

Александра Д. Матић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

„БЕОГРАДИЗАЦИЈА” У ДРАМАМА МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ И РАДОВАН ТРЕЋИ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА²

Предмет истраживања је пројекција Београда у драмама *Маратонци трче почасни круг* и *Радован Трећи* Душана Ковачевића. Циљ рада је да укаже на средства драматуршког обликовања града, не само као простора већ и као специфичне друштвено-културне компоненте која тежи да наметне одређене обрасце понашања ликова, али и обрнуто – како јунаци сами теже да се уклопе у поредак града, одбацујући претходни идентитет. Две анализирани драме смештене су у приближно исти временски период, те се пројектовање града уклапа у одређени историјско-идеолошки тренутак у коме се дешава значајан помак у формирању урбане свести која доминира као главни конституент идентитета ликова.

Кључне речи: град, идентитет, Мегалополис, биомоћ, Београд, урбани дискурс, идеологија, сећање

Још од Стеријине комедије *Београд некад и сад*³, у којој се насловом сугерише на сукобљавање традиционалног и модерног, Београд је у литератури почињао да се обликује у складу са идејом прогреса и предњачења у односу на провинцију, што је довело до гравитирања провинције ка средишту, нарочито након што је Београд постао и административно средиште Србије, и до стварања препознатљиве слике која треба да осмисли и усмери друштвено-културни процес читавог окружења. Термин „београдизација” употребљен је аналогно „балканизацији”, пејоративном изразу којим се у европским круговима означавало стање расцепканости и заоштрениости сукоба интереса у једном региону, те распарчаност нација на мање јединице у којима су државе и њихови системи често у неразрешивом конфликту (Енциклопедија Британика, интернет). „Београдизација” би заправо била обрнут процес

1 aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs

2 Рад је део истраживања на пројектима 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и *Брендови у књижевности, језику и уметности*, ФИЛ-1819 Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу.

3 Под истим називом и Бранислав Нушић ће написати комедију о Београду између два рата.

– унификације и укидања различитости и идентитета према утврђеним принципима, одредницама и нормама понашања у престоници, а која, опет, тежи уједначавању са светским центрима. Такав ће се процес често наћи на мети комедиографа, извргавајући подсмеху процес одређивања Београда као симбола напретка, технологије, стила и сл., али остварујући истовремено и дубљу процену друштвених токова на националном и интернационалном плану. Појам „београдизације” у новинским чланцима се често помиње од почетка 21. века, али уз истицање да се раскол зачиње још у Кнежевини Србији (в. Политика, интернет). Тако поједини медији⁴ нуде и дефиниције поменутог појма: „Београдизација – термин који се показао као нужно зло које пустоши унутрашњост Србије, али је уједно и једина шанса за огроман број младих који напуштају свој родни град у нади да ће у престоници имати могућности за колико-толико бољи живот” (Блиц, интернет). У *Новој српској политичкој мисли* говори се о „београдизацији као процесу концентрисања вредности и моћи”, а Београд се одређује као „центар привредне, економске, политичке моћи, као и информација”, до те мере да се долази до „парадокса да је *једина могућа стварност* у Београду и да само ту успевају послови и каријере, а да је све изван тог простора у полусенци и полустварности” (Нова српска политичка мисао, интернет).

Под истим називом осмишљен је пројекат „Београдизација Београда”, који има за циљ, како тврде организатори, „пропагирање правих београдских вредности”, односно измену свести о београдизацији као пејоративном појму, јер „Београд никоме ништа не узима већ само даје” (Блиц, интернет). Отуда се у социологији београдизација одређује „као противречан процес политичке, економске и културне експанзије Београда у корист или на штету раста и развоја осталих србијанских градова и региона”, нарочито упадљив у кризним друштвеним ситуацијама (Вујовић 2014: 152).

Растући јаз у друштвеној равни, тематизован у књижевности, указује на дубљи раскол који сеже до осмишљавања идентитета, како личног, тако и колективног у глобалној, урбаној култури, која ће одредити и уметничку пројекцију пресоцијалистичког и социјалистичког, те капиталистичког Београда у драмама Душана Ковачевића као реални, али и симболички центар.⁵ Пројекција друштвених и културних тенденција у драмама Душана Ковачевића нераскидиво је везана за град и однос појединца и идеологије према граду, у коме се тежња за идентитетским самопотврђивањем нужно упризорује кроз искуство сусрета са другим, у просторном и временском смислу. Отуда ликови Ковачевићевих драма представљају релационе категорије које се сукобљавају кроз опозиције „некад” и „сад”, „овде” и „тамо”, чиме се значење града и

4 Наводи из медија користе се у циљу експлицирања медијске слике која конструише и јавно мњење. У даљем тексту са научног становишта одређује се социолошки аспект појма београдизације, док се у медијима истичу претежно политичке конотације.

5 Сретен Вујовић истиче да је Београд био и јесте пројекција српског друштва и српске државе у простору кроз све њихове честе и бурне трансформације (2014: 150).

друштвених односа прелама кроз визуру ликова и идеолошких уверења која се пласирају.

У оквиру 20 српских подела Душан Ковачевић наводи и поделу на грађане и сељаке, односно на „Београђане и (остале) провинцијалце”. Најпре успостављајући опозицију, аутор је истовремено и подрива одредницом у загради „остали”, чиме се заправо укида разлика између центра и провинције, односно „русоовски контраст између урбане искварености и сеоске идиле” (Пајк 2008: 86). Исти ефекат постиже се и оксиморонским спојем „домаћи освајачи”, који се односи на тзв. ослобађање града од велике декадентне господе, датирано у време након Другог светског рата, тј. период у коме започиње тежња престонице да се оформи као мегалополис. У таквом прелазу из једне свести ка другој на „људе из Завичаја” истовремено се гледа као на дошљаке, провинцијалце са „седам кора блага на ципелама”, али и као на „боцу свеже крви за трансфузију великог града – Метрополе” (Ковачевић 2008: 182), која их потом испразни, усиса сву „планинску крв” и енергију, да би се потом вратили у Завичај само да их сахране поред својих предака:

„Фирмом ’Крстић’ и данас су стигли нови становници Београда. На уласку у град, тамо негде код Бубањ потока, мимоишли су се са фирмом ’Дуго коначиште’, фамилије Топаловић, која је из Града у Завичај уприличила одвожење једног од рођака тек пристиглог Дон Кихота. (Мимоишли су се уз поздрав возача – Мишка и Лакија, свиклих да возе пуне и празне Боце, тур – ретур.)

Ко је то рекао да се боји за ’витацитет Београда’?

И ко је то ’посумњао’ да ће (Боце) посељачити Град” (Ковачевић 2008: 183)

У ствари, тематизујући у својим драмама преломни тренутак у коме Београд постаје „светски град”, Ковачевић литерарно антиципира идеју Слободана Владушића тиме што неутралише опозицију рурално – урбаном, а град посматра као „повлашћени простор” (Владушић 2011: 15), који расипа своју моћ и по другом простору, пре свега националној држави, привлачећи тако „дошљаке”, „провинцијалце”, који се потчињавају тзв. урбаном дискурсу, односно постају објекти над којима се врши моћ. У том смислу, делотворним се показује Фукоово теоријско учење о биополитици, јер драме управо приказују како град има снагу да привуче биомасу и отуђи је од земље, порекла, идентитета, али и како се успоставља контрола над животом и смрћу, здрављем и болешћу (в. Фуко 2005). Промене које настају у управљању породицом и друштвом у драмама *Маратонци трче почасни круг* и *Радован Трећи* представљају срж појма биополитике, као кризе самостварања и самоубличавања живота.

Према Александри Кузмић, својом дуговечношћу мушки представници фамилије Топаловићи су постали сасвим јасна, отворена метафора за застарели систем који траје и обнавља се (за разлику од жена, које, чим обаве своју биолошку функцију, роде мушког потомка, ишчежавају од руке мушкарца коме су даровале наследника) (Кузмић 2014: 22). Тај неумирући систем моћи драмски писац нам је представио као

профитабилно погребно предузеће „Дуго коначиште”, које се богати од туђе смрти, тако што препродаје искоришћене сандуке. Истицањем да развој медицинских наука (тј. продужавање живота) не иде на руку погребном предузећу, указује се на биомоћ коју поседују одређени слојеви друштва (па и сама власт која може да спречи епидемију или да допусти бројне смрти или да утиче на то који ће болесници предњачити по смртности, уз запажање да је морталитет до 1946. године највећи код срчаних болесника, али се полако повећава морталитет изазван канцерогеним обољењима). Биомоћ не обухвата само контролу над смрћу, већ пре свега контролу над животом, што се у драми *Радован Трећи* остварује кроз сукоб идеологија за превласт над новим животом – Георгининим дететом, коме се забрањује да се роди јер је то једини начин да остане изван цивилизацијско-културолошког поретка, односно урбаног поретка, на чију страну су већ сви други становници прешли, јер, како објашњава Владушић, не постоји такав избор као што је рурално – урбану у добу које је већ урбану у целости (Владушић 2008: 52). Биополитика се, дакле, остварује у блиској вези са геополитиком, односно са кретањем популације ка центрима, мегалополисима, и коезистенцијом различитих појединаца (репрезентата) на утврђеном простору.

Уметничка пројекција Београда у драмама Душана Ковачевића отуда није дата само кроз просторно позиционирање јунака, он представља невидљиву моћ која уобличава животе својих становника, али и оних који то нису, већ теже да постану део урбаног света. Тако се и грађански морал и друштвени и породични однос формирају у односу на тако задате обрасце. Функционишући по принципу искључивања другог, град тако маркира идентитет који се може појмити само у односу на „остале”, које такође конструише сам урбани дискурс. Отуда се унутар града спроводи низ сукобљавања заснованих управо на затворености водећих моћних група. Илустративан је у том смислу поднаслов драме *Марашонци шрче почасни круг* – десни профил Београда, у коме се као јунак јавља „лице и наличје града”, јер се сукоб остварује управо између десног и левог профила. Овде се унутар града успоставља просторна метафора (десно и лево) за осликавање идеолошких тенденција које доминирају у одређеном историјском тренутку, али и за начин на који се идеолошке матрице преображавају. Тренутак када град постаје центар, средином 19. века, према Владушићу, јесте и тренутак када се оснива погребно предузеће породице Топаловић у драми *Марашонци шрче почасни круг*. Симболичко датирање почетка једне елитистички и шовинистички оријентисане заједнице која ће кроз генерације ојачавати на простору града отвара могућност тумачења предузећа „Дуго коначиште” као генератора једне идеолошке свести, која се одржава на друштвеној сцени, мењајући само форму.

Јунаци, идеологија, град

Јунаци нове драме, према Ђерђу Лукачу, више су пасивни него активни, више су предмет деловања него што сами делају, радије се бране него што нападају. Последња битка се мора одиграти унутра (Лукач 1968: 11), сматра Лукач. Лукачев „унутрашњи човек“ посматра се као плен судбине, али се у предоченом случају и маса посматра као плен урбаног дискурса. Отуда анализирани драме не представљају драме индивидуализма, чак ни драма *Радован Трећи*, у чијем је наслову епоним. Човек је испражњен, он постаје само тачка у којој се укрштају различити дискурси, средство да се покажу односи моћи, међу којима урбани дискурс заузима значајно место, а сам град постаје динамичан простор. Током деветнаестог века град се, према Бартону Пајку, све чешће представљао у књижевности као нестабилан одраз појединачне свести пре него као предмет фиксиран у простору, што представља део свеобухватнијег процеса интернализације спољњег света, који се генерално одигравао у књижевности, превазилазећи представљање града у виду статичног простора (Пајк 2008: 71).

„Фигура града као поплочане осаме брзо се устоличила. И тамо где су ликови представљени као део неке друштвене скупине, све чешће су приказивани изоловани једни од других, а и саме групе су се посматрале као одвојене од веће друштвене заједнице. Као последица промењене оријентације, град у књижевности постао је испарчан и провидан пре него опипљив и кохерентан, место које се састоји од делића, комадића и променљивих расположења; стао је под заставу дисконтинуитета и дисоцијације, а не заједнице” (Пајк 2008: 72).

Националистичка и шовинистичка реторика старијих чланова породице Топаловић, пре свега Аксентија, разоткрива и један престонички елитизам који се критикује у космополитској и либералној реторици млађе генеације. Како објашњава Александра Кузмић, слика стварности коју Ковачевић обликује и преноси у дело показује да за аутора Топаловићи нису изолована друштвена појава, већ репрезентативни узорци карактера из времена у којем живе (Кузмић 2014: 21). Као живи обрасци понашања, Топаловићи указују на наличје Београда у коме су укоренење проблематичне друштвене вредности и који почива на деградацији елементарних друштвених компоненти. Представници десног профила Београда, Топаловићи, разоткривају једну мрачну и морбидну стварност, засновану на огољеној борби за моћ, новац и сексуалну доминацију (Кузмић 2014: 22), што даље производи живот у страху и неповерењу спрам другог. Отуђеност која се испољава управо у том ривалству унутар саме породице показује да су унутрашњи непријатељи много опаснији од спољашњих, што је у извесној мери карикирано у Аксентијевом параноидном понашању, али се на тај начин и наглашеније слика заједнички интерес као једина везивна карика. Са становишта радње интерес је непресушни извор драмске напетости. Страх од побуне и нарушавања утврђеног поретка уграђен је у систем кроз механизме одбране моћи.

Кузмићева наводи да су чланови породице Топаловић потпуно заглибљени у систем који их је производио али и онеспособљавао, онемогућени да разбију задати образац и одупру се унутрашњој лојалности, те отуда и Мирко на крају губи један део свог идентитета и утапа се у јединствену матрицу понашања, у општа, надиндивидуална обележја и начин функционисања система који не може умрети ни када његов родоначелник премине. Тако се у тексту *Марашонаца* два света, нови и стари Београд, испостављају као целина идентичног идеолошког предзнака и идентичне констелације вредности (Кузмић 2014: 20). Међутим, симптоматичан је управо начин на који се две супротстављене идеологије у коначном обједињују управо у тренутку конституисања новог поретка: прелазак са престонице на мегалополис захтева да се одбаци национални, породични, лични идентитет и да се уклопе у капиталистички, либерални ток коме је град исходиште. Отуда на крају драме Мирко Топаловић, који као свежа снага преузима фирму за себе, мења назив фирме, прилагођавајући је западном тржишту и процесу глобализације. Сцена подсећа на дидаскалију из драме *Свети Георгије убива аждаху*, када се кафани мења име, уз коментар: „Све је исто, само је фирма мало промењена” (Ковачевић 1986: 50). Укидањем једне заједнице сећања остварује се, дакле, други аспект мегалополиса – окретање ка интернационалном. У складу са логиком мегалополиса, Мирко констатује да им је град постао мали и да су превазишли и град и земљу, и ситне послове, те да су способни да сахране цео свет. Урбана свест и градски идентитет који се зачиње средином 19. века, када и Пантелија оснива своје погребно предузеће, добија своје глобалне размере у новој генерацији оличеној у Мирку Топаловићу. Светлећа реклама на којој стоји „Topalovich und Welt” симбол је превазилажења националног и ступања на поље глобализације и новог светског поретка у коме ни Београд није више престоница, већ мегалополис који гази пред собом све различитости.

Поменути елементи показују на који начин писац посматра функционисање Београда у свом времену и колико је политичко-идеолошки аспект утицао на обликовање одређеног усмерења његовог становништва. Ако су Топаловићи деценијама уређивали међусобне односе на насилничкој идеологији, она је до тада била брижљиво скривана у оквирима куће и радионице, а сваки излазак пред лице јавности значио је стављање пригодне маске, осмишљене у складу са друштвеним конвенцијама и срачунате да остави прихватљив утисак (Кузмић 2014: 49). Нови ток развоја града омогућава да посувраћене вредности буду легитимисане и да се као такве образују као прихватљив или пожељан, али свакако доминантан облик живота.

Сличан преображај присутан је и у драми *Радован Трећи или болна комедија о самоиздаји*, у којој се обрађује сукоб села и града оличен већ и у имену јунака. Град успева да преобрати све оне који заборављају на Завичај. Борба се води у самом лику, али и између Радована и свих осталих који се јављају као представници града. Бојан Чолак објашњава да

се поступком именовања у драми указује на разапетост између две средине, а заплет се заснива на жељи да се буде неко други (Чолак 2007: 199). Отуда Радован свом имену додаје Трећи, а његова жена Руменка себи даје уметничко име Ру Станиславс. Поступак таквог преименовања има циљ да заташка рурално порекло, јер, како каже Руменка, „само је један планински сточар могао ћерку да назове Руменка“ (Ковачевић 1987: 91). Тиме се Руменка уклапа у парадигму покондирених жена у српској драми, попут Феме и Живке министарке. Наглашена нестабилност лика и идентитета присутна је нарочито у случају Вилотића, који су све време присутни, али се као авети не виде на сцени, не може им се утврдити ни број ни идентитет. Дакле, проблем досељеника из села у град није проблем који се односи искључиво на Радована. Наиме, сви јунаци драме представљају „дошљаке“, а на који начин се одвија процес преласка из Завичаја у град описује Станислав, рекавши да га је Радован натерао да продају све на селу и дођу у град. Прелазак у град потом захтева и повиновање потрошачкој култури, те је Радован све што је стицано годинама у Завичају проћердао за кратко време у граду, у жељи да се прилагоди правилима градског живота, али и да учествује у вршењу власти на начин како то и остали „домаћи освајачи“ чине. Међутим, Радован је специфичан по томе што амбиције своје покондирене супруге („креаторке“ његовог живота) није успео да оствари док је био на власти, па је пензионисан у 30. години због злоупотребе положаја. У очима своје жене, која пати за статусом и богатством, Радован је зато неспособњак-ковић, али поред тога што се карактери ликова ишчитавају из њених увреда, Руменка нас упућује и на значајно друштвено функционисање у коме су све „будале“ успешне.

Метафоричка димензија присутна у наслову прве сцене „Инвазија комараца или Радованова горка судбина“ управо указује да је комарац ознака за човека који је дошао на туђу територију, што се потврђује и кад прети Вилотићима како ће од њих остати само флеке по солитеру, успостављајући паралелизам са уфлексаним зидовима Радованове собе, односно са њиховом крвљу као јединим трагом који ће оставити у солитеру. На који начин на друштвено-социјалном плану град постиже „вампијски ефекат“ и исисава свежу, планинску крв, управо илуструје драма *Радован Трећи*, приказујући готово затворенички положај ликова смештених у солитере и пред телевизоре који су једини прозор у свет.

Јунаци у *Радовану Трећем* узимају маске како би прикрили унутрашњу празнину. Џорџ представља Радованов алтер-его, проистекао из осећаја мањкавости, потребе да се измести из себе. Претпоставка о целовитости и тоталности представљеног телевизијског лика производи фантазам у чијој је основи управо жеља да се надомести недостатак у сопственом бићу. На великом постеру на зиду Џорџ је представљен као снажан мушкарац, кога Радован имитира. Радован наглашава да је Џорџ његова „једина утеха, нада и спас“, да му се диви „до имбецилности“. Потом открива и због чега:

„Увек се радујем кад неко са села успе. Џорџ је у Чикаго дошао са једне сиромашне и забачене фарме. Био је последња сиротиња. Да је ишао у школу, ишао би бос. Није имао пребијеног долара све док се после две велике пљачке није обогатио. Опљачкао је једну банку и једну робну кућу трулих капиталиста и онда паре уложио у систем беле технике и расхладних уређаја за пустињска путничка возила – Џорџ енд компани. Јеби га, ко не рескира, тај не профитира.[...] Једва чекам да ми Џорџ дође у посету. Сигурно ће нешто смислити и за мене. Он је увек пун идеја како да се човек обогати...” (Ковачевић 1987: 95)

Руменка пак жели да се идентификује са великим светским креаторкама. Одећа коју носе јунаци одређује њихов градски идентитет, односно маску. Ру Станиславс кроји од два капута нове креације, потпуно нефункционалне, што је уједно и пародија на модне трендове који се могу видети на модним пистама. Станислав добија трећи рукав на капуту, а Радован од капута добија панталоне. Чак и начин на који Руменка именује своју колекцију „ноншалантна традиција” говори о раскораку између новог и старог руха. Бојан Чолак препознаје у лику Радована представника тзв. капуташа, како су писци с краја 19. века називали досељенике из села у град (Чолак 2007: 200). Зато се и прекрајање капута, односно брзо мењање моде, у драми тумачи управо као одлика „преобраћеника”, непостојаност идентитета, вредности и чврстих карактера. Вилотићи често мењају моду што указује на њихову прилагодљивост. Они више немају идентитет (као ни Келнер у кафани) јер су се утопили у град и тако постали његови представници, привидно живи људи, који не жале за Завичајем, већ напуштају и земљу, одлазећи у Њујорк. Однос села и града увиђа се и у Радовановом неуспешном покушају да у Завичају изгради фабрику, због чега земљаци на крају желе да му се освете. Стављајући маску грађанина, он у томе види њихову заосталост и своју напредност.

Радован свој пораз увек преобраћа у победу, тако што лако мења стране, у страху од репресивних мера издаје и свог идола Џорџа, а одриче се и свог Завичаја заборављајући моралне вредности предака: „Времена се мењају. Данас даш реч, а сутра – ко те пита шта си обећао” (Ковачевић 1987: 109). Из Радованове перспективе видимо свет у коме су изгубљене све вредности и идентитет, те човек настоји да га пронађе у актуелној моди и ономе што креирају мас-медији. Брзо мењање идентитета очитује се и у немогућности да Станислав преброји све чланове породице Вилотић, јер му се чини да су сви истовремено исти и различити, а Радован констатује да им је тактика да се праве различити. И као што Ковачевић у својим драмама описује привидно живе људе, тако су они и привидно различити (само по оделу), док су суштински сви испражњени и исти, уклопљени у урбани идентитет. Радован зато тражи од Руменке да им сашије униформе како би имали по чему да се разликују од Вилотића. Исто тако ће Радован на крају видети на хиљаде својих земљака који надиру и који су сви готово исти, без идентитета, у сцени у којој град (урбана свест) гута читаво једно село. Отуда и Радован последњи стаје

на страну града, док на другој страни остаје само још новорођенче, као симбол природе и аутентичности.

Радован је веровао да је он последњи човек који ће променити страну, прихватити градску културу и постати део њеног система, да ће последњи издати. После њега град је успео да прождере све: „Али, нећемо им дозволити да нас победе, зато што ми имамо осећај да смо само ми око нас. То нас неће заварати. Боље ми око њих него они око нас.” (Ковачевић 1987: 131). У тим последњим реченицама Радовановог говора заправо одзвања онај урбани дискурс који окружује све и шири свој утицај далеко изван простора града. Руменка признаје да се повлачи, да свесно прихвата нови идентитет, истичући да је то јаче од ње. Суштински се, међутим, ништа не мења, јер, како закључује Радован, сељаци остају сељаци, и Јеленче, рекавши да је од себе немогуће побећи: „Ја сам за ово место везан много чвршћим нитима него што је овај ваш коноп” (Ковачевић 1987: 125). *Неуспели бегунци* су отуда сви у солитеру, те се и након скакања са спрата враћају повампирили у своје глобално село. Ма колико се трудили да се отму својој прошлости, они остају заглављени између новог и старог света, између градског идентитета и малограђанског менталитета. То важи за Вилотиће, једнако као и за Радована, за „хаусмајстора”, који прелази с једне на другу страну, за самосталног пољопривредног произвођача који доноси сир и кајмак, за једанаест подстанара који живе у малом стану итд.

Урбани простор и град као позорница

Драмски простор није само структурни елемент драме који постоји искључиво као позадина или декор. Простор у драмском делу моделује ликове, радњу и значење дела, постајући битан извор семантичких значења догађаја који се у њему збивају. Драмски простор служи као имплицитно непосредна техника карактеризације ликова, јер простор обликује свест онога ко га насељава. У том контексту, урбани простор Владислава Гордић Петровић одређује као место неостварених очекивања, изгубљених илузија и неретко трагичног непостојања интеракције појединца и града (Гордић Петровић 2014: 167).

У оквиру анализе просторне конфигурације драмског дела, неопходно је разликовати две основне просторне релације: сцена као простор у коме се одиграва радња видљива публици, и драмски простор као шири, семантички оквир дела. Просторна локација је важна за разумевање књижевног универзума драмског дела као и социјалног контекста у које је дело смештено.

Сценски простор којим нам се отвара драма *Маратонци трче почасни круг* јесте грађански салон породице Топаловић:

„Велика, пространа соба испуњена разноликим намештајем. Ту је креденац из 1846, тророги свећњак две и по године млађи, класични ‘кристални’ лустер окићен паучином, завесе тешке, црне, краљевски сто са четири столице, дотрајали радио, минивокс телевизор, полица са књигама...” (Ковачевић 1987: 25)

Дотрајалост је главна особина која се ишчитава из предмета и намештаја представљеног грађанског салона. Такав сценски простор наговештава нам да се ништа није мењало од зачетка предузећа и породичног посла. Намештај у салону је дотрајао, али указује и на пређашње богатство и престиж старе београдске породице. Салон намештен по моди 19. века у раскораку је са звуковима брујања аутомобила који допиру споља, показујући кућу Топаловића као својеврсни анахронизам у тренутку када се радња одвија. Паралелно, у поткровљу старе куће Топаловића свој кутак проналази нова генерација, Мирко и Кристина, који се, уморни од дотрајалих и заосталих схватања и менталитета, припремају да пропутују свет. Велика карта света коју Мирко проучава истиче скученост собице у поткровљу, у коме светлост допире само кроз један прозорчић на крову. Пространство грађанског салона супротстављено је управо скученим собицама у којима се окупља млада генерација. У Олиној соби истиче се низак лежај, јастуци по поду, грамофон, магнетофон и хипи постери, док се у позадини чује диско-музика. Пародирајући покрете твиста, Ђенка констатује да „живот брзо пролази, значи играјмо брже!” (Ковачевић 1987: 42), што своје истинско остварење добија у јурњави по улицама Београда и узвицима „Гас! До даске!”, „Од данас се гази само напред!” (Ковачевић 1987: 76).

Изглед града своди се на суморну слику гробља и пута од Земуна ка Београду, на мосту Газела. Осим значаја које има за погребно предузеће „Дуго коначиште”, гробље је одабрано као репрезентативни хронотоп, у коме се осликава начин функционисања градске елите, а то је живот на рачун туђе несреће. Та се идеја продубљује управо на путу ка Београду, када Топаловићи прегазе једног „провинцијалца”, да би потом његова породица прибављала погребну опрему у „Дугом коначишту”.

У складу са том измењеном функцијом гробља, које је за Топаловиће извор ресурса, јесте једно од начела на којем Фуко гради појам хетеротопије, а то је да у свакој култури постоје места која никада не престају да постоје, само се мења њихова функција. И Фуко управо наводи као пример хетеротопије гробља. Гробље, као „друго место”, у односу на уобичајене културне просторе, разобличава реалне друштвене оквире указујући колико је једно друштво подељено, али је, сматра Фуко, гробље простор повезан са скупом свих подручја града, будући да сваки појединац, свака породица на гробљу има понеког свог (в. Фуко 2016). Током деветнаестог века отпочиње поступак размештања гробља ка предграђима, а „почев од деветнаестог века свако има право на своју малу кутију за своје мало распадање” (Фуко 2016). У драми се управо одузима то право на мирно коначиште, на индивидуализацију смрти, те се приказује буржоаско присвајање гробља, присвајање живота и смрти. Управо у том одразу, у тој другости, Мишел Фуко види могућност да се нормативно устројство простора изван хетеротопија истражи и деконструира, у консеквентној намери разоткиривања позиција моћи.

У Радовану Трећем драмска напетост условљена је, с друге стране, супротношћу између представљеног видљивог (града) и описаног имажинарног простора (Завичаја). Сценски простор своди се на собу у солитеру и кафану, док се о Завичају износе потпуно различите перспективе – од утопијског Радовановог величања до дистопијског виђења других ликова. Измештеност и изгнанство са првобитног места коме човек природно припада, како тврди Пајк, „прогони припадност у сећање”, потврђујући Прустову идеју да су једини стварни рајеви они које смо изгубили (Пајк 2008: 74). У својим монолозима Радован прави разлику између градског и сеоског пејзажа, али и између положаја човека у граду и у селу: „Сад тамо река мирише, а овде... нигде ваздуха, само чађ, дим, гар... Тамо славуј буди народ, а овде будилник... Птицу нисам видео двадесет година... Кад би Бог пожелео да скући кућицу на земљи, он би је подигао у мом Завичају. Ех, тамо сад...” (Ковачевић 1987: 85). Његово маштање о повратку у Завичај прекида Руменка, која је, као и свака покондирана жена, у селу видела само блато, смрад, примитивизам. За разлику од Радована, који теже напушта свој претходни идентитет, Руменка без икаквих дилема прихвата градски живот и маску урбане жене, одбацивши чак и своје име. Ипак, Руменка суштински не мења свој малограђански менталитет, што се нарочито огледа у њеном накарадном облачењу, шминкању, тежњи да ћерку прода у бољој кафани, а не на пијаци и слично.

Мноштво разбацаних ствари и хаос у соби приказују „универзалну градску собу”: „брачни кревет, два фрижидера, три лустера, десетак столица и мноштво разбацаних хаљина, капута, мантила, панталона, крпа и крпица...” (Ковачевић 1987: 83). Човек је истиснут из овога света, примећује Бојан Чолак, остали су само предмети, који упућују на блискост са филозофијом егзистенцијализма (Чолак 2007: 205), према којој преовладава принцип материјалног који притиска човека. У таквом друштвеном поретку и човек постаје материјал чије су активности и потребе унапред одређене и осмишљене урбанизованом машином живота.

И кафана је типична градска кафана из које се чује народна музика, али јој је несвојствено то што је у потпуности испражњена. Кафана, као простор између јавног и приватног, а иначе главни простор за осликавање идентитета града, празна је у драми. Притом се указује и на типично негостољубиво опхођење – келнер је „као што је ред” дрзак, понуда лоша, а све то јер кафана припада државном сектору, уз коментар (чији?) да би им (коме?) у приватној кафани „ноге љубио”. На тај начин се осликава и менталитет поднебља, али и измењени односи у друштву – пре свега отуђеност, искључивање хуманитета из оних места која су била главна упоришта друштвеног, колективног, међуљудског. Док је у 19. веку, нарочито у романима писаца реализма кафана простор у коме се осликава свакодневни живот и одигравају сва значајна дешавања у животу појединаца и колектива, Ковачевићева кафана је призор имитације живота, једне фингиране просидбе у којој се трудна жена издаје

за чедну, старац за богаташа заводника, а Радован се, као случајни пролазник, уживљава у улогу Џорџа. У таквом амбијенту свако деловање постаје апсурдно, а стварни идентитет се замењује пожељним улогама.

Сећање, идентитет, град

Сукоб генерација као тема најизразитија је и крајњи је пример појаве да позорница постаје место на коме се укрштају светови који припадају различитим временима. Подручје драме је свет у коме се у један тренутак сустичу прошлост и будућност, „не више” и „не још”, како процењује Ђерђ Лукач (Лукач 1968: 9). Време у драми којем обично дајемо име садашњости повод је за самооцењивање. Из прошлости се рађа будућност, која одбацује старо и све што јој се супротставља. Међутим, овакав образац се донекле модификује у драмама Душана Ковачевића, доводећи у питање стварну супротстављеност прошлог и будућег.

Сценски приказан простор и време током којег се одвија видљива радња у комедији *Марашонци ширче почасни круг* Ковачевић смешта у Београд, јула и августа 1972. године, када и пише своју комедију. Почетак седамдесетих година био је идеолошки сагласан с темељним топаловићевским вредностима, а с друге стране, тај образац не настаје почетком седамдесетих година двадесетог века, већ векује унутар различитих друштвених система, обухвата период дужи од стотинак година, као што и укупни простор драме обухвата и топосе који знатно надилазе кућу-радионицу, Ољину собу, београдске улице и гробље (Кузмић 2014: 19). Сукоб некад и сад остварује се само на плану уверења јунака, али суштински остаје на истим позицијама са измењеном формом.

У ретроспекцијама које изговарају Милутин и Аксентије препознају се време јачања и ширења Београда као престонице, па и градске елите која се позиционира у градско језгро – скадарлијске кафане. Господство и сјај старе градске позорнице осликава се кроз њихова путовања, одевање и све друге знаке материјалног благостања – добри стари фијакер са тапацираним седиштима и коњи, чији је корак одзвањао турском калдрмом, далеко пријатнијом од „дроњавог асфалта” (1987: 50). У њиховом дискурсу уочава се идеализација прошлости, када су старији Топаловићи путовали, лумповали, богатали се.

Међутим, Аксентије се сећа и ратова и предњачи управо у величању сопствене храбрости, предузимљивости, па и веза са влашћу, тј. у полицији, које се нису прекинуле ни сада, управо због механизма функционисања власти. Истицање некадашње сарадње са жандармеријом, као маркантног породичног обележја, има за циљ да покаже и једну друштвено-политичку особеност система: да се власт наслеђује по породичној линији, па је син капетана Продановића сада задужен за исти квартал као некада његов отац.

Прошлост је у очима старијих Топаловића у наглашеном контрасту са садашњошћу. Милутин се срдџи што се народ избезобразило, излудео од пића и блуда, помиње како свакодневно чита у новинама да мајке

напуштају новорођенчад. Садашњост је препознатљива по малим пла-тама и великим дуговима, по томе што се краде без зазора. Из истог су круга Билијева опаска да динар незадрживо пада или Ђенкина запа-жања о томе да нико не живи од онога што је зарадио на послу. Ђаво је своје увиде сажео у реторско питање: „Ко данас има лову ако нешто не мути и не ваља?” (Ковачевић 1987: 45)

Ђенка Ђаво, Мирков друг, представник је нове генерације, управо оне која израста на темељима поремећених вредности. Његове личне исповести о тешком и усамљеничком детињству, крађама на Каленић пијаци, а потом и по београдским становима или тамновању у затвору говори управо о типу тзв. „ситних градских мангупа”, који живе од данас до сутра или, попут Мирка и Кристине, заносе се утопијским далеким земљама у којима се боље живи. Ђенкини монолози, који имају за пред-мет релативно блиску прошлост, функционална су веза са савременим тренутком примарног времена које се представља на сцени.

На крајевима основне осе сукобљавања у *Маратонцима* налазе се Мирко, с једне стране, и старији Топаловићи, с друге: „Доста ми је и овог града, и ових људи, и обичаја, и морала, и овог балканског примитивизма!” (Ковачевић 1987: 68). У свом маниру и Ђенка показује отпор: „Мало сам ја срања направио колико је ово друштво заслужило” (Ковачевић 1987: 45). Према увреженом комедиографском обрасцу, Мирково и Ђенкино понашање у ствари је конфронтирање са конзервативним, окамењеним нормама патријархалног света који се првенствено руководи гомилањем новца и очувањем затеченог статуса. Лакомислени син би својим поступцима, поткрадањем оца, неумесним трошењем онога што није сам зарадио и заљубљивањем у неприхватљиву девојку требало да разголити друштвене или породичне прилике које су га учиниле таквим. Ипак, расплет *Маратонаца* не може се сасвим довести у везу са типичним исходима сукобљавања шкртих очева и ветропирастих синова, где готово по правилу синови намагарче своје очеве. Мирково постигнуће се не заснива на превари, већ на прилагођавању особинама које се цене унутар заједнице којој припада.

Основна дихотомија, дакле, подразумевала би супротстављање младости и старости. Аксентије као тренутак преокрета наводи време након Другог светског рата, после којег су од старог Београда остали само стари људи, чиме се заправо алудира на застарели поглед на свет. Међутим, и старија генерација признаје нужност модернизације и осавремењивања фирме, јер „данас реклама продаје све”. Политички преокрет након рата донео је моћ Билију Питону, а сарадња породице Топаловић и Билија Питона заснива се само на заједничком интересу, што Аксентије подвлачи реченицом: „Ја знам ко си ти, ти знаш ко сам ја, па, према томе, боље да ћутимо... Већ сам ти рекао: да сам ја био власт 1948...” (Ковачевић 1987: 70). Били Питон окарактерисан је и као „олош са Чубуре”, чиме се уписује и антагонизам који постоји унутар мањих градских насеља (као једна од главних црта мегалополиса), али и мањих криминалних група које се сукобљавају унутар једног града.

Радованова сећања на претходни живот и поређење са садашњим неславним положајем углавном се односе на период када је вршио власт или пак на вековни сукоб са Вилотићима на простору Завичаја, који се наставља и у градским условима. Таква сећања поново су у функцији истицања непромењених односа, мењања маски, капута, ципела, али не и свести:

„Нису они мој народ! Мој народ је на другој страни планине. Мој народ нема везе са Вилотићима. Они су одувек били издајници и олош. У пет ратова смо били два пута на различитим странама... Јесте, јесте, знам шта хоћеш да кажеш ми смо били једно племе – били смо, али смо се кроз векове поделили; све што ваља, што је поштено, честито и племенито, све то је прешло на нашу страну. Код њих су остали само разбојници, сецикесе, коњокрадице и покварењаци!” (Ковачевић 1987: 89)

На такве Радованове неосноване поделе и илузорне закључке Руменка се јавља као резонер: „То они исто кажу за вас” (Ковачевић 1987: 90). Тиме се демаскира Радованова субјективна представа света, потврђена у коначном тиме што се сви у последњој сцени налазе на истој страни. И сећања осталих ликова на претходна времена, Радовановог „завичајног периода”, у функцији су осликавања идеолошких колебања и прелетања. Радованова идеја да сагради фабрику у Завичају представља задовољавање личних интереса и прохтева политичког врха, а када идеја пропадне, Радован сваљује кривицу на заостале сељаке који не знају ни за шта друго сем за кукуруз и жито, док је он, човек из града, прогресиван, модеран, напредан. Као човек који је давно отишао из народа, Радован наводно заборавља и обичаје, заборавља шта значи обећање. Ковачевић нема на уму идеализовање села, већ пре свега критиковање градског морала, коме подлежу сви, а провинцијалци можда и изразитије, у тежњи да се што потпуније уклопе у нови свет.

На прелазу од престонице ка мегалополису Београд у драмама Душана Ковачевића конструише исто тако хибридне идентитете у чијим се понашањима ишчитавају обрасци средине, а сав остали свет тежи да се поистовети са таквим обрасцима. Отуда у драмама није у првом плану разлика између провинцијског и урбаног, већ тежња да се буде неко други. Зато Ковачевићеви ликови беже из села у град, док другима и Београд постаје мали у непрекидном тражењу себе у једном отуђеном свету града, где сви у коначном остају заробљеници своје ограничене свести.

Извори

- Ковачевић 1986: Душан Ковачевић, *Свети Георгије убива аждаху*, Београд: СКЗ;
Ковачевић 1987: Душан Ковачевић, *Изабране драме*, Београд: Нолит
Ковачевић 2008: Душан Ковачевић, *20 српских подела (Срба на Србе)*, Београд: НИИ

Литература

- Владушић 2008: Слободан Владушић, Урбано као изазов, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 53, бр. 453, 52–56.
- Владушић 2011: Слободан Владушић, *Црњански, Меѓалойолис*, Београд: Службени гласник
- Вујовић 2014: S. Vujović, „Socioprostorni identitet Beograda u kontekstu urbanog i regionalnog razvoja Srbije”, *Sociologija: časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, 2014, br. 56, sv. 2 145–166.
- Гордић Петровић 2014: Владислава Гордић Петровић, „Женски лик и урбане реалности”, *Сусрети култура* 7, Нови Сад: Филозофски факултет
- Кузмић 2014: Александра Кузмић, *Слика светиа у драмама Душана Ковачевића: злата истина и час историје*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије
- Лукач 1968: Ђерђ Лукач, „Социологија савремене драме”, *Култура*, бр. 1, 8–27. стр.
- Пајк 2008: Бартон Пајк, Град у сталним променама, *Поља: месечник за уметности и културу*, год. 53, бр. 453, 71–88.
- Фуко 2005: Мишел Фуко, *Рађање биополијтике: предавања на Колеж де Франсу, 1978-1979*, Нови Сад: Светови
- Чолак 2007: Бојан Чолак, „Извори комике у драми *Радован Трећи Душана Ковачевића*”, *Књижевна историја* бр. 131/132, 197–224. стр.

Електронски извори

- Блиц: <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/pitali-smo-mlade-zasto-hrle-u-beograd-odgovori-su-odraz-porazavajuce-slike-naseg/1n4k3kz>, 19. 9. 2018.
- <https://www.blic.rs/vesti/beograd/pocela-beogradizacija-beograda/ht829g6>, 19. 9. 2018.
- Енциклопедија Британика: <https://www.britannica.com/search?query=balkanization>, 20. 9. 2018.
- Нова српска политичка мисао: <http://www.nspm.rs/prenosimo/beogradizacija-srbije.html>, 19. 9. 2018.
- Политика: <http://www.politika.rs/sr/clanak/6390/Tema-nedelje/Beogradizacija-Srbije/Prestonica-suzama-ne-veruje>, 20. 9. 2018.
- Фуко 2016: Мишел Фуко, *Друга месија*, <http://documents.tips/documents/misel-fuko-druga-mesta.html>, датум приступања: 1. 6. 2016.

Aleksandra D. Matić

**“BELGRADIZATION” IN PLAYS *THE MARATHONERS RUN THE LAP OF HONOUR* AND *RADOVAN THE THIRD*
BY DUŠAN KOVAČEVIĆ**

Summary

The main goal of the research is the perspective of Belgrade in the plays *Maratonci trče počasni krug* and *Radovan the Third* by Dusan Kovačević. The aim of the paper is to indicate methods of dramaturgical presentation of the city, not only as location, but also as a specific social and cultural component that is striving to impose certain patterns of a character's behaviour, and vice versa, the way that heroes themselves tend to adapt to the city order by rejecting their own identity. The two analyzed plays are situated in approximately the same time period which is why the design of the city fits into a certain historical-ideological moment in which there is a significant shift in the formation of urban consciousness dominating the characters' identity as the main constituent.

Keywords: city, identity, megalopolis, biopower, Belgrade, urban discourse, ideology, memory

Прихваћен: 31. март 2019. године

Примљен: 24. септембар 2018. године