

Aleksandra Kuzmić

Moguće konotacije slike sveta u komediji *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*

Povodom četiri desetleća od komediografskog debija Dušana Kovačevića

Idi, igray samo komedije, ljudima je dosta nesreće, zla i smrti...¹

Lari Tompson, *tragedija jedne mladosti* ili, kako stoji u zagradi iza naslova dramskog teksta – *Show must go on*, crnohumorna je komedija premijerno izvedena 26. oktobra 1996. godine u Zvezdara teatru u Beogradu u režiji Dušana Kovačevića. Ovaj komad je osnovan na priči o glumcu koji jedne večeri odluči da ne dođe na predstavu u kojoj igra glavnu ulogu. To će zategnuti dramsku oprugu izazivajući napetost u pozorištu i otvoriti dva scenska prostora u kojima se radnja dešava simultano – jedan je pozorišna dvorana, u kojoj publika pod budnim zabavljачkim okom Belog strpljivo pristaje na čekanje, a drugi je kuća porodice Nos, u kojoj Upravnica pozorišta upotrebljava sva raspoloživa sredstva ne bi li nagovorila depresivnog glumca da se ipak pojavi na sceni. U tome će je ometati iznenadne smrti pojedinih lica i druge nepredviđene okolnosti u domu Nosovih. Ovakva priča, dinamizovana brojnim epizodnim sukobima (Dragan – Električar, Specijalac – Stefan, Specijalac – Savka, da pomenem tek neke), koji često nisu u vezi sa središnjim konfliktom, naglašava usamljenost pojedinca. Tu usamljenost potvrđuje i gustina konfiguracije (0,19), koja istovremeno ukazuje i na epizodičnost zapleta. Takođe, u delu ima likova

koji ni sa kim nisu u konfliktu (Bojan, Bojana, Sava, Olivera, Pozorišni Orkestar, Publika), pri čemu se neki od njih retko a neki nikada ne uključuju u akcione grupe zarad ostvarenja kakvog cilja. Zato u ovoj komediji nema jedinstvenog polarizovanja likova na suprotnim stranama zajedničke ose sukobljavanja, niti njihovog ujedinjavanja da bi ostvarili promenu pozicije u kojoj su.

Kritika je pozdravila *Larija Tompsona*, komad nastao posle dugih pet godina pozorišne čutnje Dušana Kovačevića, mada su neki napisi sadržavali i ozbiljne zamerke. Nasuprot Ivanu Medenici, koji *Larija Tompsona* smatra jednom od „najboljih apsurdističkih komedija“ Dušana Kovačevića, čiji je „glavni paradoks [...] upravo u kontrastu njegove 'barokne', komplikovane, lavirintske strukture i značenja koja su jasna, direktna i ubojita,² Vladimir Stamenković iznosi oštre primedbe navodeći da je metaforična priča u ovom delu „slabašna i istanjena svedena [...] na spolja nametnutu tezu, koja se organski ne spaja s onim što se eksplicira kroz radnju. Dok teza ostaje apstraktno

da visi u vazduhu, radnja je zatrpna onim što u nju unosi vešt majstor zabave, ingeniozan proizvođač i jezičkih i scenskih dosetki. Pa i u tom pogledu ima velikih problema, iskršava nešto što guši komediju.“³ Ne dovodeći u pitanje kvalitet dramskog predloška, ali iskazujući zamerke režiji, Željko Jovanović neposredno posle praizvedbe izražava sumnju da će Kovačevićovo delo biti „kritički adekvatno“ procenjeno „u svom trenutku“ navodeći da su „razlozi za takvu sudbinu Kovačevićevih komada [...] u suštinskoj karakteristici dramskog rukopisa našeg najvećeg dramatičara u poslednjih pedeset godina. U pitanju je anticipatorski element njegovih komada svojstven samo vrhunskim umetničkim delima nekih možda prošlih vremena, nasuprot kojih stoje nepregledne količine dramskih simulacija i dramaturški perfektno sročeni priča koji Kovačevićovo pisanje čine još usamljenijim.“⁴ Sedamnaest godina docnije, mogu da kažem da mi se čini da će tek oko nekog proučavaoca koji nije živeo u vreme o kojem Dušan Kovačević piše, ili ga barem ne pamti, moći sasvim nepristrasno, sa dovoljne vremenske distance i više objektivnosti u pogledu istorijskog trenutka, da sagleda pravo mesto i vrednost *Larija Tompsona*. Po mom mišljenju, ovom dramskom delu nedostaje one celovitosti koja je tipična za *Maratonce*, *Balkanskog špijuna* ili *Profesionalca* na primer, i koja čini da se dramaturške i značenske linije, kako u ravni radnje tako i na nivou prenesenog značenja, sklappaju u organsko, ničim nenarušeno jedinstvo. Naglašena i rekla bih ogoljena fokalizacija, inače netipična za Dušana Kovačevića, doprinosi ovakvoj dramaturško-značenskoj neusaglašenosti teksta, budući da dramski univerzum koji se unutar njega obrazuje prestaje da bude kompaktna, po unutarnjim zakonitostima uređena celina.

Vreme u kojem je nastao *Lari Tompson* mračno je, teško i crno vreme, mada su krajem 1995. okončani ratovi koji su vođeni na tlu bivše SFRJ.⁵ Siromaštvo i nestašice kao posledice sankcija, povratnici iz rata i izbeglice, opustošena privreda, visoka stopa kriminala, bezakonje – samo su neka od obeležja tog doba. Zato je i ova crnohumorna komedija „osetljiv istorijski barometar i, kao svaki drugi artefakt, delo koje nije nastalo slučajno.“⁶ Kovačević se oslanja na to da on i njegova publika podjednako poznaju društvenu zbilju, pa iz komične vizure aludira na savre-

meni trenutak, koji nije značajan samo zato što je njime markirano vreme dešavanja nego i zato što iz opšteg stanja duha proističe zaplet *Larija Tompsona*. Slika sveta koja se u njoj formira odražava stvarnost u kojoj tekst nastaje, uprkos svim elementima fantastičnog i apsurdnog uz pomoć kojih je modelovano, ili upravo baš zbog tih elemenata. Razvijajući ideologije koje čine tu sliku, Kovačević ukršta pozorišnu zbilju⁷ i svakodnevicu običnog prosečnog čoveka da bi sebi i svojoj publici postavio brojna pitanja. Najmarkantnije odlike sučeljenih svetonazora obrazuju sistem u kojem, međutim, neki odgovori ostaju otvoreni, poput odgovora na pitanje koje se, iako eksplicitno nepostavljeno, nadvija nad delo: *Treba li predstaviti da se igraya bez obzira na ono što se dešava izvan teatra?* Variranje ovog pitanja, na primer u obliku: *Mogu li predstaviti da se igraya bez obzira na ono što se dešava izvan teatra?* dovodi do suptilnog pomeranja tačke gledišta i omogućava zahvatanje u različite slojeve etičkog ali i ontičkog.

Još je jedan važan momenat koji se ne može zaobići, a kojim pisac ne samo ispituje i rastače uobičajene granice dramskog žanra već se sasvim uklapa u postmodernističke tendencije,⁸ koje su obeležile književno stvaranje u poslednjim decenijama dvadesetog veka. On tako obrazuje, na jednom metakomunikacionom planu, deo slike sveta koji se odnosi na onovremena poetička obeležja dramskog stvaralaštva.⁹ Posezanjem za citatima iz književnog nasleđa (Danilo Kiš,¹⁰ Edmon Rostan, Aristotel, Rembo, a posredno i Homer¹¹), zatim pozivanjem na reči pozorišnih velikana (Zorana Radmilovića, Borislava Mihajlovića Mihiza), kao i uvođenjem parafraziranih ili citiranih delova pesama popularnih sredinom šezdesetih godina dvadesetog veka (*Green Green Grass Of Home* u izvedenju Toma Džonsa i *Natali*, koju je komponovao Žilber Boko) Kovačević najdirektnije demonstrira intertekstualnost u svom dramskom delu. U istovrsne postupke ide i epsko proširivanje didaskalija, unutar kojih se, van dramatis persone, formira lik Naratora, koji se može tretirati i kao varijanta lika Prologa. Razvijanjem ove funkcije Kovačević pored toga što usmerava recepciju određenih delova teksta stvara i „okvir koji derealizira kazališnu fikciju. [...] Prolog je u svojoj biti mješoviti diskurz (stvarnost/fikcija, opis/radnja, ozbiljno/ludičko itd.). On uvijek igra ulogu

metajezika, kritičkog uplitanja *prije* i *tijekom* predstave.“¹² A na osnovu toga kako komentariše i posreduje priču ovaj se lik, formiran u obimnom pomoćnom tekstu *Larija Tompsona*, može razumeti na više načina. S jedne strane, mogao bi se posmatrati kao lice koje je i samo prisustvovalo neodigranoj predstavi, pa je sve što se zbiva na pozornici u stvari njegova interpretacija doživljenog, što čitanje i eventualnu postavku dela pomena ka filmskom jeziku. Zato taj Narator komentariše kako peva Beli, a u njegovom a ne u glavnom tekstu dati su krlici i vika binskih radnika. Takođe, možda još bliže postmodernističkom ključu, ovaj bi se lik mogao tretirati kao kakva projekcija autora koji gledaoca/čitaoca „vodi“ kroz delo, pri čemu je disperzija tačaka gledišta koja mu je svojstvena posledica stvaralačkog procesa kroz koji prolazi autor. Drugim rečima, taj fiktivni autor zna ponešto o delu koje stvara: zna da prvi čin neće biti odigran, zna ko su nevidljiva lica koja se prepiru iza zavese, zna da će u nekom trenutku biti reči o tome kako je Beli zaradio nadimak, ali ne zna sve, jer kaže da je *nečija glava provirila* kroz zavese, ili se još nije odlučio u vezi sa svim detaljima. Time se fingira tražanje za rešenjima i njihovo preispitivanje tokom nastajanja dela. Zato bi uvođenje Neimenovanog Naratora – Prologa u scenski prostor omogućilo i kompleksnije rediteljsko poigravanje likom Publike, jer ovaj kolektivni lik ne bi morao da se svede samo na gledaoce koji su zaista došli da gledaju *Larija Tompsona* ili, čak i ako se ostane pri tome, različite pozicije sedenja mogle bi da neke od njih učine Publikum, a neke publikom. Nažalost, ovaj deo pomoćnog teksta nije iskorišćen u predstavi igranoj u Zvezdara teatru.

Ideologija prividno živih ljudi

U samo srce slike sveta predočene u *Lariju Tompsonu* postavljena je priča o *prividno živim ljudima*. Ko su *prividno živi ljudi*? Sagledani iz ugla internog dramskog mikrokosmosa, *prividno živi ljudi* su oni koji su prošli „genezu“ živ/a-mrtav/va-prividno živ/a, koji su se, kako bi to naš narod rekao, povampirili. Iz ugla gledaoca/čitaoca toj grupaciji bi morali pripadati oni koji žive životom nedostojnim čoveka, a to bi značilo – sva lica iz *Larija Tompsona*, uključujući i „najbolju“ Publiku na svetu. Pristajanjem na takav, prividan život, omogućava se trajanje jednog pro-

blematičnog sistema, svejedno da li se nečija svakodnevnica svodi na apatično bitisanje, ili na borbu za kakvo-takvo održavanje privida normalnog i prihvatljivog, ili se stavlja u službu očuvanja postojećeg poretka. Građeci ovu kafkijansku parabolu, autor svojim junacima ne ostavlja nijedna otvorena vrata, jer među dramskim licima koja učestvuju u radnji nema istinskih pobunjenika koji bi se usprotivili posnulom društvu čiji su deo – među njima obitavaju isključivo nezadovoljnici.

Da bi se u potpunosti razumelo ko su sve *prividno živi ljudi* i gde sve žive, odnosno dokud sežu implikacije Kovačevićevog teksta i šta je njime anticipirano, neophodno je razjasniti šta u *Lariju Tompsonu* predstavlja daleka Australija. Nalazim da je ovaj element naročito značajan zato što se uobičajilo da se tumačenje dramskih dela Dušana Kovačevića svodi na nekakav ovađšnji model življenja ili problematiku tipičnu za Srbiju, eventualno Balkan. Po mom mišljenju, takve interpretacije, kojima je doprineo i autor, objašnjavajući u intervjuima sopstvene motive ili namere pri stvaranju, nose tek deo značenja sadržanih u njegovim dramskim delima. Taj je deo veoma važan, ali nije jedini, a isključivim insistiranjem na njemu zanemaruje se ono što je univerzalno kod Kovačevića i što omogućava nova rediteljska čitanja na različitim geografskim širinama, usaglašena s vremenom u kojem se delo postavlja. Ako se prihvati ideja da Kovačević postupa poput brojnih pisaca satiričara, koji sve nakaznosti društva u kojem žive pripisuju nekoj dalekoj ili izmišljenoj zemlji, po čemu je u srpskoj književnosti poznat beskompromisni Radoje Domanović, onda je izvesno da je svaka sličnost između Srbije i Australije namerna. Tako se Dragan Nos iskreno nevira zbog sudbine *Larija Tompsona*, a svoje praskanje pravda rečenicom „ubi me nepravda,“ koju više puta ponavlja. Iako se konkretna nepravda koja ozlojeđuje Dragana Nosa ne pominje direktno, primeri iz njegovog života, Draganovo potpuno uživanje u seriju koju gleda i situacije na koje reaguje otvaraju mogućnost za određene zaključke, jer se takvo prihvatanje fikcije zasniva na „psihološkom i ideološkom prepoznavanju pojava koje su gledatelju već poznate.“¹³ Drugim rečima, sve ono što ga iritira, iskusio je ili video u sredini u kojoj živi. Zato, između ostalog, kaže:

E, jebem te zemljo koja si u stanju mlade ljude da

*uništavaš, satireš i gaziš! Koja ti je budućnost bez mladosti, majku li ti jebem!*¹⁴

Efektim paralelizmom Kovačević vešto prepliće značenjske nivoe, ostvarujući, u pogledu ovog segmenta, protivrečnu informisanost (*discrepant awareness*)¹⁵ gledaoca/čitaoca i dramskih lica. Naime, gledalac/čitalac nesumnjivo prepoznaje alegoriju, što njegovo razumevanje onoga što posmatra/čita čini superiornim u odnosu na razumevanje koje ispoljavaju likovi na internom dramskom nivou, čime se postiže snažan komični efekat zasnovan na verbalnoj dramskoj ironiji. Jer, potpuno je očigledno da Dragan Nos ne povezuje stanje koje vlada u njegovoj zemlji sa onim koje mu tako bude oči u dalekoj Australiji. Stoga će iskreno izreći:

To samo u Australiji ima!... Kako onaj moj brat Oliver i ona tvoja sestra Olivera žive tamo?! Kako mogu da žive u takvoj zemlji?!...C, c, c, c, c...¹⁶

Međutim, Australija se može posmatrati i drugačije, može se shvatiti i kao simbol zemlje koja je geografski, pa i po načinu života i običajima, veoma udaljena od Srbije. Podatak koji saopštava Olivera Nos da je istu seriju gledala u Australiji dok je bila živa, pokazuje da se u jednoj veoma važnoj sferi ukida različitost među onima koji obitavaju na različitim delovima zemaljske kugle ili, kako veliki mag kaže:

*Nema „kod vas“ i „kod nas“! Ceo svet je ili „kod nas“ ili nas nema!*¹⁷

Ove bi se reči mogle tumačiti i u drugom ključu, ali nalazim da je posebno značajno što kontekst koji postoji u ovom Kovačevićevom delu – serije popularne širom globalnog sela – navodi na pomisao da ideologija novog svetskog poretka, koja propagira multikulturalizam kao temeljnu vrednost, u stvari donosi „zbližavanje“ i povezivanje zasnovano na mediokritizaciji i otuđenju, odnosno kreiranju i umnožavanju *prividno živih ljudi*. Ovakva interperetacija nije puka aktualizacija, jer izvire iz slojevitosti značenja Kovačevićeve crnohumorne komedije i mogla bi biti tačka oslonca nekog budućeg rediteljskog pristupa ovom delu.

Na osnovu izloženog tumačenja može se izvesti više zaključaka. Na primer, ako je Beogradom, u koji je smeštena radnja *Larija Tompsona*, metonimijski predočena

Srbija, onda Srbijom hodaju samo *prividno živi ljudi*, vrsta koja se razvila unutar jednog nedemokratskog posuvraćenog sistema. S druge strane, budući da je takvih sistema bilo kroz istoriju, neminovno je da će takvi sistemi i dalje nastajati, da će ih, dakle, svagda biti. Podsetiću da Oliver Nos napominje da je ruski narod izvršio *kolektivno samoubistvo početkom veka*, ali i predviđa da će uskoro ponovo biti *Veliki Svetski Rat; rat hrišćana i muslimana*. Pridružuje mu se i Beli, pripovedajući da je ne samo posedeo već i postao *prividno živ čovek* tokom Drugog svetskog rata kad su ga nemački vojnici streljali, da bi ga nešto kasnije oživeo neki čovek. To znači da su, prema *Lariju Tompsonu*, krivci za tolike mrtve a *prividno žive ljude* rasute po celom svetu, uz versku isključivost i netrpeljivost, pre svega totalitarne ideologije poput komunizma, fašizma i njihovih pervertiranih izdanaka, ali i novi svetski poredak. Njihovo ubojito sredstvo su mediji, a u drugoj polovini dvadesetog veka naročito televizija. Drugim rečima, mada je u prvom planu Kovačevićeve crnohumorne komedije Srbija njegovog vremena, ne treba gubiti iz vida ono o čemu dramski tekst takođe kazuje – isti problem, narastanje broja *prividno živih ljudi* postoji širom sveta. I mada uzroci koji dovode do nastanka *prividno živih ljudi* nisu identični na različitim meridianima, među njima postoje značajne sličnosti, a za mrtvu, *hipnotisanu gomilu* ispraznjenu od istinskog života, gomilu koja ne zna šta življenje čini zaista vrednim, koja ne primećuje šta se oko nje zbiva, te pristaje ne svakovrsne laži, koja čuti i trpi a da toga više nije ni svesna jer se zadovoljava iluzijama, dovoljno je nakaradno, čoveka nedostojno životarenje. Stoga pitanje formulisano sedam godina pre nastanka Kovačevićevog *Larija Tompsona* u poznatoj pesmi *Hipnotisana gomila* kulture beogradske pank rok grupe: *Da li veruješ meni ili misliš svojom glavom?*¹⁸ postaje, dovedeno u kontekst Kovačevićevog teksta, samo retorička figura. Ipak, rekla bih da Kovačević, premda pisac moralista, ne osuđuje do kraja *prividno žive ljude*, jer ga odveć žalosti njihovo isprazno tavorenje i nepostojanje mogućnosti za boljitak. Oliver Nos objašnjava:

Ja oživljavam ljude, ali nisam čudotvorac. Nemoćuće je mrtvog čoveka ponovo „oživeti“. To ne može niko, pa ni ja.¹⁹

Jednom „ubijeni“, takvi ljudi mogu ostvariti privid života,

ali se nikada u njima ne može obnoviti zauvek opustošena duša, pod uslovom da je nekada uopšte i postojala kao svesna i humana. Poigravajući se fizičkom smrću svojih junaka, Kovačević postavlja strah većine ljudi od fizičke smrti u ravan banalnog, jer sugeriše da postoji nešto gore, a to je prividni život kojem nedostaju svest, ljudsko dostojanstvo i potrebe koje nadilaze ono što je elementarno.

Kovačević u *Lariju Tompsonu* ponašanje *prividno živih ljudi* i prikazuje i definiše, čime usmerava način na koji treba razumeti značenje ove sintagme. Istovremeno, on neprekidno održava protivrečnu informisanost likova i gledalaca/čitalaca i omogućava preplitanje i ukrštanje unutrašnjeg i spoljašnjeg komunikacionog sistema u svom delu. Ova dvostrukost dramskog iskaza dopušta da istu pojavu i oblike ponašanja dramska lica i publika (gledaoci/čitaoci) različito procene i shvate. Jedan od primera je i objašnjenje koje Kuma Savki daje volšebnik Nos, opisujući kako će njen umrići pa oživljeni Sava nadalje funkcionisati:

Kao milioni onih koje sam uspeo da Prividno oživim. Vidiš ih, Savka, svaki dan po ulicama, po autobusima, po pijacama, po parkovima... Ljudi šetaju, pričaju, razgovaraju, čak se neko i nasmeje pomalo, ali kad ih bolje pogledaš, ako umeš da posmatraš, videćeš da to nisu živi ljudi; svi su oni mrtvi, samo što imaju Osobine Živih. Ne jedu, ne piju, većina i ne diše, ali ipak obavljaju nekakve poslove koji su takođe mrtvi kao i oni. I mrtav čovek, mada izgleda kao da je živ, mora da ima neku obavezu, neki cilj da ispuni dan, jer bi u protivnom mogao da primeti da je mrtav, pa bi mu bilo jako teško.²⁰

Međutim, Savka, kojoj je ovo raščlanjivanje direktno upućeno, ne povezuje dotadašnji život svojih kumova, niti svoj sa predočenim joj primerima. Recipient bi, naprotiv, trebalo da prepozna brutalno istinitu poruku koju sadrži ova mračna hiperbolisana slika o životu velikog broja ljudi u Srbiji sredinom devedesetih godina dvadesetog veka. Ali, ona uključuje i njihove brojne savremenike širom sveta, ljude koji su se odrekli sebe i svoje suštine, pristajući na puko egzistiranje koje, tako obezličeno, može da traje zauvek.

Šta se na osnovu dramskog predloška može reći o ideologiji *prividno živih ljudi*? Njihova osnovna poveznica je to što sve što rade rade protiv sebe. Prema Kovačevićevim rečima, ovakvo ponašanje nosi mentalitetski predznak,²¹ jer je to „priča o našoj većitoj brizi da uvek, u principu, izmislimo problem nekog drugog naroda, ili drugog sistema, ili druge politike i to nam, onda, postaje najbitnije. Ubijamo se, recimo, od brige zbog nedostatka demokratije u afričkim zemljama ili najezde skakavaca u Zambiji, a ono što se nama dešava to je onako usput.“²² Drugim rečima, pomenuto ponašanje je odraz zamene teza, ili kako se to modernim političkim rečnikom kaže, *spinovanja*. Korak dalje u tom problematičnom kretanju dešava se kad se sopstvena čamotinja i nemoć zamene slikama iz fiktivne realnosti,²³ koje pružaju privid ispunjenosti. Bežeći od problema, odgovornosti ili ispraznosti sopstvene svakodnevice, uveren da *nema pravde nigde na svetu*, čime opravdava svoje ponašanje, pojedinac se smešta ispred ekrana. Za njega se reči *Ja mogu da te zabavim*, *Ja mogu da te sluđim*, *Ja mogu da te uspavam*, *Ja mogu da te budim*²⁴ ispostavljaju kao zbilja, jer on opčinjeno zuri u svetleći prozor i uključuje se u tuđe imaginarne životne priče. Doživljava i sudbina junaka s kojim se takav čovek identifikuje postaju važniji od stvarnosti kojom je okružen, od porodice, rodbine i prijatelja. Zato će Dragan Nos u vezi s *Larijem* izjaviti:

Ne mogu više da gledam kako mladog, obrazovnog, poštenog i čestitog dečka teraju da se ubije! Pre dve epizode je pokušao da se obesi zbog baraba!²⁵

Istovremeno će ignorisati ne samo rasulo i urušavanje vrednosti u društvu u kojem živi već će podsmešljivo komentarisati depresiju svog rođenog nećaka glumca i njegove pokušaje da se obesi. Takva otuđenost, koja poprima razmere zapanjujuće nehumanog i bezosećajnog, otkriva da su tuđi fiktionalni životi zauzeli mesto gledaočevog ličnog i porodičnog života, pa se u njega projektuju pojedinačne frustracije, ali i njegove neostvarene želje i ambicije. I po tome se ne razlikuju stanovnik daleke Australije i žitelj brdovitog Balkana. Oni čija se svakodnevica svodi na takvo postojanje u stvari su *prividno živi* za „život“, a kad posredstvom procesa ubijanje/smrto-oživljavanje postanu „zaista“ *prividno živi*, onda im više nisu potrebne ni serije. *Prividno živa* nije potrebna ni prava

svetlost, pa im Oliver Nos donosi *Privid Svetlosti*. Budući da je tim *prividom svetlost*²⁶ osvetlio pozorište Upravnice Katarine i okolne solitere, na pitanje: ima li uopšte stvarno živih među stanovnicima Beograda, u koji je smeštena radnja *Larija Tompsona*, pa i među publikom predstave koja se neće održati, može se dati samo jedan odgovor.

Kovačevićev način baratanja apsurdnim je postupak koji dovodi do efekta začudnosti,²⁷ jer podstiče gledaoca/čitaoca na kritički stav i pred delo postavlja zadatak ideološke odgovornosti. Upravo zato ne sme se prenebregnuti da se ideološki model koji nalaže da se posao mora obaviti po svaku cenu pokazuje jednako važan za održanje klime u kojoj opstaju *prividno živi ljudi* kao i onaj koji je prepoznatljiv po pasioniranom zurenju u ekran televizora. Mada je na različite načine uobličen, različito razvijen i obojen zanimanjem ali i ličnim karakteristikama pojedinačnih dramskih lica, pogled na svet koji insistira na onome što je u teatru sažeto rečenicom „show must go on“, omogućava da se kotačić sistema klimavo, ali neometano vrte. Bez ovog ideološkog modela, koji dele Upravnicu, dobrim delom Beli, zatim zlosrećni Električar, pa čak i Bojan i Bojana, bio bi nemoguć opstanak društva u kojem čovek prestaje da bude ljudsko biće i postaje zombi. Tako se, posmatrani iz nadređene perspektive spoljašnje komunikacije, dovode u istu ravan različiti svetonazori koji na prvi pogled deluju suprotstavljeno. Ili, kako je tačno primetio Ivan Medenica: „pisac spaja uzroke i posledice i smelo donosi dijagnozu naše situacije (što je smisao svake velike umetnosti): ljudi koji su sami sebe izdali isključivi su krivci za svoj nestvaran, prividan i lažan život, koji se gubi u pozorišnim kulisama.“²⁸ Dva sukobljena svetonazora povezuje i otuđenost. Na primer, Katarina je zainteresovana isključivo za Stefana, odnosno za to da ga odvede u pozorište, dok je smrt Dragana i Dragane Nos niti zanima, niti pogađa. Po tome je sasvim slična Draganu i Dragani, koji se ne baziraju na Stefanov jad i pokušaje da se ubije. Većina likova je usredsređena na sopstvenu iluziju ili zadatak, a sve ostalo je se tiče tek utoliko ukoliko ometa ono čime su okupirani.

Dva izrazito komična lica, koja nesumnjivo izazivaju salve smeha, različito su uklopljena u ovako postavljene ideološke premise. Reč je o Savki, komičnom tipu „slatke“ prije duga jezika, primitivnoj malograđanki koja zabada nos

gde mu nije mesto i trudi se da se predstavi boljom nego što jeste i Specijlacu, čuvaru reda i mira, potomku Plautovog hvalisavog vojnika (*miles gloriosus*), odnosno njegovog takođe komičnog rođaka Kapetana iz komedije del arte (*commedia dell'arte*). Savka suštinski ne pripada ideologijama posredstvom kojih se gradi poruka u *Lariju Tompsonu*, jer vremenu u kojem nastaje duguje daleko manje nego ideološkom obrascu koji je ovom tipskom liku omogućio da opstane u različitim epohama. Specijalac je, opet, modernizovana verzija dijahronijskog lika, ali je jednako toliko i ogledalo svog vremena, ili još tačnije svog i nekih predašnjih vremena od kojih baštini pravo na silu i uverenje da je sila odgovarajući način „razgovora“ s neposlušnim licima.

Posebno bih izdvojila i ideološke pozicije trojce muškaraca iz porodice Nos – Bojana, Stefana i Olivera. Bojan je jedan od retkih koji primećuje ljude oko sebe, mada ni on nije izbegao pošasti zvanju *Lari Tompson*. Lekar hitne pomoći iza kojeg je četrdeset godina prakse, pun je gorčine zbog svega što život donosi, ali i zbog lične tragedije koja ga je zadlesila. On je jedini iz porodice koji će reći Stefanu da treba da igra, koji na teatar i naročito na komediju ne gleda s prezirom:

BOJAN NOS: Idi, pomozli ljudima, ovde nema pomoći. Ovu „Predstavu“ piše život, a život je nemilosrdan, gadan pisac. Idi, igraj samo komedije, ljudima je dosta nesreće, zla i smrti... Idi Stefane u pozorište!²⁹

Rekla bih da kroz ovog junaka Kovačević iskazuje svojevrstan autopoetički komentar, objašnjavajući kako vidi suštinu i svrhu onoga što radi. Istovremeno, citirani stav Bojana Nosa neće biti povod sukobljavanja, jer njegovi oponenti ni nisu među živima (Dragan), ili nisu tu (Oliver), ili su zaokupljeni svojom mukom (Savka).

Stefan je opet oličenje osujećenog, razočaranog i nezadovoljnog čoveka koji ne nalazi rešenje i ne veruje da je drugačiji, srećniji život moguć, pa zato izlaz traži u paradiranju samoubistvom i odsecanju nosa. Iako ne dobija priliku da se neposredno sukobi sa svojim sinovcem, Oliver Nos, veliki mag odgovoran za postojanje miliona *prividno živih ljudi*, direktno će iskazati ključnu tačku njihovog konflikta – odnos prema povelikom nosu koji se generacijski nasleđuje i kojem duguju i prezime. Dok se Oliver ponosi svojim obeležjem, Stefan ga se stidi. Zato će moćni stric

odbiti da oživi svog nesrećnog rođaka glumca:

*Ostaće mrtav. Zauvek mrtav! Dubre nezahvalno i pokvareno! [...] Svi smo nosom pošteno i teško zaradivali hleb koji jedemo, samo je njemu nos postao 'posao' za podsmevanje! U glumce je otišao! U glumce! Da se ljudi smeju njegovom nosu i istim smehom vređaju moća pradedu seljaka, dedu rudara i brata ledolomca! Jede hleb na podsmehu familijarne muke! Medutim, ima Boga! Zato mu je taj njegov hleb tako gorak!*³⁰

Ali pored toga što omalovažava komičarski dar svog sinovca i zastupa stav da čovek treba da se ponosi onim što jeste, kakvu ideologiju donosi Oliver Nos? On i njegova žena Olivera, ljudi iz „visokog društva“, putuju supersoničnim helikopterom odeveni u skupe krpice, a kad se obretu u kući Dragane i Dragana Nosa, ponašaju se kao engleski kraljevski par koji je ušao u urođeničku kolibu na nekom proputovanju kroz jednu od egzotičnih kolonija.³¹ Oliver Nos izgleda kao da je prispeo direktno sa televizijskog ekrana ili iz kakvog šou programa. *Ogrnut crnim plaštom, kao [...] veliki madiioničari i iluzionisti*³² putuje svetom od zemlje do zemlje i *prividno oživljava ljude*. Ne kazuje se kako je stekao svoj „dar“, odnosno odakle mu čudotvorni crni štap sa *Kristalnom Drškom* kojim čini čuda neviđena, ali je više nego sigurno da mu je čudotvorstvo donelo ogroman novac. On suvereno vlada situacijom, bez uvijanja daje najraznovrsnija objašnjenja, ponašajući se kao gospodar sveta. Oliver Nos izigrava spasitelja i udahnjuje lažni život preminulima, jer je suprotstavljen istini, suprotstavljen istinskom životu. On je nesumnjivo moćan i strašan u svojoj moći, o kojoj govori otvoreno i jednostavno, bez i traga grize savesti zbog onoga što čini. Je li reč o tome da ne shvata razmere svog zlodela, zlodela koje predstavlja kao dobročinstvo, ili je posredi nešto drugo? Kovačevićev *Lari Tompson* ne daje odgovor na ovo pitanje, a pogled na svet Olivera Nosa ne preispituje nijedan od likova. I pored toga što neke od njegovih tvrdnji i razmišljanja mogu navesti na pomisao da je Oliver Nos rezoner, ovaj čudotvorac više podseća na kakvo savremeno htonsko biće.³³ „Davo je takođe večiti putnik“, a „poznata osobina davalova [je] da zna i razume sve.“³⁴

Udvajanje iluzije

Odlučivši se da deo radnje svog komada smesti u pozorište,³⁵ Kovačević ne samo da čini ono što su i neki drugi velikani pre njega (Šekspir, Gete, Pirandelo, da pomenem samo najpoznatije) već jasno pokazuje da su njegova ideološka stremljenja u domenu epistemologije. Naime, on „upliće ‘vanjskog’ gledatelja u ulogu gledatelja unutar-njeg komada i vraća ga njegovoj istinskoj situaciji gledatelja koji se nalazi u kazalištu i gleda običnu fikciju. Zahvaljujući tom podvajanju teatralnosti, vanjska razina stječe status pojačane stvarnosti: iluzija iluzije postaje stvarnost. [...] Postaje nemoguće odvojiti ono što autor kaže o prizoru od onoga što kaže sâm prizor.“³⁶ A kad je tako, kakvu ideološku matricu posreduje Kovačević kroz pozorište? Po mom mišljenju, ona je dvostruka, sazdana od idealne težnje ponikle iz realnosti i rastakanja ideala u sudaru s realnošću. Idealna težnja ogleda se u ideji da se umetnost *rada kad se oduprete mediokritetima, polusvetu i budalama*,³⁷ kao kaže Beli. U verovanju Bojana Nosa da pozorište *može nekoga da spase*³⁸ pokazuje se kako idealna težnja može da funkcioniše u realnosti. A kad Upravnica nagovarajući Stefana objasni da *pozorište i postoji kao neka vrsta anestezije. Nije lek, ali je sigurno uteha*.³⁹ odjednom postaje očigledno da se *odupiranje mediokritetima i polusvetu* kroz ovakvo shvatanje preobražava u pristajanje na *mediokritete i polusvet*, ne beg koji *mediokritetima i polusvetu* daje pravo da svet oko sebe uređuju po sopstvenim aršinima. A taj i takav svet je u ovoj Kovačevićevoj crnohumornoj komediji svet koji se raspada i ruši, jer se *na gore menjaju navike, običaji, zakoni*. To je *užasno vreme opterećeno posledicama ratnog okruženja i povratka ljudi sa fronta*, vreme u kojem *ljudski život ne vredi ni 1000 maraka*, u kojem su svakodnevica *razbojnički prepadi i nasrtaji na ljudske živote i imovinu*, vreme u kojem se ne odgovara za ubistva. Da bi u takvom vremenu teatar opstao, ljudi koji ga vode moraju biti spremni da *kleče pred ljudima iz grada i pred sponzorima*. Samo ni to nije dovoljno, jer ni pozorišnici nisu imuni na *svinjarije, strahote, laži, obmane i prevare*, na ponašanje svojstveno *šoferskim krčmama na lbarskoj magistrali*. Unutar kuće dešavaju se lomovi: glumci odbijaju da igranju predstave, postavljanjem dekora bave se bivši radnici Elektrodistribucije, koji su posao dobili zahvaljujući lažnim

podacima o tome gde su radili, pa se, očekivano, dekor ruši; pojedinci uzimaju pravdu u svoje ruke i pajserom se obračunavaju sa dužnicima. Ali ni tu nije kraj, jer na mršavu pozorišnu kasu nasrću *kriminalci očajnici* – to su oni koji su spali na to da pljačkaju *pozorišnu blagajnu*. Za to vreme pozorišna Publika sedi i čeka izvođenje predstave, čeka svoju porciju iluzije i vedrine. Ali čekanje je problematična egzistencijalna pozicija i u životu i u teatru, jer i u jednom i u drugom slučaju govori o nemoći i nepreuzimanju odgovornosti. U dramskom delu čekanje „pretpostavlja zastoj u radnji, pasivnost junaka i događanje niskog dramskog potencijala. [...] Dramaturgija XX. veka, međutim, pretvara to stanje u kliše-temu, u topos kome je Meterlink ranim dramama *Uljez, Slepici i Enterijer* dao vrednost nove 'ikoničke slike', a Beket (*Čekajući Godoa*) i Jonesko (*Stolice*) pretvorili u metafizičku situaciju prvog reda.“⁴⁰ Kovačević je otišao i dalje jer je, umesto starih slepih ljudi ili dvojice beskućnika posadenih na pozornicu, i s jedne i s druge strane *rampe* postavio one koji čekaju. Nasuprot Publici stoji glumac koji takođe čeka (Beli), ali svoje i tuđe čekanje prekraćuje standap komedijom (*stand-up comedy*).

Tako dolazimo i do pitanja s početka *Treba li predstave da se igraju bez obzira na ono što se dešava izvan teatra?* Kovačević nije prvi koji ga postavlja,⁴¹ a rekla bih da kroz tekst *Larija Tompsona* i sam traga za odgovorom. On ne nudi jednoznačno rešenje i preispituje moguće implikacije razmišljanja ponuđenih kroz reči i dela likova kao što su Upravnica, Beli, Stefan i Bojan Nos. Time je ostvarena polifoničnost ili, kako je Pfister imenuje, poliperspektivnost u vezi sa ovim značenjskim aspektom. No time se ne iscrpljuje provokativnost *Larija Tompsona*. Naime, svojom crnohumornom komedijom pisac nas poziva da se zagleđamo u sopstveno vreme i zapitamo krećemo li se istim životnim i umetničkim stranputicama i danas, skoro dve decenije po nastanku ovog dela?

Napomena:

Rad Aleksandre Kuzmić dio je njezine doktorske disertacije o likovima, ideologiji i slici svijeta u kazališnim dramama Dušana Kovačevića nastalim između 1972. i 1997. godine. Integralni tekst o Kovačevićevoj crnohumornoj komediji *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*

sadrži poglavlja: *Moguća konotacije slike sveta, Aktancijalni modeli, Konceptija likova, Karakterizacija likova i Dramatis persona*.

- ¹ Dušan Kovačević, *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*, Vreme knjige, Beograd 1996, str. 122.
- ² Ivan Medenica, *Glumci i nos*, Politika, 29.10.1996, str. 24.
- ³ Vladimir Stamenković, *Glad za savremenošću*, Nin, 1.11.1996, str. 42–44.
- ⁴ Željko Jovanović, *Samoponiženje bez kraja*, Naša borba, Beograd, 30.10.1996, str. 16.
- ⁵ Rat u Hrvatskoj (1990–1995) zvanično je završen 12.11.1995. Erdutskim sporazumom, a rat u Bosni i Hercegovini (1992–1995) Dejtonskim sporazumom potpisanim 21.11.1995. a ratifikovanim u Parizu 14. decembra iste godine.
- ⁶ J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience* (prev. A. Kuzmić), Cambridge University Press, New York 2005, str. 14.
- ⁷ Zainteresovanost za ovu tematiku Kovačević je nagovestio u *Urnebesnoj tragediji* (1991), u kojoj je jedan od glavnih likova Milan, upravnik pozorišta. Mada se ta komedija bavi dramatičnim zbivanjima u Milanovoj porodici, ona povremeno bivaju prekidana telefonskim pozivima iz kuće kojom rukovodi. Međutim, u *Urnebesnoj tragediji* su problemi sa glumcem koji hoće da se ubije i neodigravanjem predstave tek svojevrsna zvučna kulisa, koja dočarava vreme dešavanja radnje.
- ⁸ Iz današnje perspektive posmatrano, izgleda gotovo neverovatno da je u kritikama objavljenim posle premijere *Larija Tompsona* jedino Ivan Medenica u pomenutom tekstu *Glumci i nos* ukazao na postmodernistički postupak Dušana Kovačevića.
- ⁹ Uverena sam da bi ispitivanje ovog segmenta u delima Dušana Kovačevića omogućilo zanimljive uvide, mada ta vrsta analize nije predmet ovog rada.
- ¹⁰ U inscenaciji koju je u Zvezdara teatru režirao Kovačević Kišov tekst je zamenjen odlomcima iz knjige *Pojam pozorišta* Frensisisa Fergasona.
- ¹¹ Pripovedajući kako je u detinjstvu osedeo, Beli će pomenuti i komšiju Tomu Mečavu, koji ga je posavetovao da ode prema Milijinom katunima da bi izbegao Nemce i da zatraži od Milije, da njega, tada još dečaka Garu, *veže ispod ovna* i potom *potera stado do reke, na vodu*. U načinu na koji bi dečak trebalo da se sakrije kako Nemci ne bi posumnjali da je uopšte tu, vidi se jasna aluzija na Odisejev beg od kiklopa Polifema.
- ¹² Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra* (prev. Jelena Rajak), Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbaru, Zagreb 2004, str. 299–300.

- ¹³ *Ibid.*, str. 133.
- ¹⁴ Kovačević, nav. delo, str. 56.
- ¹⁵ Ovaj termin je, kako navodi Manfred Pfister, skovao Bertrand Evans.
- ¹⁶ D. Kovačević, nav. delo, str. 55–56.
- ¹⁷ *Ibid.*, str. 142.
- ¹⁸ <http://partibrejkers.rs/?a=/albumi/partibrejkers3/hipnotisana.gomila.html>.
- ¹⁹ D. Kovačević, nav. delo, str. 150.
- ²⁰ *Ibid.*, str. 150–151.
- ²¹ Autorovo tumačenje smatram važnim i valjanim toliko što je ono osnovano na nameri kojom se rukovodio i cijlu kojom je svesno težio. Međutim, i Kovačević, kao i drugi veliki pisci, često delom kaže daleko više od onoga što je bila polazna zamisao, pa njegova dela posmatrana s vremenske distance deluju gotovo proroki. Uverena sam da je Dušan Kovačević u *Lariju Tompsonu* otišao dublje i dalje od našeg mentaliteta, potpuno precizno locirajući ono što će petnaestak godina kasnije postati civilizacijski a ne samo lokalni problem.
- ²² Ž[e]ljko J.[ovanović], *Večita briga o drugima*, Naša borba, Beograd, 25.10.1996, str. 13.
- ²³ Dušan Kovačević je daleke 1973. godine vrlo dalekovidno, u vreme kad poplava sapunica i telenovela još nije bila ni na vidiku, zapazio opasnost koju može doneti sprega industrije zabave i medija poput televizije. Naravno, po svom ustaljenom običaju, tu je zastrašujuću pesimističku mogućnost iskazao komično. Naime u *Radovanu III* jedan od značajnih elemenata dela i razumevanja glavnog lika jeste i serija o Džordžu, koju Radovan prati bez daha. Za njega je Džordž stvaran, čovek od krvi i mesa u čije se poduhvate Radovan do te mere uživljava da ponekad ne može da se vrati u sopstvenu realnost. Tako će pod snažnim utiskom tek odgledane epizode potpuno preuzeti identitet omiljenog Džordža, opaliti šamar svojoj ženi Rumenki i obrušiti se na nju i njegov oca:
- RADOVAN:** *Ućuti! Ni reči! Sve ste iste! Sve! Uvek sam bio na vašoj strani, a vi mi ovako vraćate. Zašto si me izdala? Zašto si javila inspektoru Majeru da putujem u San Francisko?! Jel' mi to hvala, što sam ti kupio dve kuće, pet automobila, deset kila zlata i dijamanta, što sam ti brata spasio iz zapaljene garaže, a oca izvukao sa doživotne roblje?*
- STANISLAV:** *Mene si izvukao sa doživotne roblje?*
- RADOVAN:** *Tebe, tebe. Zaboravio si, Harolde? (Dušan Kovačević, *Radovan Treći*, u: *Balkanski špijun i druge drame*, BIGZ, Beograd 1985, str. 99–100)*
- ²⁴ Vidi fusnotu 18.
- ²⁵ D. Kovačević, nav. delo, str. 60–61.
- ²⁶ Posebno bi se mogla razmatrati i raznovrsna metaforična značenja koja nosi reč svetlost, budući da u delu ovakvog kova svetlost ne može predstavljati samo električno osvetljenje.
- ²⁷ Verfremdungseffekt

- ²⁸ Ivan Medenića, nav. delo.
- ²⁹ D. Kovačević, nav. delo, str. 122.
- ³⁰ *Ibid.*, str. 152–153.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² *Ibid.*, str. 138.
- ³³ U beogradskoj predstavi je to bilo naglašeno i njegovim kostimom – crnim plaštom postavljenim skerletom.
- ³⁴ Veselin Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija*, SKZ, BIGZ, Prosveta, Partenon M. A. M., Beograd 1994, str. 289.
- ³⁵ Kovačević je i radnju svoje *dokumentarne predstave Šta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piču* (1977) smestio u pozorište. Iako drugačije, posve fragmentarne strukture, i ovo dramsko delo razgrađuje granice žanra, a tekstom predviđa uplitanje gledalaca u scensko događanje, mada oni nisu deo dramatis persone. Takođe, u liku Doktora Ilića, koji je svojevrsni narator-konferansje i povezuje epizode o sudbinama pijanaca koje je lečio, može se prepoznati posredujući komunikacioni sistem (epiziranje), vidljiv i u *Lariju Tompsonu*.
- ³⁶ P. Pavis, nav. delo, str. 373.
- ³⁷ D. Kovačević, nav. delo, str. 99.
- ³⁸ *Ibid.*, str. 119.
- ³⁹ *Ibid.*, str. 81.
- ⁴⁰ Mirjana Miočinović, *Predgovor*, u: Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd 1987, str. 12–13.
- ⁴¹ Od Kovačevićevih savremenika u srpskoj dramatici Ljubomir Simović se u *Putujućem pozorištu Šopalović* takođe vrlo delikatno bavi ovom temom, s tim što je vremenski trenutak za koji se on odlučio još osetljiviji, jer putujući glumci zarađuju glumački hleb za vreme Drugog svetskog rata u okupiranim mestima Srbije. Jelisaveta, jedna od dveju glumica, uzvratice na pitanje znaju li glumci da je rat, rećima: „Zar zato, što je rat, treba da se odrekemo i umetnosti? Nikad! Ni po cenu života!“ (Ljubomir Simović, *Drame*, Beogradska knjiga, Beograd 2008, str. 173.)

