

НИНА СТОКИЋ

БАРОКНИ ЕЛЕМЕНТИ У ДРАМИ *ЛАРИ ТОМПСОН, ТРАГЕДИЈА ЈЕДНЕ МЛАДОСТИ* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА¹

САЖЕТАК: У раду ће бити речи о барокним одликама Ковачевићеве драме *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. Трагикомедија Душана Ковачевића, настала 1996. године, обликована у постмодерном кључу, рефлектује друштвеноисторијски контекст српског поднебља деведесетих година XX века. Анализом ликова драме, њихових релација и пољуљаног поретка стварности приказане у простору позоришта и у дому породице Нос, биће предочени аспекти барокности. Истраживање ће бити усмерено на мотив позоришта у позоришту, односно, унутрашњи комад *Сирано де Бержерак* Едмона Ростана. Игре метаморфозе, удвајања, свеопшти немир и несталност као тематско-мотивске одлике барокних позоришних форми биће сагледане у контексту Ковачевићеве поетике, са посебним освртом на лик чаробњака Оливера Носа, који својим чудотворним деловањем ствара „Привидно Живе Људе”. Циљ је да се тумачењем Ковачевићеве драме у барокном кључу допринесе новим читањима савремене српске драме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, барокност, Ковачевић, позориште у позоришту, игре преображаја

1. Увод

Социокултуролошки поредак српског поднебља, унутар кога се човек налази на граници између реалног и иреалног, трагичног

¹ Део текста је био изложен на Седмом међународном интердисциплинарном скупу младих научника Контексти, у виду усменог саопштења, 1. децембра 2023. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

и комичног, верно је осликан у драмском стваралаштву Душана Ковачевића. Сукоб појединца са наметнутим друштвенополитичким устројством у његовим драмама је комичан и апсурдан, или пак људи симулирају живот у складу са идеолошким настојањима. Пишући о Ковачевићевом делу у контексту идеологије, Даница Андрејевић истиче да је зло у његовим драмама фетишизовано у механизмима власти, маркирано и конкретизовано у дејству идеологије.² У таквој врсти дејства зла ликови су лишени самосвојне перцепције стварности и не поседују поуздана мерила сагледавања света. Покушај индивидуалне побуне се завршава утапањем у колективно, те бива дестабилизована граница између патолошког и природног, добронамерног и агресивног, стога су његови јунаци на граници да неког или себе убију.³ Трагикомични елементи и лудило (опште и појединачно) фреквентни су у Ковачевићевим драмама: „Елементи трагикомедије, гротеске, апсурда, жаријевског црног хумора [...] – доприносе васпостављању лајтмотивске метафоре о сасвим ’нормалном лудилу’ као свакидашњем окружењу.”⁴ Наведена својства драмске поетике Душана Ковачевића нарочито су видљива у драми *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996).

Даница Андрејевић ову драму смешта између друге фазе његовог стваралаштва, у којој је појачан идеолошки суд титоистичког наслеђа и треће фазе, у тону политичког позоришта и критике Милошевићевог режима.⁵ Александра Кузмић у студији *Слика светиа у драмама Душана Ковачевића* говори о опречним критикама које су уследиле након изведбе ове драме у Звездара театру 1996. године у Ковачевићевој режији, те истиче да *Лари Томпсон* у различитим сегментима одступа од његовог уобичајеног израза. Она указује на огољену фокализацију, нетипичну за Ковачевића, што доприноси драматуршко-значањској неусаглашености текста, „будући да драмски универзум који се унутар њега образује престаје да буде компактна, и по унутрашњим законитостима уређена целина”.⁶ Наведена неуређеност драмске форме, ипак, није драматуршка слабост већ рефлексија друштвеноисторијских околности

² Даница Андрејевић, „Идеологија, човек, драма (о драмама Душана Ковачевића)”, *Душан Ковачевић: идеологија, човек, драма*, ур. Жарко Миленковић, Дом културе, Грачаница 2017, 9–21.

³ Бранка Јакшић Провчи, *Паралеле и сусрећања – Душан Ковачевић и Александар Пойовић*, Филозофски факултет, Нови Сад 2012, 47.

⁴ Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Казивање и приказивање у ’Професионалцу’ Душана Ковачевића”, *Када је била кнежева вечера*, Позоришни музеј, Нови Сад 2009, 142.

⁵ Д. Андрејевић, нав. дело, 18.

⁶ Александра Кузмић, „Лари Томпсон, трагедија једне младости”, *Слика светиа у драмама Душана Ковачевића: гола истина и час историје*, Службени гласник, Београд 2014, 286.

деведесетих година XX века, видљива на идејном и формалном плану драмског текста. У постмодерном кључу, Ковачевићева драма својом формом илуструје природу стварности и испитује (не)моћ уметности у времену несигурне егзистенције.

Розарио Вилари, пишући о барокној култури у Западној Европи XVI и XVII века, указује на то да се овај специфичан период назива и гвоздено доба, „сурови век, 'mundis furiosus', доба пометње и немира, тлачења и сплетки, када су људи постали вукови који се међусобно прождиру', доба нереди, преврата, преокретања хијерархије, хировитости”⁷ Ковачевићева драма одвија се деведесетих година XX века, које су обележене историјским превирањима, оскудицом и насиљем о коме се прича, али и које се одвија у згради позоришта, као повлашћеном простору ове драме. Жан Русе у свом истраживању француске књижевности барокног доба испишује критеријуме идеалног барокног дела, те наводи кључне теме барокне осећајности, посредством којих уочавамо спону са Ковачевићевим делом: променљивост, непостојаност, оптичка илузија и украс, сабласни призори, краткотрајни живот и свет у неравнотежи.⁸ Свеопште лудило, пољуљани поредак који је видљив кроз прерушавање лица и удвајање драмских ликова породице Нос, пружају нам могућност ишчитавања драме *Лари Томисон, трагедија једне младости* у барокном кључу.

2. Барокност Ковачевићеве драме

Наслов драме *Лари Томисон, трагедија једне младости* поседује иронијско-критичку жанровску одредницу. Трагедија се односи на дух времена и појединце који нису хероји, већ немоћни и са судбином помирили очајници. У таквом поретку, Ковачевић преплиће трагичне и комичне елементе, те комични интонираном трагедијом егзистенције ствара трагикомедију, као драмску врсту која свој замах добија почетком седамнаестог века, а коју карактеришу, како Русе истиче, прерушавање и оптичка варка.⁹ Важна напомена писца односи се на зачудне улоге близанаца Драгана, Бојана, Оливера и њихове супруге Драгану, Бојану и Оливеру, такође близнакиње. Ковачевић напомиње да би један глумац и једна глумица требало да играју ликове свих супружника, чиме је задат оквир игре принципом прерушавања. За разлику од њих, који

⁷ Розарио Вилари, „Увод”, *Ликови барока*, прев. Јелена Косовац и Мила Самардић, Слџо, Београд 2004, 7.

⁸ Жан Русе, *Књижевност барокног доба у Француској*, прев. Тамара Валчић Булић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1998, 6.

⁹ Исто, 54.

репрезентују хомогени и некритички колектив, лик који се опире бесмислу и не пристаје да игра улогу која би маскирала личну несрећу јесте њихов рођак, глумац Стефан Нос: „Ја сам мали глумац за оволико зло, Каћа. Све што играм је смешно и жалосно у односу на мој живот.”¹⁰ Стефан Нос, попут карактеристичног протагонисте барокне трагикомедије, упитан је над сопственим идентитетом и увиђа личну непостојаност, те „да му његово ја измиче”.¹¹ Будући да нема потенцијал јунака који би својим страдањем победио зло и обновио колектив, лик Стефана је обојен карикатуралним елементима који доследно творе трагикомичну нит ове драме.

Драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости* смештена је у дом глумца Стефана Носа, као и у позориште, чија публика ишчекује његов долазак и коначни почетак представе. Већ у самом списку лица наведена је „величанствена публика, најбоља на свету, која је све време гледала неодиграну представу”. Жан Русе истиче да је барокно доба, више него иједно друго, прокламовало и веровало да је свет позориште а живот представа, при чему постаје ослабљена граница између стварности и илузије: „Позориште излази изван оквира позоришта, осваја свет, претвара га у позорницу пуну направа, потчињава га сопственим законима покретљивости и метаморфозе.”¹² Позоришна илузија у коју публика бива укључена у Ковачевићевој драми, парадоксално, прати процес деконструкције драмске илузије. Публика је захваћена позоришном илузијом апсурдног типа, будући да ишчекују представу која се неће одиграти, али се пред њима ипак одвија позоришна игра. За европско барокно позориште и дворске балете нарочито је значајан мотив позоришта у позоришту, који је у драми *Лари Томпсон* реализован посредством комада Едмона Ростана, *Сирано де Бержерак*.

Специфична самосвест драмског текста, у којој се оцртавају елементи постмодерне, кореспондира са зрелим добом европског позоришта, које током XVII века стиче свест о себи, расправља о себи и оправдава се.¹³ Процес самоиспитивања драмски текст реализује посредством унутрашњег комада: „Унутрашњи комад је у правом смислу позоришни облик удвајања; пошто спектакл и сам за себе постаје спектакл, позориште учествује у игри огледала, односно сличности.”¹⁴ „Херојска комедија у стиху”, односно неоромантичарска комедија коју 1897. године испикује Едмон Ро-

¹⁰ Душан Ковачевић, „Лари Томпсон, трагедија једне младости”, *Драме 4*, Завод за уџбенике, Београд 2013, 46.

¹¹ Ж. Русе, нав. дело, 61.

¹² Исто, 28.

¹³ Исто, 70.

¹⁴ Исто.

стан, као централну личност има интригантну француску седамнаестовековну фигуру, писца Сирана де Бержерака, чије кључно физичко обележје јесте дугачак нос, какав поседује управо Стефан Нос, чија породица је одређена презименом на основу специфичног наследног изгледа носа. Ростанова драма започиње 1640. године у Бургоњској палати, у којој публика ишчекује представу *Клориза* Балтазара Бароа, коју прекида Сирано де Бержерак. Стефан Нос, који је требало да одигра улогу Сирана, такође укида могућност играња представе. Огледањем њихових судбина, детерминисаних дугим носем, функционализован је мотив унутрашњег комада. Сличност позиције ова два јунака у односу на њихову средину видљива је у критичком углу проматрања света и тривијалне свакодневице. Премда у сасвим другачијем драматуршком виду склопљена, најпостојанија подударност ових јунака јесте мелодрамска природа две фигуре уметника, која је условљена физичким обележјем. Карл Гутке, пишући о трагикомичним ефектима унутар других жанрова, указује на контраст између комично изобличене физиономије и племенитих идеала појединца, што га чини трагичним у његовој патњи.¹⁵ Као пример Гутке даје управо Ростановог Сирана. Стефан Нос, осим ове датости, располаже и улогом глумца: „Глумац (у правом или пренесеном значењу речи) у сваком изразу ‘себе’, односно особа која више није биће него само збир маски и улога које омотавају суштинску празнину, лако се да сагледати у трагикомичном светлу.”¹⁶ Стефан, сматрајући да је немоћан да се супротстави злу, одлучује да виноградарским маказама одсече нос, као злоупотребљену и исмејану телесну ману. С друге стране, Сирана нос спречава да своју љубав открије Роксани, те јој се приближава специфичном маском (сакривањем), односно посредством стихова и писама које саставља у име другог, барона Кристијана, обележеног изразитом лепотом али и одсуством дара за казивање. Њих двојица постају једно: „Ићи ћу крај тебе, више сличан сени: / Ја ћу дух твој бити, ти лепота мени!”¹⁷ Сирано под маском Кристијанове лепоте речитошћу осваја Роксану, која схвата да је заволела његову душу а не лепоту: „Роксана: Сад не могу више да одолим / Души твојој: сада једино њу волим! [...] / Ту лепоту што ме умела да плени, / Душа моја види, али је не цени!”¹⁸ Принцип удвајања ликова својствен је барокном позоришту, које

¹⁵ Карл С. Гутке, *Модерна трагикомедија*, прев. Владислава Гордић Петковић, Стеријино позорје, Нови Сад 2007, 98.

¹⁶ Исто, 99.

¹⁷ Едмон Ростан, *Сирано де Бержерак*, прев. Милан Димовић, Плави круг – Невен, Београд – Земун 2003, 133.

¹⁸ Исто, 231.

уводи мотив двојника и удвајања „да би се човекова неизвесност у погледу других и самог себе довела до врхунца”.¹⁹ Русе сугерише да сумња у сопствени идентитет води новој илузији, губитку себе удвајањем, при чему је појединац он сам али и неко други,²⁰ што прави спону са Стефаном и његовом улогом Сирана. С друге стране, мотив двојника присутан је у физичкој детерминисаности која Стефана стапа са мушким члановима породице Нос. Три брата близанца и три сестре близнакиње, које би требало да тумаче исти глумац и глумица, реализују усложњен мотив двојника присутан у барокним трагикомедијама. Прерушавања и метаморфозе осликавају сумњу на појединачном плану (Стефан Нос), као и сатирично преиспитивање уметности у времену вредносне деградације на нивоу појединца, али и читаве заједнице. Преиспитивање оваквог типа не исцрпљује се на појединачном плану, већ је пројектовано на ниво државе али и читав свет, што одговара тенденцији барокне уметности да макрокосмос предочи микрокосмосом,²¹ видљиво у следећој реплици: „Нема ’код вас’ и ’код нас’! Цео свет је или ’код нас’ или нас нема!”²² Осим у барокном контексту, наведена реплика се може тумачити као рефлекс идеје глобализације, која јесте значајано критичко чвориште Ковачевићеве драме.

Драган и Драгана Нос са кумом Савом и Савком предано гледају аустралијску серију о младом Ларију Томпсону, у потпуности занесени његовом трагичном судбином, не примећујући Стефанову намеру да се обеси. Опијеност Ковачевићевих драмских ликова телевизијским садржајем оправдава њен наслов, упућујући на несрећу фикционалног јунака. У стану нема грејања, што их не ремети, све до тренутка када им због неплаћеног рачуна електричар исече струју, односно, из њиховог угла, серију, која задаје оквир њиховој реалности: „И онда се тамо, на оној бандери, појавио један електричар који нам је исекао серију.”²³ Светислав Јованов сугерише да је радња у овом комаду смештена на три илузионистичке равни. Оне обухватају простор испред завесе, на коме се појављују глумац Бели и управница Катарина, који правдају кашњење представе, потом стан Стефана Носа, док трећу илузионистичку раван представља ниво тв-серије и дешавања унутар ње.²⁴

¹⁹ Ж. Русе, нав. дело, 62.

²⁰ Исто, 63.

²¹ Жорж Пуле, „Барокно доба”, *Метаморфозе круја*, прев. Јелена Новковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1993, 45.

²² Д. Ковачевић, нав. дело, 79.

²³ Д. Ковачевић, нав. дело, 80.

²⁴ Светислав Јованов, „Узалудно ускрснуће: сатиричке перспективе у драми Душана Ковачевића *Лари Томпсон, ипратегија једне млагосију*”, *Satire und*

Дешавања у серији повлашћена су у односу на дешавања у стану, те због због искључења струје Драган Нос пајсером удара електричара, који ће због тога убрзо преминути. Ковачевић промишљено хиперболизује функцију телевизије, имајући у виду прогрес медија у тренутку када исписује драму. Ги Скарпета примећује да се барокне стратегије у савременом друштву огледају управо у технолошким променама, тачније – телевизији као моћном средству илузије. Телевизија, као машина за уједначавање и униформисање, „подвргава истом опажајном систему и директни пренос и снимак, оно што је документ и оно што припада фикцији”.²⁵ Скарпета подсећа да борба средствима илузије против илузије јесте суштина естетике барока,²⁶ што можемо повезати са Ковачевићевим интегрисањем хипнозе телевизијском серијом.

Кашњење плата и свеопшта оскудица видљиви су на плану радње у згради позоришта. Декоратори се туку због дугова, док лопов краде касу на благајни. Променљиве прилике видљиве су на различитим нивоима друштвенополитичког система, те последице бивају лудило и насиље:

УПРАВНИЦА: У овим тешким временима, кад се руши цео један свет, кад се у ходу мењају навике, обичаји, закони, с поражавајућим последицама по наше целокупно друштво, поједини људи су после свих ових ужасних година једноставно изгубили живце и, бојим се, оно мало разума.²⁷

Драгана умире због смрти мужа, лекари Бојан и Бојана такође умиру, док ће у сукобу настрадати и Стефан Нос и Специјалац. Стефаново одсецање носа, непрестана умирања и убијања праве спону са још једном карактеристичном струјом француске барокне драме у последњим годинама XVI века и почетком XVII века, у којој доминирају призори страве и ужаса: „Позориште суровости, и то оне најокрутније, најкрволочније, појављује се напоредно са песмом о нежности и носталгији за рајем, са игром претварања и метаморфоза лажних пастира.”²⁸ Насиље, пољуљана свест, променљивост и превирања, јесу теме карактеристичне за барокну епоху, која је, као што је речено, названа и „гвоздено доба”, у шта

Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur, ур. Ренате Хансен-Кокоруш, Дарко Лукић, Борис Сенкер, „Др. Ковач”, Хамбург 2018, 228.

²⁵ Ги Скарпета, *Повраћајак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003, 30.

²⁶ Исто.

²⁷ Д. Ковачевић, нав. дело, 19.

²⁸ Ж. Русе, нав. дело, 81.

се уклапа Ковачевићево лајтмотивско укључивање пајсера као оруђа спровођења насиља.

Уколико се изнова вратимо на Ростановог *Сирана де Берже-рака*, дело смештено такође у период ратних збивања, видимо да Сирано бива тај који песничким даром удахњује душу телу, чиме је остварена спона са ликом чаробњака, мађионичара и видара, Оливера Носа. Његов долазак најављује Драган Нос, који указује на Оливеров несвакидашњи дар: „Све лечи! Слепи прогледају, сакати проходају, тешки болесници устају, а мртви су поново живи! Пола Аустралије је повратио из мртвих! Шетају мртви улицама.”²⁹ Оливер Нос, премда описан као чудотворац чија чуда наликују јеванђелским, у својој појави (црни плашт и кристална дршка) и свом фантастичном деловању поседује демонолошке елементе. У барокним дворским балетима врло често јунаци бивају чаробњаци: „Земља у којој су мртви живи, земља чаролија и чаробњака.”³⁰ Чаробњаци штапићем претварају ликове једне у друге, стварају лажне ликове, живе мртваце и љубавне преокрете.³¹ Тема живих мртваца, нарочито у контексту привида, постојана је нит између барокне драме и Ковачевићевог дела у коме Оливер Нос мртве не дарује истинским животом, него их чини „Привидно Живим Људима”:

ОЛИВЕР НОС: Виђаш их, Савка, сваки дан по улицама, по аутобусима, по пијацама, по парковима... Људи шетају, причају, разговарају, чак се неко и насмеје помало, али кад их боље погледаш, ако умеш да посматраш, видећеш да то нису живи људи; сви су они мртви, само што имају особине живих.³²

„Привидно Живи Људи” не морају да дишу и једу јер су окупирани својим пословима који им не дозвољавају да освесте да су мртви, чиме је додатно наглашена пишчева сатирична интонација. Оливер оживљава све осим Стефана Носа, кажњеног због одсецања носа као кључне врлине и породичног наслеђа. Стефан Нос бива кажњен смрћу, али у датом устројству живљења можемо закључити да, ипак, он једини бива спасен од бесмисленог, привидног живота.

У чаробњаштву Оливера Носа, као и у презимену породице Нос, огледа се још један Ковачевићев барокни поступак, односно додатно усложњавање драме у драми, будући да се остварује ко-

²⁹ Д. Ковачевић, нав. дело, 35.

³⁰ Ж. Русе, нав. дело, 36.

³¹ Исто.

³² Д. Ковачевић, нав. дело, 84.

релација са ренесансном комедијом *Дундо Мароје* (1550) Марина Држића. У првом прологу негроманта Дугог Носа публика бива упозната са „људима нахвао” и „људима назбиљ”, те с тим да ће комедија открити „који су то сјеме тугљиво од мојемунскијех образа и људи од ништа, од тримјед, нахвао, који ли су људи тихи и добри и разумни, људи назбиљ”.³³ Други пролог предочава садржај комедије, у чему ишчитавамо критички поглед писца: „Од луде дјеце чувајте динара, ер се је овјезијех комедија нјеколико арецитало назбиљ у вашем граду, које су свршиле у трагедију, ер није свак срјеће Дунда Мароја.”³⁴ Држићева опомена о лаком склизнућу комедије у трагедију, потврђеном у реалном свету, кореспондира са Ковачевићевом трагикомедијом у којој такође постоји упориште у тадашњој друштвеној стварности. Осим кроз негроманцију/некромантију Оливера Носа, спона са Држићевим делом остварена је и посредством релације глумца и публике. Као што пролошки искази Држићевог негроманта представљају специфичну драму у драми, Ковачевићев глумац Бели кроз своје монологе „оживљава” представу која се неће одиграти, те попут Дугог Носа даје оквир драми.

2.1 Идеја унутрашњег комада

Тематска окосница представе коју публика чека, *Сирано де Бержерак*, јесте љубавна интрига у којој главног јунака одликује племенитост, разборитост и доследност у борби за идеале. У Ковачевићевој драми је укинута могућност играња Ростановог комада, јер главни глумац није у стању да негира сопствену патњу: „Позориште ми постаје трагично смешно. Играм принчеве, краљеве а живим као пас. Као пас, уличар”.³⁵ Ги Скарпета, када говори о разликама између романтизма и барока, истиче да је у романтизму дата предност унутрашњем животу, експресивној веродостојности, психологији, док је барок потврда спољашњости, симулакрума (или лукавства) и стратегије.³⁶ Будући да Ростанов комад не може бити изведен, романтичарски идеализам, макар и сценски предочен, на симболичан начин бива оповргнут. У савременом драмском тексту је стога видљив барокни подтекст: „Зашто је барок савремен: зато што нас, *коначно*, изводи из романтичарске психологије. Зато што рехабилитује стратегије завођења и смисао

³³ Марин Држић, „Дундо Мароје”, *Марин Држић*, прир. Злата Бојовић, Матица српска, Нови Сад 2020, 103.

³⁴ Исто, 104.

³⁵ Д. Ковачевић, нав. дело, 46.

³⁶ Г. Скарпета, нав. дело, 26.

за игру [...] Уживање у уметничкој вештини, у маскама, режији и привиду.”³⁷ Узимајући у обзир јунаке Ковачевићевих драма, Бранка Јакшић Провчи предлаже један интерпретативни рукавац: „Можда би се у разматрање могао увести и стари мотив са поновљеним значењем: мотив сувишног човека.”³⁸ Можемо закључити да предложени мотив сувишног човека умногоме одређује ликове драме *Лари Томјсон, ѿраџеџија једне младосџи*, с тим да најтачније одређује Стефана Носа, који једини освешћује свој положај, не мирећи се са његовом коначношћу. Мотив сувишног човека у контексту Стефана Носа нарочито је поткрепљен специфичном релацијом са романтичарском осећајношћу Ростановог дела, чија се могућност играња укида.

Осим претходно предочених барокних елемената у драми, важно је указати на једно специфично преплитање барокних и постмодернистичких поступака. Ковачевић у драми *Лари Томјсон, ѿраџеџија једне младосџи* остварује дијалог са музичком југословенском сценом, позоришним животом, другим текстовима, попут есеја Данила Киша, као и са својим претходним драмама на алузивном нивоу. Доминантност позоришне илузије која се прелива у стварност, као битна одлика барокне драме, реализована је непосредно у дијалогу са савременим драмским писцем, Љубомиром Симовићем, у сцени сукоба Стефана Носа и Специјалца. Као што у Симовићевој драми *Пућујуће ѿзоришџије Шојаловић* (1985) глумац Филип Трнавац страда због губитка границе између позоришта и стварности, глумац Стефан Нос у сукобу са Специјалцем говори стихове представе која неће бити одиграна. Симовићев јунак је у свакодневици препознавао сијее драмских текстова које је играо, док Стефан Нос одлучује да под маском Сирана изгуби живот. Будући да унутрашњи комад у барокним драмама има функцију огледања стварности, оправдано можемо поставити питање зашто је Ковачевић изабрао управо драму *Сирано де Бержерак*.

Почетак деценије у којој настаје драма *Лари Томјсон, ѿраџеџија једне младосџи* обележила је атмосфера слутње распада Југославије и ратних сукоба, који нарочито бивају поменути у критикама представе *Сирано де Бержерак* у изведби Народног позоришта у Београду 1991. године. Како бисмо осветлили могућу Ковачевићеву мотивацију за интегрисање Ростановог дела као унутрашњег комада његове драме, неопходно је осврнути се на критике које су уследиле након београдске премијере, као позоришног догађаја у коме се открива спона са немогућношћу играња представе у Ковачевићевој драми.

³⁷ Исто, 26–27.

³⁸ Б. Јакшић Провчи, нав. дело, 47.

Александар Милосављевић истиче да је београдска публика добила прилику да се уз „Сирана” одмори од позоришних представа у којима доминирају политичке теме. Милосављевић наглашава да Егон Савин успева да Сирану „у овом времену врати витешку, херојску и трагичну димензију, ростановску поезију и поетичност, дакле, све оно што су нам углавном наша стварност и наше позориште ускратили”.³⁹ У критици Милутина Мишића такође је истакнут значај постављања класичног дела, али и чињеница да редитељ није успоставио адекватан однос према делу: „Нема ’Сирана’ уколико се сви његови актери пре првог покуса нису добро преиспитали, не само шта желе него и колико могу.”⁴⁰ Критичари су доследно истицали квалитет превода Милана Димовића, али и да сценска адаптација није омогућила пуну реализацију његове смисаоне и вредносне лепоте, што је нарочито условљено лошом дикцијом глумаца. Феликс Пашић примећује: „С изузецима, не говори се добро, па ни довољно разговетно: негде се прескаче преко слогова, негде се гутају самогласници, негде неприродно спајају речи. Понешто се и не разуме.”⁴¹ Владимир Стаменковић истиче да талентовани Предраг Мики Манојловић у улози Сирана предност даје гестуалном (спољашњем) над литерарним и поручује да ће се љубитељи традиционалног театра разочарати: „Они неће моћи да се помире са тим што је у њој бар трећина стихова, у индигниозном Димовићевом преводу, неразумљива, изговорена у страну, пригушена алогичном дикцијом, дисањем и шумовима.”⁴²

Позоришна критика нам претежно сугерише да сценска изведба Ростановог дела јесте важан театарски догађај, али да глумачки ансамбл, редитељ и читава концепција представе нису дотакли суштину комада, не успевајући да изнађу адекватан однос према њему. Критичари су, у контексту дате представе, препознали немоћ позоришта да у времену историјских превара истински представи свет романтичарског јунака, у чему је видљива спона са поимањем личне патње Стефана Носа спрам несреће јунака којег тумачи. У драми *Лари Томпсон, њраједија једне младосићи* Стефанов пркос у сукобу са Специјалцем и његово поистовећивање са Сираном нису доведени до херојске инстанце. У трагикомичном маниру Стефан изговара стихове који имају карикатурални призив: „Стефан

³⁹ Александар Милосављевић, *Вийецијво и њрајика*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226145>. Приступљено 28. 10. 2023.

⁴⁰ Милутин Мишић, *Херојски њромацај*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226141>. Приступљено 27. 10. 2023.

⁴¹ Феликс Пашић, *Самојни носоња*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226144>. Приступљено 28. 10. 2023.

⁴² Владимир Стаменковић, *Ослушкивање њублике*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226147>. Приступљено 28. 10. 2023.

је наставио да говори стиховима неког очајног преводиоца, који је велику поезију препевао као предлозак за неку школску приредбу.⁴³ Имајући у виду вредност Димовићевог превода, наведена напомена писца би се могла довести у везу са неадекватном глумачком артикулацијом као доминантним утиском критике поводом изведбе *Сирана де Бержерака*, односно одсуством снаге театра да у датом времену пренесе дух витештва и племенитих идеала, што кореспондира са тематско-мотивском окосницом драме *Лари Томисон, играџија једне младосџи*.

3. Закључак

Просторно-временске одреднице драме *Лари Томисон, играџија једне младосџи* (1996), њене формалне и стилске карактеристике, као и релације ликова, омогућиле су да овај драмски текст сагледамо кроз призму барокности. Историјске околности деведесетих година XX века на некадашњем југословенском простору, политичка превирања, материјална оскудица и неизвесност сагледане су у контексту атмосфере барокног „гвозденог доба”. Дело француског критичара и теоретичара Жана Русеа, *Књижевности барокној доба у Француској*, представљало је драгоцену полазну истраживачку тачку, будући да подробно објашњава природу жанрова француске барокне драме с краја XVI и почетка XVII века: дворског балета, драмске пасторале и трагикомедије. Одлике барокне драме и позоришта у Француској, али и у ширем европском простору, препознате су у Ковачевићевој драми на плану ликова: трагикомичног јунака Стефана Носа, као и чаробњака Оливера Носа. „Привидно Живи Људи” које твори Оливер Нос, ликови три брата близанца и три сестре близнакиње, кореспондирају са играма привида, оптичке варке, преображаја, несталности и променљивости као значајним темама барокне осећајности. Мотив позоришта у позоришту, осим што је осветљен у кључу савременог драмског текста који се поиграва постмодерним поступцима, предочен је првенствено као значајан мотив барокног позоришта, у коме се, попут огледала, посредством унутрашњег комада откривала истина и смисао стварности. Представа која неће бити одиграна јесте дело Едмона Ростана, *Сирано де Бержерак*, чију могућност играња укида Стефан Нос, а његово специфично двојништво са Сираном осветљено је у контексту мотива двојника и појединих тематско-мотивских преклапања. Коначно, рад износи могућа, потенцијална и изазовна разматрања мотивације Ковачевићевог

⁴³ Д. Ковачевић, нав. дело, 76.

укључивања овог драмског текста у драму *Лари Томџсон*, имајући у виду догађај из београдског позоришног живота, односно изведбу представе *Сирано де Бержерак* из 1991. године. Стратегије барокног позоришта препознате су у савременој драми, стога је ишчитавањем њеног барокног подтекста указано на потенцијал новог читања Ковачевићеве драме, као и драмских текстова других савремених драмских стваралаца.

Мср Нина В. Стокић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске академске студије
nstokic012@gmail.com