

## ДИСКУРС СИМУЛАКРУМА У КОВАЧЕВИЋЕВОЈ ДРАМИ *БАЛКАНСКИ ШПИЈУН*

Апстракт: У овом раду читање драме *Балкански шпијун* контекстуализовано је постулатима симулакрума. Основно полазиште за проналажење знаковља које кореспондира са системом неререферентног света (а сваки такав систем ствара сопствену реалност и полази од сопствених оквира) јесте књига Жана Бодријара *Симулакрум и симулација*. Кроз поглавља која акцентују симулакрничне феномене доказивања стварног путем имагинарног и клонирања, као и одређења света књижевног текста као својеврсног Дизниленда, постаје евидентна утемељеност овакве претпоставке, која само на још један начин потврђује квалитет поменутог Ковачевићеве драме.

Кључне речи: *неререферентни свет симулакрума, фиктивна опасност, матрица за клонирање, инсценирање смисла, затворени круг.*

### 1. КОПИЈА И ОРИГИНАЛ

Захвљујући инструментарију који нам нуди сам Бодријар у књизи *Симулакрум и симулација* (ради уочавања типских појавних симулакрничних форми, ради очитојег препознавања кода симулакрума) можемо пронаћи јасне трагове истог у приповедном свету чувене Ковачевићеве драме *Балкански шпијун*. Бодријаров термин – симулакрум – интензивно се артикулише кроз естетске (неестетске) кодове постструктуралистичке ере и представља феномен који је у литератури обично представљен као парадигма постмодерног стања – флуидног света лишеног било каквог логоса.

Пратећи ток Батлеровог бављења овим феноменом сазнајемо, не само да прича о неререферентном свету није неупитна својина постструктуралистичке ере, већ и да је у трагању за коренима Бодријарове теорије нужно вратити се Платону<sup>2</sup> и да, уз припремљеност на могуће противуречности

<sup>1</sup> milojevic.snezana@yahoo.com

<sup>2</sup> Кључно тумачење мимезе код Платона, засновано је на његовој теорији идеја, која стварност одређује као копију направљену по узору на оригинал (центар, логос, идеју), те, сходно месту које је одређена појавност добила у предусловљеном низу, она добија или губи на вредности. Најчешће цитирана манифестација овако постулираних односа налази се у десетој књизи Платонове *Државе*: први и највреднији степен постојања јесте сама идеја стола, за њом следи сто који је мајстор

на које нас између осталих упозорава и Сретен Петровић<sup>3</sup>, треба обратити пажњу на Платонов дијалог – *Кратил*. Део дијалога у *Кратилу*, који се води између Кратила и Сократа, нуди једну другачију констелацију снага:

„Сократ: Зар ту не би била два предмета, на примјер, Кратил и слика Кратилова, кад би неки од богова, не хотећи само да вјерно опонаша твоје боје и облике, како то раде сликари, приказао сву твоју унутрашњост каква јест, придајући и твоју мекушност и топлину и уносећи их у сву твоју унутрашњост и топлину и уносећи у то покрет, душу и мисао какви су у теби? Ријечју, кад би све што имаш у себи и ствари једнаке, али друге положио до тебе. Да ли би то био Кратил и Кратилова слика или два Кратила?”

Кратил: Два Кратила, чини ми се, Сократе“ (Платон 2004: 72).

Овај одломак нам указује, идентично концепту симулакрума: када се две *исувише* сличне ствари поставе једна поред друге, то није више однос између копије и оригинала, већ је то сусрет два оригинала. Да би се нешто назвало копијом, оно мора да садржи тај елемент различитости, макар у детаљу, у односу на оно с чим са упоређује. Уколико је сличност преобладајућа, она лагано прелази у своју супротност – више није сличност, већ истоветност, или како Рекс Батлер каже: „Имитација је добра имитација, а исувише добра имитација је лоша имитација“ (Батлер 1999: 251).

Жил Делез у вези с овом темом узима у обзир три Платонова дијалога *Федар*, *Државник* и *Софист*, а акценат је на последњем из ове тријаде. Будући да антички софиста који волшебно изврће речи, дајући реторици сврху говора чији је превасходни циљ да обмане слушаоца (метод осуђиван од стране бројних мислилаца, па и Платона), Делез је мишљења да у том тексту Платон антиципира симулакрум и „нагиње се над његов понор“ (Делез 2000: 194). Платон указује да активност једног софисте није лоша копија (будући да за циљ нема истину – идеју), већ да доводи у питање само значење модела и копије, што Делеза наводи на постављање реторског питања – да ли је Платон сам наговестио овакав правац преокретања платонизма<sup>4</sup>.

следећи идеју направио, и тек онда долази на ред уметничко изобраавање датог предмета – слика коју је гледајући у тај сто – материју уметник насликао. Прецизније речено, уметников рад у овој тријади представљен је као најнижа вредност, јер је дупло више удаљена од истине – идеје.

<sup>3</sup> У прилог овој тези јесте Петровићево тумачење Платона где указујући на парадоксалност одређених Платонових ставова, између осталог каже: „Парадакос је у чињеници, да је сам Платон своје најлепше и готово у песничком надахнућу написане дијалоге посветио осуди поезије и уметности. У томе су и трагови дубоке противречности. Чак се јавља и колизија ставова, у дијалозима у којима се не бави државним интересима, и управо у таквим где се гради пројект моралне државе“ (Петровић 1996: 127).

<sup>4</sup> Не желећи да се у овом раду бавимо историјатом овог феномена, који тек са Бодријаром добија своје теоријско утемељење и своје име, инсистирамо

Делез промишља и о претпоставкама у вези са могућом перцепцијом различитих речи као истоветних, на пример речи *копија* и *имитација*, и у вези с тим каже:

„Симулакрум је изграђен на неједнакости, на разлици, он поунутрује несличност. Копија би се могла схватити као имитација уколико репродукује модел; међутим, како је таква имитација ноетичка, спиритуална и унутрашња, она представља једно истинито произвођење које се управља сходно односима и пропорцијама конститутивним за суштину“ (Делез 2000: 195).

Сходно томе, за теорију симулакрума важан конституент јесте и следећи услов: сваки систем који анализира ствара сопствену реалност и полази од сопствених оквира у којима мора бити тумачен. Симулакрум и његово уздизање реципрочно су условљени укидањем платонизма, афирмисањем икона на уштрб копија. То су два различита света – први дефинише свет копија или репрезентација, док пред симулакрумом не постоји никакав модел. У симулакруму не постоји привилегована тачка гледишта, већ само објекат који је заједнички свим тачкама гледишта, или, како би то Бодријар рекао – он јесте производ нечег без порекла и стварности, тј. нечег нестварног:

„Не ради се више о имитацији, ни о дуплирању, па чак ни о пародији. Ради се о замењивању стварног његовим знацима, то јест о једној операцији одвраћања од сваког стварног процеса, његовим операторним двојником, метастабилном, програматском, непогрешивом означавајућом машином, која нуди све ознаке стварног и остварује кратке спојеве свих његових перипетија“ (Бодријар 1991: 6).

Сам термин *симулирати* може асоцирати на претварање; реч *надстварно* може призвати реч *имагинарно*, али највећа снага симулакрума је у томе што превазилази и претварање и било какво разликовање између стварног и имагинарног. Он је различит и од представе, јер представа полази од еквиваленције знака и стварног, а он је супротност таквој корелацији. Цео симулакрум привид је који се никада не размењује за стварно, него се мења у себи самом, у непрекидном кружењу, без референце и обима<sup>5</sup>.

---

на објашњењу симулакрума које је идентично код свих ових аутора – од Платона до Делеза. Наиме, дистинкција између копије и симулакрума разлика је између сличности и оних који су конструисани на несличности, „они у себи носе суштинску перверзију и проневеру“ (Делез 2000: 194–195).

<sup>5</sup> Занимљиво је и то да Бодријар говори и о науци као симулакруму са својим референцијалним симулакрумима. На примеру етнологије говори о Индијанцима, које је заправо етнологија претворила у дивљаке: „Затварање научног предмета је равно затварању лудих и мртвих. И управо као што је целокупно друштво неизлечиво загађено огледалом лудила које је само себи пружило, тако и наука може само да умре заражена смрћу тог предмета које је њено изврнуто огледало“ (Бодријар 1991: 12-13).

Пут од реалности до симулакрума Бодријар описује кроз неколико фаза:

1. слика је одраз дубоке реалности;
2. она маскира и извитоперава дубоку реалност;
3. она прикрива одсуство дубоке реалности;
4. она нема везе с било каквом реалношћу: она је чист сопствени симулакрум (Бодријар 1991: 10).

Тако добијамо нови систем који има сопствена правила и ненавикнутом оку изгледа сасвим живо и стварно, иако је заправо „дотеран у погребним предузећима“ (Бодријар 1991: 15).

## 2. ТИТО И ДИЗНИЛЕНД

*Балкански шпијун* је драма чији би се синопсис могао свести на неколико реченица: узнемиреност Илије Чворовића, главног јунака ове драме, изазвана информативним разговором у полицији, покреће низ комичних ситуација. Догађаји о којима ће бити речи иницирани су несувислом Чворовићевом рационализацијом ситуације у којој се нашао: да је његов подстанар Петар Јаковљевић прикривени прозападни шпијун. Осим Илије, у радњи драме учествују његов брат близанац Ђура, жена Даница и ћерка Соња.

Интензивност и снага уверења главног јунака, који су извор комичног (трагикомичног), антиципирају идеју симулакрума – фиктивног нереперентног света у коме параметри на релацији истинито – неистинито, тачно – нетачно, престају да буду релевантни<sup>6</sup>. Пратећи реалност ондашње Југославије, Ковачевић причу смешта у породицу оних који представљају тадашњу већину – радничку породицу с периферије која, напустивши свој пређашњи рурални начин живота, још увек покушава (иако је прилично времена прошло) да се инфилтрира у живот престонице – синоним успеха, среће, уживања у благодетима из којих би живот могао да се састоји.

У овој драми симбол среће и такозваног *уживања у вишку* није стереотипни покушај да се из нижег социјалног слоја пређе у виши и загосподари светом, нити предавање вештачким рајевима. Срећа, истовремено и несрећа јунака (како даљи ток драме показује) захтева интеграцију са идеолошким константама такозваног послератног социјализма, који не егзистира само као политичка опција (идеологија) већ је и императив преживљавања.

<sup>6</sup> То долази отуда што се налазимо у логици симулације која нема више ничега заједничког са логиком чињеница и неким поретком узрока (Бодријар 1991: 20).

У оваквој корелацији могућности и морања, урањање у симулакрум, као и прихватање свих нонсенса које он носи са собом, заправо је питање опстанка, које се после низа препрека поима као испуњење жеље и онога чему се стремило.

Савршен модел свих врста симулакрума по Бодријару је Дизниленд, зато што је он парадигма игре, илузије и фантазме:

„Свуда око нас треба рециклирати отпатке, а снови, фантазми, историјска, бајковита, легендарна имагинација деце и одраслих такође су отпад<sup>7</sup>, прво велико токсичко избацавање једне надстварне цивилизације. Дизниленд је прототип те нове функције на менталном плану<sup>8</sup>“ (Бодријар 1991: 17).

Понашање главног јунака драме мотивисано је такође једном врстом Дизниленда, у коме се исто тако веровало да је то бољи и лепши живот, само су методе достизања катарзе биле нешто другачије. Илија Чворовић слика је непредвидивог тока утицаја једне тако снажне фикције, подједнако снажне попут оне која путем Дизниленда слави амерички начин живота, с тим што ова, заступљена у метафикцији поменутог драмског текста, садржи у себи и мит о хуманости, правди, братству-јединству и сл. као покриће.

Наиме, понашање Илије Чворовића мотивисано је смештањем радње у простор и време модела Дизниленда такозване Титове Југославије, која је и у реалној матрици и на плану књижевне фикције својом мрежом *ни из чега* насталог идеолошки обојеног привида била алиби такозваној симулацији треће врсте: својим постојањем прикиривала је чињеницу да је стварна Југославија стварност друге врсте („као што затвори својим постојањем прикривају да је, заправо, целокупно друштво у својој баналној свеприступности затворско“ – Бодријар 1991: 16).

Живот људи у том затвореном кругу, чији су део били и преживели први део мирнодопске тортуре оличене у менталној манипулацији с циљем успостављања одређеног стања свести, прераста у пакао симулакрума „суптилног, злоћудног неухватиљивог извртања смисла“ (Бодријар 1991: 12), који има свој заводљиви облик и може се поимати као благостање. Оно

---

<sup>7</sup> Није редак пример да се у другачијим преводима уместо речи *отпад* сретнемо са речју *вишак*, те тако природније звучи синтагма – *уживање у вишку* (па и рециклираном) него *уживање у отпатку*.

<sup>8</sup> „Исте природе су институти за сексуално, психичко, соматско обнављање којих је Калифорнија препуна. Људи се више не гледају, али за то постоје институти. Више се не додирују, али постоји контактотерапија. Више не ходају, али се баве трчањем [...]. Свугде се прерађују, обнављају изгубљене функције, или изгубљено тело или изгубљена душевност или изгубљен укус за јело. Поново се измишља оскудица, аскеза, нестала дивља природност“ (Бодријар 1991: 17).

је предусловљено фигуром живог божанства, Јосипа Броза Тита, а да би се чиниоци ове фикције држали у стању приправности, али и понизног поштовања, вођи мора да непрестано прети смртна опасност. Та опасност увек долази споља, из сфера које нису тај замишљени систем и поприма облик пресупониран духом фикције у коју се верује као у истину.

Док је Никсон у афери Вотергејт, којом се Бодријар бави<sup>9</sup>, ритуално био погубљен (погубљен као владар – ражалован), у форми дивљих примитивних ритуала жртвовања краља, модерна политичка имагинација креће се у смислу одлагања, што постаје уобичајено од ере револуција и харизматичних вођа као што су Хитлер, Франко, Мао (у случају Ковачевићеве драме, Јосип Броз Тито). Пошто нису имали законите наледнике *престола*, били су принуђени, како Бодријар каже, да сами себе бесконачно надживљавају.

Живот једног тако измишљеног и реално нефункционалног друштва затворен је унутар граница вештачког оквира и траје захваљујући антиципацијама заснованим на том волшебном знаковљу. Дакле, све невоље, од оружаних пљачки (амерички сценарио) до страних шпијуна, који су свуда око нас и хоће да угрозе безбедност државе (сценарио Ковачевићеве драме), унапред су учртане у ритуална објашњења и оркестрацију медија – антиципиране су и у својој инсценацији и у могућим последицама. То је тако зато што функционишу као скуп знакова намењених само њиховом значењском понављању, а не некаквом стварном циљу. На тај начин претварају се у симулацију саме власти, чији су једино оружје и стратегија да свуда и поново *убризгава* оно што жели да њени корисници доживе као стварно и референцијално.

Обожавање југословенског *логоса* и мере свих ствари (Јосипа Броза Тита), подразумевало је као пожељно и обожавање *оца* руске револуције, диктатора Јосифа Висарионовича Стаљина. Сходно тој врсти међуусловљености односа између два *божанства*, у кући јунака пријемљивог за такву врсту реалитета-нереалитета, Ковачевићевог Илије Чворовића, Стаљинова слика заузимала је место иконе кућног свеца. Он каже: „Јесте, волео сам га ко што неко воли Бога, или рецимо, децу, мајку [...] Стаљин је за мене био све и свја“ (Ковачевић 1996: 80). Драма Илије Чворовића, домаћина и ратника, родољуба и оца породице, успешно заведеног и уљуљканог у знаковље свог имагинарно доброг и праведног света, започиње у тренутку када околности захтевају прихватање реконтекстуализације фикције у којој је живео.

Илија Чворовић пандан је оних једноставних људи који су резолуцијом информбироа, прекидом Титових пријатељских односа са Стаљином (у историји познато као „Титово не Стаљину“), страдали не успевши да се тек тако одрекну дотадашње врховне фигуре мистификованог државника.

<sup>9</sup> Види: Бодријар 1991: 18-20.

Јунаци ове драме јесу веристичка слика људи тога доба, који су диктатуром у којој живе од краја Другог светског рата научили да то, у реалном моду-су непожељно стање у земљи, доживљавају као мир, слободу, благостање, просперитет; навикнути су да њихово мишљење није њихово, већ да настаје понављањем наметнутих им фраза. Ипак, тај рез био је превелик, презахтеван, што представља основну мотивацију изградње специфичног карактера главног јунака.

Пратећи логику стварности Југославије шездесетих година прошлог века, аутор је као важну константу биографије свог главног јунака истакао његов боравак у системом основаној својеврсној *клинци за лоботомију*, методом тешког рада и батина, али предоминантно менталне манипулације – затвору за политичке затворенике, такозваном Голом отоку<sup>10</sup>. Предисторија живота јунака ове драме указује нам да се Илија Чворовић репрограмираних мисли враћа времену драме, захвалан што су га отрезнили, извели на прави пут, а та нова емоција резултира његовом јуначком спремношћу да се посвети својим, у његовој перцепцији, родољубивим активностима.

Такве активности у складу су са знаковима које *чита* свуда око себе, *јасно уочавајући* методе непријатеља баш по наведеном принципу антиципације. Зато Голооточанин Илија Чворовић унапред *зна* животни пут свог подстанара, у младости студента филологије, касније шнајдера у Паризу, те током такозваног испитивања он само формално поставља питања, а сам говори у Јаковљевићево име:

„Ја знам, ти си као дете морô да будеш на страни оца и брата. [...] Тад си скренô с пута, забасô у мрачну шуму, где су те сачекали страни агенти, који вршљају по нашој земљи. Енглези су то организовали, као и обично, дојавили Американцима, а ови те сачекали, у Паризу ти је брат већ радио за њи`. [...] Онда се појавио агент стране обавештајне службе, извади чек и пита: ‘Колико? Пет `иљада, десет `иљада, двадесет `иљада’ [...] Узмеш чек и крај. Ушô си у игру, а онда они траже велике тајне о најважнијим проблемима у земљи“ (Ковачевић 1996: 81).

Чворовић је истим механизмом перцепције људи и света око себе испричао и какво признање очекује од осумњиченог, а оно је сродно начину менталног злостављања у поменутом затвору које је имало и своје име: та врста срачунаог иживљавања над затворенима позната је као *критика и самокритика*. Наиме, по сведочењима живих затвореника – психичка тортура престајала је и могло се говорити о спремности *грађанина* радног ло-

<sup>10</sup> После дугог ћутања о специфичним методама психичког и физичког терора на Голом отоку, проговорило се кроз многобројне књиге, на пример, *Трен 1, 2 и 3* Антонија Исаковића; *Голи оток* Драгослава Михаиловића, *Оток голе истине* Драгана Калајџића итд.

гора да буде пуштен у свет међу, условно речено, слободне људе, не само када призна свој фиктивни грех већ и када осети дубоку захвалност и наклоност према својим мучитељима. Захвалност је последица усађене заблуде, да су му извршиоци промене приоритета, идеолошких надзора и начина размишљања заправо помогли да превазиђе своје слабости и грешке.

### 3. ДОКАЗИВАЊЕ СТВАРНОГ ПУТЕМ ИМАГИНАРНОГ

Бодријар нас упозорава да у симулакруму сви референцијали мешају своје дискурсе „у једној циркуларној мебијевској комплузији“ (Бодријар 1991: 23); на пример, некад је дискурс о историји црпео снагу из жестоког противљења дискурсу власти, данас они по потреби размењују своје знаке и своје сценарије. Без обзира на пример којим илуструје овај свој став, Бодријар резимира идејом да се увек ради о доказивању стварног путем имагинарног, доказивању закона помоћу прекршаја, система путем кризе система... (у драми – доказивање слободе неслободом)<sup>11</sup> „Тражити сопствену крв у сопственој смрти, поново покренути циклус помоћу огледала кризе, негативности и антивласти, [...] алиби сваке власти, сваке институције која покушава да разбије зачарани круг своје недговорности и свог фундаменталног непостојања, свог својства већ-виђеног и већ-мртвог“ (Бодријар 1991: 23).

Фикција у којој времешни шнајдер из Париза, господских манира и лепог држања, израста у непријатеља државе, народа, социјализма и свега онога за шта би се Илија Чворовић борио, по утврђеном шаблону имплицира одређене доказе. 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.

Референтност према фиктивном знаковљу, финог и пристојног подстанара претвара у деконструисану форму латентне опасности са иглом и концем у рукама, а Илију Чворовића у донкихотовског јунака који ће се условно и непоколебљиво борити с том *пошаст* (само зато што је именована као пошаст). Непријатељ (париски шнајдер Јаковљевић), у тој мрежи дискурса одвојеног од стварности, привидно није сам; чворовићевски гледано, умрежен је са одређеним бројем *домаћих издајника* и бројним непознатим људима (*агентима*) који се појављују ниоткуда, угрожавајући живот и борбу за правду, а те параноичне идеје за установљени поредак стварне су и природне.

<sup>11</sup> „Доказивањем театра антитеатром, доказивање уметности антиуметношћу, доказивање педагогије антипедагогијом, доказивање психијатрије антипсихијатријом, итд.“ (Бодријар 1991: 123).



Ирационална је и сама идеја Илије Чворовића да за њега неко други може бити опаснији од његове сопствене државе. У више наврата акцентује се његов тежак живот, болест, дугови, недовршена кућа на периферији Београда. Даничин низ реплика разјашњава да је реч о књижевним јунацима којима су патња и трпљење целоживотни, без паузе и одмора: двадесет година чекали су на стан за који су им обећавали сваког пролећа, уследила је градња куће која је резултирала Даничином реумом и Илијиним обољењем срца, затим туга због тога што ћерка, која је била добар студент, чека већ пет година на посао (види Ковачевић 1996: 25). Ни време тренутка централне радње у драми није охрабрујуће:

„Од прошлог месеца све поскупело педесет посто. Ове две торбе, двеста и њада. Идем и питам се: ко ми украде сто осамдесет? [...] Ја не знам, да вам право кажем, да ли неко води рачуна о нама. Ово је страшно. На једном детерценту чет`ри цене. И знате шта је најгоре: што су људи захвални да детерцента опште има. Дотле је дошло“ (Ковачевић 1996: 37).

Уколико се, као идеја, претпостави могућност указивања заблуделом на стварне чињенице, Бодријар нас упозорава да је то подухват унапред осуђен на неуспех, јер ће се мрежа вештачких знакова неразмрсиво испреплести са стварним елементима, чиме ће само бити оснажена у својој моћи савршене конструкције. У складу са тим, осим видног узбуђења због позива из полиције, немир Илије Чворовића предусловљен је и податком да му инспектор није дозволио да отера подстанара, уз *шифровано* објашњење да је Јаковљевић за њих (полицију) *само под иницијалима*, што је њему, *са искуством*, одмах било јасно.

Узнемирио га је и изглед инспектора, јер је био другачији од очекиваног: модерно је обучен, има лепу фризуру. Опис новог *модерног* надзирача у сагласју је са концептом паноптикона, који је, како то Фуко објашњава у својој књизи *Надзирати и кажњавати*, страшнији од оног претходног, условно речено инквизицијског типа надзирача, што очито кореспондира са послератним акцијама такозваних удбаша<sup>12</sup>. У интерпретацији главног јунака Илије Чворовића то изгледа овако: „Оне из мог времена, мог` си да препознаш на пет километара. То им је била тактика да и` се сви плаше. Чим га видиш, знаш ко је. Ови опет иду у другу крајност: чим га видиш, не знаш ко је“ (Ковачевић 1996: 22).

---

<sup>12</sup> Није било у питању потенцијално страдање тела услед субверзије или непоштовања системом наметнутих правила живљења и мишљења, „а пошто мета више није тело, онда је то душа. Испаштање које се сводило на мрцварење тела треба заменити казном која делује дубље на срце, на мисли, на вољу и склоности“ (Фуко 1997: 21-22).

Драма обилује *чворовићевским* закључцима, неререферентим реалном свету, који су од стране главног јунака Ковачевићеве драме дефинисани као *јасан знак*. Ти знакови прате описивање свих његових акција ухођења и прислушкивања *непријатеља* (види сцене „Контрашпијунажа“ и „Покушај убиства“), али су најконцентрисаније приказани у одељку драме иронично насловљеном „Све је супротно од онога што изгледа да јесте“. Током свог излагања, Илија Чворовић не само да пресупонира податке из Јаковљевићеве биографије него на исти начин, путем трансфера, инсистира на неким од *доказа*.

На пример, сцена када неко од Јаковљевићевих пријатеља уписује нешто у нотес никоме не делује битно, али Илија објашњава да *ништа није онако као изгледа*: то што Јаковљевић није ништа записивао говори о томе како је он у „терористичко-шпијунским центрима научио да све памти“. Јаковљевић и његови пријатељи интелектуалци налазе се на јавним местима, јер „они то раде јавно, да не би изгледало тајно“. Одлазак Јаковљевића и његових пријатеља у позориште (гледају оперу) образлаже идејом да они тамо одлазе јер тамо могу на миру да се дошаптавају, пошто се они на бини „нон-стоп деру“ (Ковачевић 1996: 55–56).

И даљи низ поступака произлази из *препознавања* заснованом на већ поменутој матрици: то што они ручавају у кафани, а не муче се као Даница и он, знак је да их плаћа ЦИА; дуго шетају – одржавају кондицију; иду у лов – вежбају своје стрелачке способности; иду у групама по троје – не случајно, јер су то основни диверзантски облици<sup>13</sup>; сумњив је свако с ким се Јаковљевић поздрави, посебно новинарка која се виђа са професором: „Шпијуни су међу нама, само их треба препознати“ (Ковачевић 1996: 56).

Будући да се наведени начин резоновања главног јунака може може објаснити као типичан приказ параноје карактеристичан за паноптички систем (сродност с паноптиконом већ је поменута у раду у контексту указивања на сродност између нове форме инспектора, који се не да по изгледу препознати, и невидљивог надзирача, свевидећег ока фукоовског паноптикона), природно је консултовати Бодријарово мишљење о овој теми.

Бодријар претпоставља да је симулакрум крај паноптичког, јер истина која ту доминира није идентична стварности, нити је онај паноптички поглед, оно свевидеће око, него „манипулаторска истина текста који сондира и испитује, ласера који пипа и исеца, матрица које чувају ваше перфорарне секвенце“ (Бодријар 1991: 32). Ништа није ни истинито ни лажно, а свакој се јединки чини да је дужна деловати и пресуђивати по шеми наметнутне јој фантомске заједнице.

<sup>13</sup> Овде се очито мисли на удбашке тројке, које су усред ноћи на препад улазиле људима у кућу и некуда одводиле углавном мушке чланове породице, где им је по кратком поступку суђено.

#### 4. КЛОНИРАЊЕ

Пратећи текст драме, запажамо да је у више наврата неко од ликова закључио како је Илија Чворовић луд, превасходно две најтрезвеније особе у окружењу – подстанар и Илијина ћерка Соња, што јесте у складу са оним што запажа и сам читалац. Међутим, за ову тему најиндикативнији је део дијалога током такозваног испитивања такозваног окривљеног, у којем заробљени Јаковљевић запажа да је Илија болестан, да има проблема са живцима. Илија Чворовић му објашњава да није луд, на шта Јаковљевић резимира: „Да нисте луди, а да се тако понашате. То је горе него да сте луди“ (Ковачевић 1996: 85).

Да ли је овде реч о типичној ситуацији када болесник негира да је болестан од одређене врсте психозе? Уколико бисмо помислили да је болест, а свака је пропраћена одређеним симптомима и може се симулирати, онда долазимо до негације медицине, јер она лечи само праве, а не фиктивне болести, каже Бодријар (Бодријар 1991: 8).

У вези са овим кључно је следеће питање: уколико узмемо у обзир психоанализу и њену поделу на свесно, несвесно и подсвесно, да ли се симулација зауставља на прагу несвесног и шта може медицина са нечим што се креће унутар и изван болести, у дискурсу који није ни истинит ни лажан, тј. шта може психоанализа са несвесним у дискурсу симулације будући да пошто није копија (фалсификат, сенка сенке), не може бити ни разоткривен? Заправо, у том је неразликовању субверзија: уколико остајемо у том фиктивном свету – Илија Чворовић није луд, већ човек који просто оперише знаковљем дискурса у коме је, а Јаковљевић је у праву, то страшније него да је заиста болестан, јер можда би се могао излечити.

Да би симулакрум као нешто настало ни из чега, не по моделу, већ по идеологији (овакав концепт адекватан је нашој теми), он мора остати заворен. Јунаци драме *Балкански шпијун*, у односу на овај императив света фикције који је преобладајући у њиховим животима, могу се поделити на оне који су њен саставни део и оне друге који од тога одступају.

Ову другу групу чине интелектуалци отворени према променама и разним утицајима – спремни и да греше и да признају ту грешку (као професор који говори о негативностима национализације, када су сељаци отерали у фабрике, а земљи донели глад, иако је и сам у томе учествовао). То су они који још увек донекле мисле својом главом и они чији је поглед упрт даље и више, чији живот може бити и овде и тамо. Очито је то подстанар Јаковљевић, али и Соња, ћерка главног јунака – иако задовољна због посла у Београду, ипак остаје отворена за евентуални одлазак с вереником у Либију, отворена према новим културама и искуствима.

Групу инфилтрирану у надстварну стварност чине трагичне фигуре ове драме, а то су: Даница, Илија и Ђура Чворовић. Парадигму њиховог функционисања и начина размишљања означава радио, медиј са којег се најчешће чује глас који разматра одређене друштвено-политичке теме. Драма почиње радијском емисијом у којој се извештава са тек завршене седнице проглашене за преломни тренутак који изискује максималан напор и одрицања. Ковачевићевски, врхунски цинично, глас који непрестано, нејасно и испразно говори о управо завршеном партијском састанку, наглашава фразу – да се неће пуно причати и састанчити него радити.

По Бодријару, ми се налазимо у универзуму у коме има све више инфомација, а све мање смисла, јер информација гута своје сопствене садржаје. То се дешава зато што, уместо да се остварује у комуникацији, она се исцрпљује у исценирању комуникације и у инсценирању смисла. Информација је све више испуњена фантомским садржајем и огромна енергија троши се како би се одржао тај привид инаугурисан у стварност:

„Тако и комуникација и друштвено функционишу у затвореном кругу, као *обмана* – за коју се везује снага одређеног мита. Веровање, поверење и информација везује се за тај таутолошки доказ који пружа систем о себи самом, удвајајући у знацима једну непостојећу стварност. [...] С оне стране смисла постоји фасцинација која проистиче из неутрализације и имплозије смисла“ (Бодријар 1991: 85).

Под овим снажним медијским утицајем јединка има „судбину једног протозоа“ (Бодријар 1991: 104), тј. дискурс симулације производи идентичног појединца (попут клона) који *клија* из сваког свог сегмента. Нема оца и мајке, већ само матрице; ту се не ради о близнаштву, јер код близанаца постоји неко специфично својство, неки знак који одмах указује на нешто што је увек било двоје, а не једно, док клонирање потврђује понављање истог.

У *Балкансом шпијуну* на први поглед сусрећемо се са двојником, Илијиним братом близанцем Ђуром (такође је реч о особи са затворским искуством на Голем 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.

Кад Илија касни, Ђура оседи од бриге, јер му је прва мисао да су га убили. Ђура не седи од бриге зато што био могао да остане без брата близанца, што би било очекивано, с обзиром на сва знања која о близанцима (и то идентичним) имамо, већ зато што би се они (ти страни непријатељи и до-

маћи издајници), да је Илија преминуо, разбежали по свету и онда му не би били доступни.

Док су Илија, а касније и брат Ђура, спремни на све трошкове који се јављају током *мисије* коју су себи зацртали, решени да се одрекну свега, па и самог живота, доста се дуго чини да Даница (која једина од њих троје није била на Голом отоку) одолева *судбини протозоа*. Она се литерарно интегрисхе у емотивног и мисаоног клона кроз дијалог са ћерком Соњом. Бурно негодујући на Соњину идеју да Илију треба одвести лекару<sup>14</sup>, објашњава претпоставком да је и она, њихова ћерка јединица, заправо део те машинерије са Запада, која хоће да их упропасти, а знак који је води до таквог закључка идентичан је *чворовићевском* начину извођења доказа и закључака<sup>15</sup>. Потпуно разоткривање интенције да и Даница буде део приче о клоновима изложено је у њеној реплици када, одлучна да више не ћути, саспе подстанару *истину* у лице:

„Живот си нам упропастио! Кућу си нам уништио! Илија је због тебе остô без посла! Ћерка нам се не јавља, јер си је ти залудео и натерао да нас напусти! Запали смо у дугове! Како те није срамота да се *правиш луд*, кад лепо видиш да пропадамо због тебе. Све си нам уништио...“ ( Ковачевић 1996: 73).

Петар Јаковљевић, Нишлија који се вратио из Париза, не би ли у својој домовини наставио живот отворивши на Бановом брду шнајдерску радњу, заправо је симбол ирационалне опасности равне оној коју нуклеарна енергија има у Бодријаровој причи о дискурсу симулакрума (види Бодријар, 1991, стр. 36). Нуклерна бомба за клонове такозваног социјализма Јосипа Броза Тита јесте запад у коме се, како то Илија озбиљно тврди, дешава ликвидација за ликвидацијом, те су они страшни, јер за разлику од Југославије, која је имала Голи оток и сл., они уопште немају логоре – гробља су њихови логори.

Заједничко им је и то што и јунаке Даницу, Илију и Ђорђа страх од смртоносне опасности по себе, земљу и народ разоружава и подјармљује. Једна од илустрација трагичности мисаоне блокаде коју имају услед такве менталне кодираности јесте када Даница објашњава да су се лепо *уклопили* у стабилизацију (што значи у оскудицу сваке врсте која је у тадашњој Југославији погађала обичан свет).

<sup>14</sup> Соња каже: „Њему су живци попустили, увртео је у главу да га прогоне и прате, а у ствари он прогони човека и прати непознате људе. Не иде на посао, задужује се, купује глупости, довлачи апарате и псе. Убиће неког, стрпаће га у лудницу. Под хитно мора да се лечи“ (Ковачевић 1996: 62).

<sup>15</sup> *Доказни материјал* у овом случају јесте сазнање да је са подстанаром била на ручку.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Бодријар говори о три врсте симулакрума<sup>16</sup>, а она која се тиче овог рада јесте прва, за коју каже да је природна, натуралистичка, заснована на слици, имитацији и фалсификату, с тежњом ка обнављању или заснивању фиктивне природе по божјем узору. Јунаци новог оригинала, који је, заправо, фалсификат, али се то не да препознати да је, заправо, фалсификат, често су у парадоксалној ситуацији да своје жеље и настојања управљају према ономе што би требало да презиру или бар не воле.

Ковачевићев јунак Илија Чворовић био је у затвору који покушава да објасни антизатвором (преваспитањем); своју унутрашњу тескобу оживљава у умишљеном непријатељу; мислећи да чини добро и за себе и све око себе (потајно се нада да ће га се сетити на Дан безбедности) угрожава живот себи и другима. До краја драме не долази до Илијиног преображаја: он остаје неспособан да успостави контакт с реалношћу, да се рационално понаша; наставља да наноси себи и другима само штету.

Крај је отворен, али не оставља могућност преображавања клонова у обичне, срећне или несрећне људе, већ оставља отворену могућност да Ђура и Илија наставе своје активности *од државног значаја*, упркос томе што њихова фикција, заснована на матрици симулакрума у коме живе, резултира губљењем материјалних средстава и уништавањем здравља људи који су се нашли у том кругу, којем је, овога пута, сам Илија Чворовић направио границе.

Слика света у Ковачевићевој драми *Балкански шпијун* нуди поретрет једног дехуманизованог друштва у коме су границе између онога што јесте и није стварност избрисане, и где јунаци живе у уверењу да им не преостаје ништа друго него да заволе оно што мрзе, дајући тако свој допринос пожељном прилагођавању. У том фиктивном свету разне игарије постају стварније од стварности и не служе томе да би кога усрећиле, смириле, довеле у равнотежу, већ да би изазвали жељу.

Ковачевићеви јунаци показују доследност у тумачењу кроз призму знака који кореспондира с њиховом жељом, а та жеља заправо није плод њихове истинске интимае, већ је перфидно наметнута од стране оних који имају позицију моћи, толике моћи да их јунаци ове драме, сада већ можемо рећи, типични јунаци *поетике* симулакрума, доживљавају као сопствено хтење. Тако ови несвесни носиоци лажног као истине добијају ону форму која је назначена у последњој реченици уводног дела овог рада, само што су ово-

<sup>16</sup> Први, природан, заснован на слици, имитацији и фалсификату, други – научна фантастика, и трећи, који се заснива на кибернетици и оперативности модерних технологија (Бодријар 1991: 122).

га пута то живи мртваци које нису имали потребе ни да нашминкају, јер су смештени у време и простор у коме су владале неке друге технике и методе *завођења*, секундарно моделираног света сачињеног на матрици такозване Титове Југославије.

Литература:

Батлер 1999: Р. Батлер, *Одбрана стварности* Жана Бодријара, *Реч* 56, 251–259.

Бергсон 1995: А. Бергсон, *О смеху*, Београд: Просвета.

Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симулакрум и симулација*, Нови Сад: Светови.

Делез 2000: Ж. Делез, *Платон и симулакрум*, *Реч* 58, 193–200.

Ковачевић 1996: Д. Ковачевић, *Балкански шпијун*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Перниола 2005: М. Перниола, *Естетика двадесетог века*, Нови Сад: Светови.

Петровић 1996: С. Петровић, *Естетика*, Београд: Чигоја штампа

Платон 2004: Платон, *Кратил, Теетет, Софист, Државник*. Београд: Плато.

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, Београд: Просвета.

Snežana J. Milojević

DISKURS OF SIMULARCA IN KOVAČEVIĆ'S DRAMA  
*BALKAN SPY*

*Summary*

This paper is based on a reading of the famous Dušan Kovačević drama *Balkan Spy*, contextualized by postulates of simulacra. The starting point for finding symbols that correspond to the system of the non-referent world (and each such system creates its own reality, and proceeds from its own frame in which it must be interpreted) is Jean Baudrillard's "Simulacrum and Simulation." Through chapters that accentuate simulacrum-like phenomena for proving the actual through the imaginary and cloned, as well as defining the world of literary text as a kind of Disneyland, it becomes evident that the soundness of this idea confirms the quality of this drama.