, knj. 469, Beograd: Srpska književna zadruga, VII-LXXXI.
- Stamenković 1987: V. Stamenković, Predgovor, u: Dušan Kovačević, *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 5-21.
- Virilio 1993: P. Virilio, *Mašine vizije*, Novi Sad: Svetovi.
- Virilio 2011: P. Virilio, *Kritični prostor*, Beograd: Gradac K.
- Zafranski 2011: R. Zafranski, *Romantizam: jedna nemačka afera*, Novi Sad: Adresa.
- Živković 2012: D. Živković, Ironija u kontekstu društvenih promena i konstrukcije identiteta u drami *Balkanski špijun* Dušana Kovačevića, u: Miloš Kovačević i Dragan Bošković (red.), *Savremeno društvo i kriza proučavanja jezika i književnosti*, Kragujevac: FILUM, 341–354.

Ana Živković  
**THE POLITICS OF THE EYE IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S  
COMEDY *THE BALKAN SPY***

**Summary**

This paper interprets the structural elements in Dušan Kovačević's comedy *The Balkan Spy*. The logistics of perception is examined applying political theory. This affects the development of comedigraphic actions and characters. The results show that a unique and „natural” human eye decomposes by technical effects and materials for observation and detection (camera, spyglass, projector, glasses). Since the effect of the real is constructed with various eye prostheses, Ilija Čvorović testifies about contemporary experience of a subject – anatomical abolition of eyes. The recorded photographs stop time and diminish sensual temporality of a witness. The acceptance of artificial reconstruction of an eye opens the space for logistics of perception not only in art, but also in law, medicine or journalism. Judging by contemporary literary and cultural theories, comic worlds are modeled resembling "war" or "explicit" models of reality, hence we conclude that *The Balkan Spy* reconsiders important scientific paradigms which stem back from the time of the French Revolution.

*Keywords:* Dušan Kovačević, *The Balkan Spy*, eye, politics, drama, perception, comedy

Примљен: 19. априла 2019. године  
Прихваћен: 10. јуна 2019. године