

ŠTA/ŠTO JE KOVAČEVIĆU DESNICA? (O *LARIJU TOMPSONU*, *TRAGEDIJI JEDNE MLADOSTI* DUŠANA KOVAČEVIĆA I *LJESTVAMA JAKOVLJEVIM VLADANA DESNICE*)

Aleksandra Kuzmić

UDK: 821.163.42-2Desnica, V.:821.163.41-2Kovačević, D.

Izvorni znanstveni članak

Sažetak: Predmet ovog rada je utvrđivanje i upoređivanje značenjskog sadržaja i obima, kao i dramaturške funkcionalnosti motiva *prividno živih ljudi* u Desničinoj drami *Ljestve Jakovljeve* i crnohumornoj komediji Dušana Kovačevića *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*. Motiv *prividno živih ljudi* je retko direktno identifikovan i promišljan u dramskoj književnosti, a ispostavilo se da je ključan za dramaturšku osnovu i idejnu matricu oba dela. Shodno dramskoj vrsti koju biraju, dvojica pisaca posežu za tragičkim, odnosno tragikomičnim, kao što se opredeljuju za ratno (dramatičnije) i poratno doba, otrežnjenje ili nemoć samospoznaje. I jedan i drugi primenjuju raznovrsne tehnike epske komunikacije. Desnica kroz lik Jakova Pećine ispituje ljudsko lice intelektualca koji u okupiranoj zemlji nastoji da zadrži neutralnost. Strah od smrti, primarni Jakovljevi pokretač, uvodi ga među *prividno žive ljude* i suprotstavlja svim ostalim likovima. Iz ovog idejnog kontrastiranja granaju se brojne ose sukobljavanja. Kod Kovačevića, u priči o glumcu rešenom da ne dođe na predstavu u kojoj igra glavnu ulogu, *prividno živi ljudi* su preovlađujuća kategorija – pripadaju joj sva dramska lica iz *Larija Tompsona*, a epizodičnost zapleta signalizuje da su likovi usamljeni i nemotivisani da se bore za zajednički cilj. Degradirani, oni pristaju na nedostojan život jer veruju da se posao mora obaviti po svaku cenu (*show must go on*). *Prividno živi ljudi* i njihova ideologija omogućavaju obojici pisaca da zaplet izađe na videlo, te su svojim (ne)postupanjem i zamajac kretanja radnje, ali i povod da se poruči kako životom bez moralnog integriteta, strahom i beznađem čovek popločava put do lične i kolektivne propasti.

Ključne reči: *prividno živi ljudi*, ideologija, strah, beznađe, čekanje, dramaturško funkcionisanje, osa sukobljavanja, akciona grupa, epiziranje

Odlučivši se za naslov *Šta/Što je Kovačeviću Desnica?*, parafrazirala sam naziv poznatog teksta u kojem Frano Čale ispituje mesto Držićevog prepeva Dolčeove obrade Euripidove *Hekube* u stvaralaštvu ovog znamenitog Dubrovčanina. Za jedinu tragediju u

Držićevom opusu, koja je „od svih Držićevih djela bila najmanje predmetom kritičke ocjene“,¹ Čale navodi da „se i svojim izražajnim osobinama prirodno povezuje s ostalim dramatičarevim djelima“.² *Ljestve Jakovljeve* zauzimaju slično mesto u Desničinom opusu, ali bavljenje ovim tekstom, jedinim iskorakom Vladana Desnice u dramske vode, nametnulo je još jednu, u prvi mah sasvim neočekivanu paralelu između *Ljestava Jakovljevih*, drame izvedene početkom 1961. godine, i *Larija Tompsona, tragedije jedne mladosti*, crnohumorne komedije Dušana Kovačevića nastale 1996. To me je i ponukalo da ovaj rad naslovim pitanjem *Šta/Što je Kovačeviću Desnica?*

Vladan Desnica i Dušan Kovačević dvojica su pisaca čija dela, na prvi pogled, malo šta veže. Drugačije rečeno, moglo bi se ustvrditi da ih spaja tek ono najopštije, univerzalno, dakle što i bilo koja dva pisca, nezavisno od vremena u kojem stvaraju, književnosti kojoj pripadaju. Iako i jedan i drugi ostrim i nepotkupljivim okom razotkrivaju čovekov mikrokosmos, saopštavajući sopstvenu istinu o čoveku i svetu, vizura iz koje sagledavaju pojedinca i njegov život, kao i način na koji to čine, posve je različita. S jedne strane, osvedočeni prozaista i filozof ironijsko-kritički promišlja svet svog junaka i njegov *ličnim ja* omeđen univerzum, a, s druge, komediograf od nerva apsurdom, groteskom i ironijom zaodeva ljudsku i društvenu nakaznost. I tu bi se, uz navođenje multikulturne matrice utemeljene u arhetipskom i intertekstualnom, moglo stati da nije upečatljive veze koja u oba teksta zadire u domen ideološkog koliko i dramaturškog. Naime, i jedan i drugi pisac progovaraju o *prividno živim ljudima*, upirući prst u one koji su se načinom života i izvesnim pogledom na sebe i druge odrekli ljudskog dostojanstva i počeli da misle i deluju kako ne dolikuje Čoveku. U danima ratnog meteža, kad visokomoralne dileme prestaju da budu puka salonska kozerija i postaju *biti ili ne biti* opstanka i časnog življenja, Desnica odabire da *prividno žive ljude* pomene Vera, Jakovljeva ubijena ljubav. Nju je bezobzirni galant iz straha, kukavički „zaboravio“ još pre nego što je odvedena u logor, odnosno čim su Jevreji stigmatizovani. Ona se Jakovu priviđa u snu:

Što da ti kažem? Teško je to vama objasniti. Živ-mrtav – vi se slabo snalazite u toj tananoj distinkciji... Odat ću ti jednu malu profesionalnu tajnu: (...) vidjet ćeš mnoge gdje lunjaju ulicama, liježu i ustaju, zakopčavaju i otkopčavaju kaput, kišu na propuhu i odvrćaju „nazdravlje!“; s interesovanjem zaviruju u tuđe osmrtnice, pa čak jedni drugima idu na sprovod – a sve samo zato što se nisu sjetili da su već davno mrtvi... (*s prstom na ustima*)... Govorimo tiše! Pijetet zahtijeva da ih ne budimo iz tog sna koji oni smatraju životom! Jer kad bismo ih prenuli, kad bi saznali da su mrtvi, oni bi do kraja umrli, umrli i za same sebe. (*Blago podsmješljivo*.)³

I premda Vera ne navodi eksplicitno zbog čega ih smatra *davno mrtvim*, ili tek prividno živim, iz konteksta njenog ukupnog pojavljivanja prilično se jasno može zaključiti da su posredi ljudi bez ličnog i moralnog integriteta, oni koji sopstveno slabićstvo i strah skrivaju oveštanim frazama. A oličenje takve moralne izvitoperenosti jeste upravo Jakov Pećina, glavni lik Desničinih *Ljestava*. Nasuprot ovom pojedincu, čije podlaštvo nije usamljeno,

¹ Frano ČALE, *Marin Držić*, Zagreb 1971., 108.

² *Isto*, 116.

³ Vladan DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, Zagreb 1974., 318–319.

o čemu svedoče Verine reči, ali nije ni opšti obrazac ponašanja, što se sagledava iz sastava *dramatis personae*, u kojoj preovlađuju delatni likovi gotovi da se žrtvuju zarad cilja kojem streme, u Kovačevićevom *Lariju Tompsonu* sve vrvi od *prividno živih ljudi*. Oni se mogu posmatrati iz dveju vizura. Jedna je svojstvena internom dramskom nivou i obeležena grotesknom transformacijom *živ čovek – mrtav čovek – oživeli mrtvac*, dok je druga daleko kompleksnija, proistekla iz ukupnosti dramskog teksta i uslovljena onim što bi gledalac/čitalac trebalo da sagleda, odnosno prepozna kao piščevu poruku. Naime, ta se vizura ne zaustavlja na svojevrsnoj povampirenosti koju Kovačević uvodi u svoju crnohumornu komediju, istina bez propratnih pojava zabeleženih u narodnim verovanjima, već dalekovidno seže do i danas sve raširenijeg oblika postojanja lišenog humanog i suštinskog, prepoznatljivog po pukom egzistiranju, neslobodi i otuđenosti. Za razliku od Vladana Desnice, koji bira godine rata, Dušan Kovačević je svoje *prividno žive ljude* smestio u sredinu devedestih, u poratni trenutak potkraj XX veka, bremenit siromaštvom, kriminalom i bezakonjem. U tom vremenu urušavanja života dostojnog življenja, pred Kovačevićeve likove se ni ne postavljaju visokomoralne dileme jer je njihova svakodnevnica opustošena i posuvraćena, bilo da se od stvarnosti brane pretpostavljajući život junaka televizijskih serija stvarnom životu, bilo da besomučno pokušavaju da održe nekakav privid normalnog i prihvatljivog, bilo da služe sistemu i očuvanju vladajućeg političkog poretka. Među dramskim licima u *Lariju Tompsonu*, čija je životna maksima *daj šta daš*, nema pobunjenika niti stradalnika koji se kroz tragičko uzdižu do herojskog. Nema ni zakasnelog osveščivanja kakvo doživljava Jakov Pećina. Kovačevićevi likovi su zatočeni u sopstvenom pandemonijumu, za njih nema izlaza. Zato će Oliver Nos, veliki meštar poigravanja ljudskim životima, objasniti svojoj kumi: „Zavisi, Savka, šta ko podrazumeva pod životom? Ja oživljavam ljude, ali nisam čudotvorac. Nemoguće je mrtvog čoveka ponovo ‘oživeti’. To ne može niko, pa ni ja.“⁴ Ovim se obelodanjuje zastrašujuća istina: za one koji su doživeli transformaciju, koji su nekada dolično živeli i postupali, ili se barem činilo da su takvi, pa se odrekli dostojanstva – povratka nema. Tragikomično uronjeni u sopstveni opstanak, Kovačevićevi *prividno živi ljudi* tavore u svojim malim otuđenim svetovima, izopačeni i nesvesni da se bez dostojanstva batrgaju u izobličenoj stvarnosti. A ima ih, kako upozorava Oliver Nos, tušta i tma:

Vidaš 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.⁵

No, kako se *prividno živi ljudi* iz *Ljestava Jakovljevih* odnose prema *prividno živim ljudima* iz *Larija Tompsona*, *tragedije jedne mladosti*, crnohumorne komedije predstavljene javnosti 26. oktobra 1996. godine u Zvezdara teatru? Smeštajući lica svojih *Ljestava Jakov-*

⁴ Душан КОВАЧЕВИЋ, *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. *Show must go on*, Београд 1996., 150.

⁵ *Isto*, 150–151.

ljevih u vreme Drugog svetskog rata,⁶ Desnica se opredeljuje za ispitivanje jednog prilično značajnog i provokativnog fenomena – uloge i ponašanja intelektualca u ratnim okolnostima. Polazeći od premise da „ništa ne deformira čovjeka kao strah!“⁷ i razvijajući je do: „Ništa ne unizuje čovjeka kao strah!“⁸ što poput kakve ironične samodijagnoze izgovara Jakov Pećina, Desnica će svog posrnutog, zastrašenog junaka izložiti još dubljoj i brutalnijoj samoporuzi kroz reči koje, u Jakovljevom snu, svom bivšem školskom drugu upućuje karadžovski oblikovan šturmfirer Huber. Kažem samoporuzi jer ne treba zaboraviti da, opredelivši se za Jakovljev san kao sredstvo izricanja važnih istina o liku, Desnica kroz Hubera, kao i kroz Veru, i sve one koji se u tom snu oglašavaju, predočava unutrašnje aspekte samog Jakova Pećine.⁹ Predstavljanjem sna na sceni „pozornica (...) postaje unutrašnjim prostorom svijesti snivajućeg lika“.¹⁰ Pokazujući da do izvesne mere uvažava odvažnost mladih protivnika, Huber će u tom pronicljivom i prezrivom monologizovanom obraćanju Jakovu izreći:

Dragi moj, kad se svijet raspukne na dvije polovice, treba biti na jednoj ili na drugoj strani, entweder oder!... Ovi koje će sad dovesti, to znaju. Pred njima čovjek mora imati bar neki zanatski respekt. Vidjet ćeš ih, uvjeren sam da se nijedan od tih žutokljunaca neće usrati u gaće... A ti, njihov ideološki mentor, njihov idol, njihov stijeg, drhtiš kao baba. (...) Da, da, lako je mljaskati lijeve fraze po salonima, naduvavati se od maloumne ambicije da zadržuješ blauštrumfe i da imponiraš dječurliji. A kad zagusti, kad dođe čas da treba okrvaviti dupe, kao što se to kaže sočnim naredničkim žargonom, povući se „na rub stvarnosti“ pa pisati „subjektivističke varijacije“ „između juče i sutra“ i protestirati muzikom Claudija Monteverdija protiv ratnih pustošenja u podivljaloj Evropi!¹¹

Trenutak u kojem se Jakov opredeljuje za povlačenje i čekanje vrlo je problematičan, podlački, čak životno ugrožavajući po bliske mu ljude. Kovačevićeve likove pak ne progoni toliko strah koliko beznađe (Stefan Nos) i prihvatanje nedostojnog života (Upravnica Katarina, Bojan i Bojana Nos, Beli, Publika...). Ali i oni čekaju i ugrožavaju i sebe i druge, mada to uglavnom ne primećuju. Kovačević je čekanje, kao prvorazrednu dramsku i egzistencijalnu situaciju, dodatno potcrtao uključujući u pozorišnu igru i Veličanstvenu Publiku, jer ona strpljivo čeka da se odbegli glumac pojavi na sceni. Tako Desničini Jakov i njemu slični, ali i Kovačevićeva dramska lica, bežeći od stvarnosti i maskirajući svoj beg prigodnim sredstvima, a katkad i prividnom brigom za druge (narod, publiku, junaka televizijske serije), održavaju simulakrum života. Shodno dramskoj vrsti koju biraju, dvojica pisaca posežu za tragičkim, odnosno tragikomičnim kao što se opredeljuju za ratno (dramatičnije) i poratno doba, otrežnjenje ili nemoć samospoznaje. Čekanje je kod Desnice markirano rečima *između juče i sutra*, naslovom koji Jakov Pećina daje svom dnevniku, dok je

⁶ Premda u didaskalijama kaže da se radnja zbiva *u nekoj evropskoj zemlji pod okupacijom*, Desnica toponimima (Petrusevac, na primer), antroponimima (Pejković, Pisarovička, Marko, Petar, Dunja...), činovima i ustrojstvom okupacione komande više nego jasno upućuje na Hrvatsku iz vremena fašističke okupacije tokom Drugog svetskog rata. V. DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, 293.

⁷ *Isto*, 293–294.

⁸ Poređenje simbolike imena u *Ljestvama Jakovljevim* i karaktera, funkcije i svetonazora pojedinih likova, jednako kao i utvrđivanje simboličkog opsega naslova ovog Desničinih dela, donosi vrlo zanimljive uvide, kojima ću posvetiti poseban članak.

¹⁰ Manfred PFISTER, *Drama. Teorija i analiza*, Zagreb 1998., 318.

¹¹ V. DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, 317.

kod Kovačevića posebno naglašeno elementima radnje. Pa ipak, i jedan i drugi jasno daju do znanja da se čekanjem popločava put do lične i kolektivne propasti.

Ispitavanje dramaturške funkcionalnosti motiva *prividno živih ljudi* nedvosmisleno razotkriva da je i za jednog i za drugog pisca on temeljna dramaturška okosnica. U *Ljestvama* se formira nekoliko osa sukobljavanja, čije prožimanje i uzajamna uslovljenost čine dramaturšku osnovu ovog dela. Zahvaljujući Jakovu, nosiocu ideološke perspektive *prividno živih ljudi*, formira se bazična, vrlo provokativna dramska opruga. Obrazuju je Jakov Pećina, kao pasivni intelektualac koji strah od životno ugrožavajućih aktivnosti pokušava da brani zatvaranjem u kulu od slonovače, i, nasuprot njemu, sva ostala „svrstana“ lica, bez obzira na to koju politiku i moralni obrazac slede. Ova osa je naročito intrigantna zato što upravo Jakov Pećina postavlja na istu stranu dve antagonističke akcione grupe, čije sukobljavanje dovodi do tragičnog raspleta jednog dela radnje. Taj deo kroz događaje koji ostaju u prostoru radnje, dakle van scenskog prostora, pokazuje da je život nemoguće zajaziti pravilima koja slave nekakvu unutrašnju slobodu kao pobjedu duha nad materijom, odnosno nedelatne osobe nad konkretnim situacijama, a pri tome ostati čistih ruku. Mada ne čine homogenu, već sukobom jasno podvojenju celinu, likovima suprotstavljenim Jakovu zajedničko je shvatanje o neophodnosti delanja. Zato, iako u konfliktu, i jedni i drugi ukazuju na neminovnost donošenja ozbiljnih životnih odluka i biranja strane, čak i kada to može dovesti u opasnost pojedinčev život. A takav svetonazor razara defetističku Jakovljevu kulu izgrađenu na čardaku *između juče i sutra*: skidajući sve obrazine s pojedinčeva lica pokazuje da li je i kakav je ko čovek, ima li u njemu humanosti, saosećanja, dobrote, ili ne. Takav pogled na svet raskrinkava Jakova Pećinu kao *prividno živog*, odnosno *živog mrtvaca*. Idejnim kontrastiranjem, koje je osnov ove ose, Desnica postavlja ključnu dramaturšku, ali i ideološku premisu *Ljestava Jakovljevih*, iz njih proističu sve ostale dramske opruge, kao i važne poruke. Na polu ove ose, čiji je antipod profesor Pećina, sasvim očekivano obrazuje se još jedna dramska opruga. S jedne njene strane je Huber, predstavnik okupacione vlasti, a s druge grupa lica povezana s Jakovom: Petar Orljak sa suprugom, njihova kći Dunja i njeni drugovi. Potonje objedinjuju moralna čvrstina i otpor okupatoru, a suparništvo ovih akcionih grupa primer je egzistencijalnog neprijateljstva: „Subjekat je ugrožen u samom svom biću, u sopstvenoj egzistenciji: on može da zadovolji svog protivnika jedino ukoliko nestane.“¹² Uzajamno neprijateljstvo ovih likova počiva na opredeljenju za ideologije koje suštinski različito gledaju na pitanje čovekove slobode. I premda obe prihvataju nasilje kao sredstvo, jedna je zavojevačka, brutalna, totalitarna, oslonjena na torturu i sadizam (što je jedno od lica šturmfirera Jozefa Hubera), a druga oslobodilačka, prepoznatljiva po diverzijama, atentatima i drugim oblicima gerilskog ratovanja, kojima pokušava da se odupre protivniku.

U *Ljestvama Jakovljevim* vidljivo je i to da iz bazične ose Jakov – svi ostali, proističu i dodatne dve: jedna osnovana na Jakovljevom sukobljavanju sa Petrom i njegovim istomišljenicima (Ruža, Dunja...) i druga, unutar koje se sudaraju Jakov i Huber.

Neizdrživost životnih okolnosti o kojima polemišu Petar i Jakov, negdašnji prijatelji, svodi se na pitanje slobode, tačnije odgovornosti. Zato Petar kaže: „Riječ ‘slobodan’ danas

¹² AN IBERSFELD, *Čitanje pozorišta*, Beograd 1982., 65.

može da ima neki logički smisao jedino ako se pod njom podrazumijeva razriješenost od svake moralne dužnosti prema bilo kome i bilo čemu¹³, da bi potom, uopštavajući, a na posletku i potpuno direktno, objasnio da na umu ima Jakovljevo ponašanje prema Veri. Naime, od trenutka kad su uvedene žute trake, Jakov nije našao za shodno da poseti ženu s kojom je godinama bio u prisnoj vezi, niti je ona „prekoračila [njegov] kućni prag“.¹⁴ Takvo opfođenje Petar imenuje kao *poltroneriju, niskost, nedostojnost*.

Druga dramska opruga razotkriva se kroz igru mačke i miša, u koju Huber, u Jakovljevom snu, uvlači Jakova. Ta predstava, koju Pećina sam aranžira u sopstvenom nesvesnom, svedoči o tome da je on i te kako svestan svoga kukavičluka i neljudskog ponašanja. Ona gledaoca/čitaoaca, najzad, vodi do još dveju značajnih osa. Jednu od njih Desnica predočava najposvećenije, s najviše tananosti, a na njenim su stranama dva lica Jakova Pećine – ono koje pokazuje slabića i kukavnog intelektualca Jakova Pećinu, potpuno obuzetog sopstvenim strahom, u pokušaju da pseudofilozofskim promišljanjem stvarnosti prikrije želju za preživljavanjem po svaku cenu, i lice probuđenog Jakova Pećine, čija naknadna pamet dolazi prekasno – kao, uostalom, i svaka naknadna pamet.

Napose, iako je navodim kao poslednju, dramska opruga koja je sadržana u Jakovljevom snu donosi i opreku između Vere, voljene žene, i Jakova, voljenog muškarca, nečoveka i kukavice. Vera, kao jedno od pojavnih oblića Anime, s cinizmom, preziranjem i podsmehom, ali i dalje živim osećanjem za Jakova, razobličava njegove najintimnije strahove. Desničina odluka da baš Vera u Jakovljevom snu bude činilac suočavanja ovoga lika s onim u šta se pretvorio potvrda je piščevog dubinsko psihološkog poznavanja ljudske duše. Uostalom, „Na vrhuncu duševne krize ili neurotičnog oboljenja samodelatnost duše se budi i arhetipovi preuzimaju vođenje duševne ličnosti posredstvom Anime.“¹⁵ U jednome od dijaloga koje oni vode u Jakovljevom snu, posrnuli intelektualac se hamletovski pita o smrti: „Je li tamo odmor, zaborav, san? Bezbolnost i šutnja?... (*hvatajući je za oba zapešća*) Reci mi, Vera: kakvu poruku donosiš? Što je zapravo smrt?“¹⁶ Da bi potom, neutešen odgovorom, zavapio: „Zar ni u samom krilu smrti ne prestaje jeza bitisanja, strah od smrti, strah od straha?“¹⁷ Verina pozicija je, rekla bih, rezonerska. Ona ne gubi ljudskost čak ni kada izgubi poštovanje prema voljenom čoveku. Zato je u stanju da izgovori reči koje Jakov „ne čuje“, jer mu nisu dovoljne, jer ne traže crni ponor njegovog straha: „Ako smo i samo jedanput u sebi dokraja doživjeli svjesnu žrtvu sebe, odatle iznosimo tu krotku, poniznu mudrost: da život nije nešto iznad svih dilema i iznad svih vrednota... Da vidiš kako se tad gasi dijadem apsolutnosti oko čela smrti!“¹⁸ U Verinom komentaru odzvanja autorska intendirana perspektiva recepcije.¹⁹ Ovakva fokalizacija prepoznaje se kao epiziranje likom, iako on ostaje u dramskoj situaciji, ne iskoračuje iz dramske igre. Time je ostvareno prožimanje unutrašnjeg komunikacionog sistema i epskih komunikacionih struktura u drami, pri čemu se,

¹³ V. DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, 282.

¹⁴ *Isto*, 283.

¹⁵ Helmut HARK, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, Beograd 1998., 20.

¹⁶ V. DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, 320.

¹⁷ *Isto*, 321.

¹⁸ *Isto*, 320.

¹⁹ Jedno od obeležja *Ljestava Jakovljevih* tiče se načina na koji Desničina lica govore. Naime, govorni portret likova u većini slučajeva nije saobražen njihovom karakteru, jer se gotovo svi izražavaju kao filozofski nastrojeni intelektualci.

dramaturški posmatrano, nastojanjem da gledalac/čitalac spozna određenu interpretativnu perspektivu, ne narušava interni dramski mikrokosmos.

Predočena analiza pokazuje da je Desnica svom dramskom prvencu i jedincu dao čvrst dramaturško-ideološki tlocrt, što je promaklo dobrom delu kritičara koji su 1961., posle praiizvedbe u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, ocenjivali *Ljestve Jakovljeve*. Iako je reč o značajnim imenima pozorišne kritike i, nesumnjivo, velikim teatarskim znalcima različitih generacija (Eli Finci, Vladimir Stamenković, Milosav Mirković, Slobodan Selenić),²⁰ ovo davnašnje izvođenje u režiji Tomislava Tanhofera je, i pored izvrsne glume Milivoja Živanovića i Marije Crnobori,²¹ ostalo u senci komentara o psihološkoj drami koja ne funkcioniše na sceni. Kritičari nisu štedeli Desnicu – gotovo unisono odjekivale su konstatacije o dramaturški neumešno skrojenom delu velikog pisca. Eli Finci je presudio:

Nevešto skrojena, raspolučena u dva nejednaka, čak nedovoljno kompoziciono usklađena dela, sva u globalnim, teškim i samo ponekad isfinjenim rasprama i diskusijama, drama Vladana Desnice *Ljestve Jakovljeve*, pisana zreloom rukom stvaraoca koji ume da kaže ono što hoće, ali koji svoju misao ne saobražava spoljnim i unutrašnjim zakonima forme, isturila je tu neveštinu gotovo kao dramski princip.²²

Tako je način iznošenja ideja odneo prevagu nad bazičnom dramaturškom koncepcijom, tačnije – učinio je nevidljivom. Ono što je uvelike doprinelo tromosti i nesceničnosti, na koju se pozivaju pomenuti kritičari, proističe iz dominacije monoloških obraćanja, dugih i statičnih. Zbog toga je značajan aspekt valjanosti Desničnog dramaturškog postupka, sadržan u preciznom spajanju dramaturške i ideološke osnove dela, koje funkcioniše besprekorno, kao jedinstveno dobro osmišljeno tkivo, ostao u drugom planu. Drugim rečima, zahvaljujući tome što je Desnica dramski pisac u jednom trenutku ustuknuo pred Desnicom romanopiscem, zapečaćena je scenska budućnost *Ljestava Jakovljevih* i Desnice dramskog pisca.

U Kovačevićevom *Lariju Tompsonu*, motiv *prividno živih ljudi* našao je mesto u svakoj pori ove crnohumorne komedije, da bi pisac svog gledaoca/čitaoca mogao da suoči sa porukom koja lebdi iznad dela u celini. Ta poruka proističe iz pojedinačnih sudbina dramskih lica, predstavnika različitih društvenih, obrazovnih, starosnih, ideoloških i inih kategorija. I mada bi se možda moglo pomisliti da ih, tako različite, ništa ne povezuje, ispostavlja se da dele pogled na život sažet u rečenicu *show must go on*. Ova sila svetluca iznad sudbina Kovačevićevih junaka kao napadna reklama i putokaz je ka zaključku da trajanje problematičnog društva proističe iz degradacije čoveka i njegovog pristajanja na nedostojan život. „Ideološki model koji nalaže da se posao mora obaviti po svaku cenu pokazuje [se] jednako važan za održanje klime u kojoj opstaju *prividno živi ljudi* kao i onaj koji je prepoznatljiv po pasioniranom zurenju u ekran televizora.“²³ Ovakvo kritičko viđenje stvarnosti, značaj-

²⁰ Poseban članak mogao bi se posvetiti onovremenoj recepciji Desničinih *Ljestava Jakovljevih*.

²¹ Izdvajam ovo dvoje glumaca jer su kritičari (Eli Finci u *Politici*, Vladimir Stamenković u *Književnim novinama*, Slobodan Selenić u *Borbi* i Milosav Mirković u *Mladosti*) imali samo reči hvale za njih, dok su glumački dometi ostalih različito vrednovani.

²² „Интеллектуалне распре“, *Политика* (Београд), бр. 17019, 18. 2. 1961., 10.

²³ Александра Кузмић, *Слика света у драмама Душана Ковачевића. Гола истина и час историје*, Београд 2014., 293–294.

no uslovljeno primenom raznovrsnih tehnika epske komunikacije u *Lariju Tompsonu*, da se sagledati samo iz nadređene perspektive, one koja nije svojstvena internom dramskom nivou. Drugim rečima, ono je potpuno nedostupno likovima iz dela. Uronjeni u ideološko beznađe, oni zahtevaju i posebnu dramaturšku matricu. Stoga među njima nema egzistencijalnih, već samo slučajnih, situacionih protivnika, čak i kada se konflikt dramskih lica okončava smrću. Epizodičnost zapleta, prepoznatljiva i po tome što dobar deo sukobljavanja nije prouzrokovan primarnom pričom – o glumcu čija odluka da se ne pojavi u pozorištu i ne odigra Rostanovog Sirana de Beržeraka, čime se dramska opruga u njegovom teatru zateže do nepodnošljivog – signalizuje da su likovi usamljeni, nemotivisani da se udruže u akcione grupe i bore za nekakav zajednički cilj. Reklo bi se da i u pozorištu i u kući porodice Nos – u dva scenska prostora predstavljena kod Kovačevića tehnikom montaže – svako vuče na svoju stranu, okupiran trenutnim problemom, pa će većina *pomagača* i *protivnika* delovati nenamerno. To se posebno dobro vidi kad je reč o Upravnici Katarini, koja se, takođe podstaknuta silom *show must go on* (adresant), trudi da „urazumi“ svog ljubavnika i glavnog glumca Stefana Nosa, što bi značilo da ga dovede u pozorište i omogući odigravanje predstave (objekat). Njeni *protivnici* i *pomoćnici* su brojni, ali delom i slučajni:

Na primer, sukobljavanje Pozorišnih Radnika izraz je duboke ekonomske i moralne krize u društvu, tako da njihovo nezadovoljstvo i njime izazvani postupci nisu usmereni ka tome da se predstava održi ili ne održi. Takođe, Specijalac i Električar idu za svojim „radnim zadacima“, pa je njihovo uplitanje nenamerno, ne proističe iz odluke da podrže ili ospore Upravničinu želju i nameru, jer za nju ni ne znaju. I pored toga, smrtima koje izazivaju, posebno Specijalac, čiji će konflikt sa Stefanom Nosom imati za posledicu privremenu Specijalčevu i konačnu Stefanovu smrt, osujećuju mogućnost da Upravnica ostvari svoj plan. Bojan Nos je opet u jednom momentu na poziciji Katarininog pomoćnika, a u sledećem na poziciji protivnika. Ovakva izmena ne proističe iz promene kroz koju Bojan Nos prolazi, već je uslovljena radnjom. Kad kao lekar konstatuje smrt svojih i Stefanovih bližnjih, on odmaže Katarini, jer izaziva Stefanovo kolebanje. Nasuprot tome, kad kaže Stefanu da ide u teatar, on time oponira Savki i daje podršku Upravnici.²⁴

Čak i kad se lica iz Kovačevićeve crnohumorne komedije udružuju, reč je uglavnom o parovima (Upravnica – Beli). Ne sme se zanemariti ni to što u *Lariju Tompsonu* postoje likovi koji se ni sa kim ne konfrontiraju (Publika, Pozorišni Orkestar, Olivera, Sava), a ako i iskažu gledište različito od gledišta drugog lika, ne dolazi do konflikta među njima (Bojan Nos). Iz svega navedenog proishode dve važne posledice. U prvi plan izbijaju poruke, odnosno naglašena fokalizacija, netipična za dramska dela Dušana Kovačevića napisana pre *Larija Tompsona*. Takođe, i pored toga što ovoj Kovačevićevoj komediji ne manjka ni verbalne ni situacione komike, niti pronicljivog razotkrivanja stvarnosti, ipak se sporadično pomalja izvesna dramaturško-značenjska neusaglašenost teksta.

Dakle, ako se uporedi značenjski opseg i dramaturško funkcionisanje motiva *prividno živih ljudi* u Desničinih *Ljestvama Jakovljevim* i Kovačevićevom *Lariju Tompsonu*, prvo što se uočava jeste razlika u pristupu i načinu predstavljanja *prividno živih ljudi*: razlika je i u okolnostima u koje su postavljeni, ali i u posledicama koje njihovo postojanje donosi.

²⁴ Isto, 301.

Dok se Desničin Jakov Pećina praćaka u metežu ratnog vremena, doživješi u odsudnom času otrežnjenje i spoznavši sopstvenu pogrešku, Kovačevićeva dramska lica kusaju poratnu čorbu u zemlji posuvraćenih vrednosti, potpuno slepa za ono u šta su se pretvorila. No, ni Kovačević ni Desnica ne dopuštaju svojim likovima da ne plate kaznu, ne opraštaju im gubitak ljudskosti i dostojanstva, žabokrečinu u kojoj se dave, ali obojica ipak iskazuju i razumevanje za to ljudsko, grešno življenje izobličeno strahom i beznađem. Reči koje Vera, odbačena Jakovljeva ljubav, upućuje mrtvom Jakovu, u njegovom snu, mogu se primeniti i na *Ljestve Jakovljeve* i na *Larija Tompsona*:

Čuješ li? Ja te ljubim, otuđeni, mrtvi, goli, popljuvani čovječe! Sa svim tvojim grijesima i slabostima, krivicama i zastranjenjima. **Jer su naši grijesi naše patnje, naše su krivice naše kazne...** [istakla A. K.] Ti možda ne zaslužuješ razrješenje, ne zavrjeđuješ pomilovanje. Ali mrvicu samilosti, mrvicu ljubavi – one samilosti i ljubavi koje se, poslije ljudske pravde, ne uskraćuje ni krivcu – mrvicu ove smiješne i prezrene Verockine ljubavi, to valjda ipak zaslužuješ... Jer tu mrvicu samilosti i ljubavi zaslužuje svaki, i posljednji čovjek!...²⁵

Sigurno je da bi ovaj tekst neki Kovačevićev lik izgovorio s manje patetike, a više komično-ironijskog, čak apsurdističkog naboja, ali u svetlu predocene idejne paradigme *prividno živi ljudi* su i Kovačeviću i Desnici poziv na poniranje u etičke i epistemološke lavirinte. Oni su i osnova pitanja i odgovori upućeni gledaocu/čitaocu kroz likove, ali i kroz epiziranje u dramskom tekstu. Dramaturški pak, unutar vrste čijim izražajnim mogućnostima svaki autor daje prednost – drame, odnosno crnohumorne komedije – *prividno živi ljudi* i njihova ideologija omogućavaju da zaplet izađe na videlo, te su svojim (ne)postupanjem i zamajac kretanja radnje – stvarne ili fiktivne, unutrašnje ili spoljašnje.

I ako još jednom postavim pitanje s početka *Šta/što [what] is Desnica to Kovačević?*, naglasila bih da, uprkos svim razlikama, dvojicu pisaca neraskidivo spaja motiv *prividno živih ljudi*, retko tako direktno identifikovan i promišljan u dramskoj književnosti, a na kojem su, idejno i dramaturški, zasnovane i *Ljestve Jakovljeve* i *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*.



ŠTA/ŠTO JE KOVAČEVIĆU DESNICA? (ON DUŠAN KOVAČEVIĆ'S *LARI TOMPSON, TRAGEDIJA JEDNE MLADOSTI* [LARRY THOMPSON, A TRAGEDY OF YOUTH] AND VLADAN DESNICA'S *LJESTVE JAKOVLJEVE* [JACOB'S LADDER])

This paper establishes and compares how the motif of the “apparently alive” is developed and explored in Desnica’s 1961 drama *Ljestve Jakovljeve* [Jacob’s Ladder] and Dušan Kovačević black comedy from 1996, *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti* [Larry Thompson, a tragedy of youth], in terms

²⁵ V. DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, 331.

of the motif's meaning, its range of application, and its dramaturgical function. The motif of the "apparently alive" has received scant direct treatment in the literature on drama, but is increasingly seen as key to the dramaturgical structure, ideological perspective, and ideational matrices of both works. Appropriately to the grammatical genre they have chosen, the authors strive after tragic or tragicomic effects, not least through their choice of wartime (more dramatic) and post-war settings, periods of sobering-up and identity crisis. Both deploy a wide range of techniques of epic communication. Through the character of Jakov Pečina, Desnica explores the human face of an intellectual attempting to remain neutral in an occupied country. The fear of death is Jakov's primary motivator and by it he is drawn into the company of the "apparently alive", setting him against the other characters. This conceptual contrast serves as the basic dramaturgical structure, a fundamental axis of contact from which a variety of other contrasts or polarities branch out. Jakov's cowardice is neither isolated nor the general pattern of behaviour. For Kovačević, the "apparently alive" are the dominant category – including all the major characters of *Lari Tompson*. The story is about an actor who has decided not to come to a performance in which he is playing the main role. There are no existential protagonists, just accidental, situational ones. This is the case even when conflict between the characters ends in death. The episodic plot structure helps reveal the isolation of the characters, who lack the motivation to fight for a common goal. Impoverished and degraded, they accept an unworthy life, in the belief that the *show must go on*. It is through these apparently alive individuals and their ideology that both authors are able to work through their plot mechanisms. They represent the motive force behind the action precisely through their (in)action. They are also, however, the vehicle for the authors' message that it is by living a life without moral integrity, a life in fear and hopelessness, that each individual paves the path to personal and collective damnation. Unable to forgive their characters their loss of humanity and dignity, both Desnica and Kovačević nonetheless show understanding for their fallen manner of life.

Key words: *prividno živi ljudi*, ideologija, strah, beznade, čekanje, dramaturško funkcionisanje, osa sukobljavanja, akciona grupa, epiziranje



Izvori

Vladan DESNICA, *Zimsko ljetovanje. Pjesme. Ljestve Jakovljeve*, Zagreb 1974.

ДУШАН КОВАЧЕВИЋ, *Лари Томпсон, трагедија једне младости. Show must go on*, Београд 1996.

Literatura

FRANO ČALE, *Marin Držić*, Zagreb 1971.

ЕЛИ ФИНЦИ, „Интелектуалне распре“, *Политика* (Београд), бр. 17019, 18. 2. 1961., 10.

HELMUT HARK, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, Beograd 1998.

AN IBERSFELD, *Čitanje pozorišta*, Beograd 1982.

АЛЕКСАНДРА КУЗМИЋ, *Слика света у драмама Душана Ковачевића. Гола истина и час историје*, Београд 2014.

M[ilosav] M[irković], „Ljestve Jakovljeve“, *Mladost*, VI/1961., br. 228, 7.

Manfred PFISTER, *Drama. Teorija i analiza*, Zagreb 1998.

СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ, „Владан Десница: Лестве Јаковљеве“, *Борба* (Београд), бр. 40, 18. 2. 1961., 7.

Vladimir STAMENKOVIĆ, „Sumnja u intelektualnu akciju“, *Književne novine*, XII/1961., br. 139, 7.