



Časopis *Sarajevske sveske*  
izražava zahvalnost  
sljedećim institucijama i državama  
na njihovoj podršci

*Sarajevo Notebook magazine*  
would like to thank  
the following institutions and countries  
for their support

Open Society Fund Bosnia and Herzegovina  
The Balkan Trust for Democracy  
Norway  
Sweden  
Finland  
Denmark  
Switzerland  
Portugal  
France  
Great Britain  
Spain  
Slovenia  
Makedonija  
Bosna i Hercegovina  
United States  
Ured za kulturu Grada Zagreba  
European Community  
Goethe Institut Sarajevo  
KulturKontakt Austria  
Buybook  
Carl Bildt

Fletores te Sarajeves

Lettere da Sarajevo

**SARAJEVSKES** SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

**SARAJEVSKES** BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

**САРАЈЕВСКЕС** СБЕСКЕС

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

**SARAJEVSKI** ZVEZKI

Сараевские тетрадки

**САРАЈЕВСКИ** ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

**SARAJEVO** NOTEBOOK

**Redakcija**

Ljubica Arsić  
Basri Capriqi  
Mitja Čander  
Aleš Debeljak  
Ljiljana Dirjan  
Daša Drndić  
Zdravko Grebo  
Zoran Hamović  
Miljenko Jergović  
Dževad Karahasan  
Enver Kazaz  
Tvrtko Kulenović  
Julijana Matanović  
Senadin Musabegović  
Andrej Nikolaidis  
Boris A. Novak  
Sibila Petlevski

Elizabeta Šeleva  
Slobodan Šnajder  
Dragan Velikić  
Marko Vešović  
Radoslav Petković  
Miško Šuvaković  
Tihomir Brajović

**Glavni i  
odgovorni urednik**  
Velimir Visković

**Izvršni urednik**  
Vojka Smiljanić-Đikić

**Sekretar**  
Aida El Hadari-Pediša

19

NO

—

2008

20



# Sadržaj

## U PRVOM LICU

*Slavoj Žižek* Perverzni vodič kroz porodicu \_\_\_\_\_ 13

## DIJALOG

*Boro Kontić i Aleksandar Hemon* Književnost se zasniva na suverenosti pojedinca \_\_\_\_\_ 25

## DNEVNIK

*Adisa Bašić* Dnevnik \_\_\_\_\_ 53

*Milica Nikolić* Dnevničke beleške \_\_\_\_\_ 83

## TEMA BROJA

Film

*Nedžad Ibrahimović* Između nacije i kreacije: bosanskohercegovački igrani film 1995 – 2008 \_\_\_\_\_ 116

*Faruk Lončarević* Ubijanje film(om)a: Sudbina filmskog jezika u exjugoslavenskoj kinematografiji poslije 1992. \_\_\_\_\_ 165

*Edisa Gazetić* Filmska umjetnost – utočište za nepoželjne \_ 175

*Srdan Vučinić* Muze u senci istorije: Pregled srpskog filma od raspada SFRJ do danas \_\_\_\_\_ 189

*Ivan Velisavljević* Jedna režija, dva autora: Emir Kusturica vs. Srdan Dragojević \_\_\_\_\_ 207

<i>Vesna Perić</i>	Od Šekspira do Kiša _____	228
<i>Bruno Kragić</i>	Hrvatski film nakon 1990.- Prijedlog stilske klasifikacije _____	235
<i>Dragan Rubeša</i>	Geneza hrvatskog Filma _____	242
<i>Jurica Pavičić</i>	Mali biografski leksikon postjugoslavenskog filma _____	250
<i>Vlatko Galevski</i>	Novi makedonski film: Između tetoviranja, iluzija i sjenki _____	265
<i>Marcel Štefančić</i>	Ne vraćaj se istim putem! _____	287
<i>Gorazd Trušnovec</i>	Princip žrtve: muškarac u savremenom slovenačkom filmu _____	293
<i>Gani Mehmetaj</i>	Albanska kinematografija između želja i mogućnosti _____	305
<i>Andro Martinović</i>	Crnogorski film – ekspozicija identiteta ___	314

## MANUFAKTURA

<i>Irfan Horozović</i>	STOPE	
	Svaštara _____	322
	Pripovjedač _____	323
	Gustijerna _____	323
	Pjesnik na tržnici _____	324
	Sjećanje na staru pekaru _____	324
	Kuća na mnogo voda _____	324
	Dnevnik koji bilježe drugi _____	325
	Pisci iz čitanke _____	325
	Dnjepar _____	326
	Apoteka u Lavovu _____	326
	Smrtovnica na mostu _____	327
	Kraj putovanja _____	327
	Golubije jaje _____	328
	Lastavičije gnijezdo _____	328
	Prepoznavanje vlastitog teksta _____	329

	Iluzionistov grob i lebdeća žena	329
	Starica iz Budimpešte	330
	Preci	330
	Egipatski pisar	330
	Rosa s putnikovih vjeđa	331
	Marabu	331
	Kuća	332
	Sfinga	332
	Korčula	332
	Na Žalu	333
	Sjeverni zapis	333
	Čitanje u Ringkøbingu	333
	Globe	334
	Vrt Patrica Caulfielda	334
	Izgnanik	334
	Svjetovi	335
	Salvadorov telefon u galeriji	335
	Spomenik Waltheru von der Vogel Weideu	335
	Mali hotel u Strasbourgu	336
	Prozor	336
<i>Peđa Kojović</i>	FRAGMENTI	
	*	338
	Triježnjenje	339
	Katastar	339
	Br. 34	341
	Ponekad	342
	B. i ja	342
	B. i ja (2)	344
	Ručni prtljag	345
	Priča o čovjeku	346
<i>Branko Maleš</i>	Prilog	351
<i>Elevedin Nezirović</i>	Dženet	357
	Ljeto	358
	Sunce Nijagarinih vodopada	358
	Usud	359
	Disneyland	360
	Bajam	361
	Ljudi i knjige	361
	Rane	362

	Intermezzo _____	362
	Spontanost _____	363
	Ja, pjesnik _____	364
<i>Milan Đorđević</i>	Mostar _____	365
	Hodač _____	371
<i>Saša Jelenković</i>	Gola Molitva _____	373
<i>Marko Sosić</i>	Tito, amor mijo! _____	384
<i>Ivan Dobnik</i>	Pre početka _____	393
	Sklopiš oči _____	394
	Ti si našao, ti si video _____	395
	Hoću tebe _____	396
	Belo, belo _____	397
<i>Ferid Muhić</i>	DVIJE PRIČE	
	Car ptica _____	399
	Vuk u začaranom toru _____	407
<i>Visar Zhiti</i>	Slobodni robovi _____	410
	Toliko stvari me čekaju _____	410
	Sam, nisi sa samim sobom _____	411
	San jeste kao bijelo nebo _____	411
	Volim sve vas _____	412
	Ljubav _____	413
	Biblija u hotelskoj sobi _____	414
	Sutra _____	415
	Dva jecaja u zraku _____	416
	Moji postrijeljani prijatelji _____	417
	Tebe ponovno stvaram _____	418
	Mojoj bolnici _____	419
	Svijetla pakla _____	420
	Zahvalnost _____	421
	Uvijek kada bježiš iz domovine _____	423
<i>Blaže Minevski</i>	Balkan za djecu _____	424
<i>Diana Burazer</i>	Dnevnik hiperbole _____	429
<i>Goran Vojnović</i>	Zašto se Radovan opet zarakijao _____	447



<i>Zlatko Topčić</i>	DVIJE PRIČE: Ne biste vjerovali kada bi vam neko pričao... Portret umjetnika: Don Dragiša de la Kuvelja__ 460 Portret naučnika: Prof. dr. Jean Piere Debuchy__ 466
----------------------	---

## KRITIKA

<i>Miklavž Komelj</i>	O pesničkim postupcima u novijoj poeziji Tomaža Šalamuna_____ 472
<i>Tvrtko Kulenović</i>	<i>Sonnenschein</i> Daše Drndić (mali unutrašnji dijalog) _____ 509
<i>Alan Pejković</i>	Rat, red i rod u zbirci priča <i>Priče, ženski rod</i> , množina Šejle Šehabović___ 514
<i>Toni Liversage</i>	Recepcija jugoslovenske književnosti u Danskoj 1945 – 1991. _____ 521

## MOJ IZBOR

<i>Elizabeta Šeleva</i>	Čežnja za sjećanjem (Ljiljana Dirjan, <i>Privatni svetovi</i> , Skoplje, 2007)___ 532
<i>Ljiljana Dirjan</i>	IZBOR IZ KNJIGE <i>PRIVATNI SVETОВИ</i> Krevet_____ 537 Kaktus _____ 539 Čišćenje čunaka _____ 540 Kuća je najlepša reč _____ 540 Jedno zimsko jutro dok pada sneg _____ 541 Njih dvoje _____ 541 Iz autobusa _____ 541 Dok spavam _____ 542 Slatko od ruža _____ 542 Gošća _____ 543 Ljutić _____ 543 Mirišem na voz _____ 543 U snegu _____ 544 Petao _____ 544 Putnik Teodor Zeldin _____ 545 Ljiljana Dirjan, svedok _____ 545

<i>Refik Ličina</i>	Lars Gustafsson: Elegije i Balade _____	547
	Balada o psima _____	549
	Balada o nepoznatim prijateljima _____	550
	Balada o stazama u Vestmanlandu _____	551
	Balada o Philipu Martinu _____	552
	Balada o djetetu _____	554
	Balada o jednoj vizantijskoj dami _____	555
	Balada prije kiše _____	557
	Elegija za jednim mrtvim labradorom _____	558
	O dobroj upravi _____	559
	Bal _____	561
	Pjesma o dubini svijeta, dubini očiju i kratkoći svijeta _____	563
<b>PASOŠ/PUTOVNICA</b>	Savremena holandska priča	
<i>Sanneke van Hassel</i>	Nova, holandska, i kratka: Izbor iz savremenih kratkih priča _____	568
<i>Josien Laurer</i>	Sve ptice _____	572
<i>Sanneke van Hassel</i>	Odgovarajuće šoljice _____	582
<i>Walter van den Berg</i>	Kuhinjski sto _____	589
<i>Ton Rozeman</i>	Prištići _____	597
<i>Hafid Bouazza</i>	Paravion _____	604
<b>PORTRET SLIKARA</b>	Zake Preljvukaj	
<i>Bekim Lumi</i>	Umetnost tela – Slikarstvo Zake Preljvukaj_ _	612
<b>BILJEŠKE O AUTORIMA</b>	_____	628
<b>EXECUTIVE SUMMARY</b>	_____	646



# U PRVOM LICU

Slavoj Žižek





Slavoj Žižek

## Perverzni vodič kroz porodicu

Kad mi je Sophie Fiennes<sup>1</sup> došla sa idejom da načinim “perverzni vodič” kroz kinematografiju, prvobitna zamisao nam je bila pokazati kako je psihoanalitička filmska kritika zbog uvida do kojih dolazi i koji nas tjeraju na promjenu cjelokupne perspektive još uvijek najbolja koju imamo. Otud i “perverzno” u naslovu nema kliničko značenje, već upravo značenje “pervertiranja” – iskrivljenja i izopačenja naše uobičajene percepcije.

Uobičajeni prigovor psihoanalitičkoj kritici jest da svaki tekst reducira na porodične komplekse i da ga svodi, o čemu god govorio, na Edipov konflikt, incest, etc. Umjesto dokazivanja kako to nije istina, bolje pokušati prihvatiti izazov. Filmovi koji najmanje liče porodičnim dramama su oni koji plijene pažnju gledatelja scenama zastrašujućih događaja ogromnih dimenzija – filmovi katastrofe. Prema tome, prvo psihoanalitičko pravilo čitanja tih filmova bi bilo zanemarivanje tih “velikih

prevela sa engleskog  
Emina Žuna

1 Sophie Finnes je engleska režiserka, autorica filma *The Pervert Guide to Cinema* (2006) u kojem nam Žižek otkriva “skriveno značenje” nekih od najpoznatijih filmova koji su ikad snimljeni

dogadaja” i obraćanje pažnje na “male” (porodične odnose), pri čemu bi se katastrofa čitala samo kao simptom porodičnog problema. Uzeću za primjer Stevena Spielberga: skriveni motiv koji se provlači kroz sve njegove najpoznatije filmove - *ET*, *Empire of the Sun*, *Jurassic Park*, *Schindler's List* – upravo je ponovno pronalaženje oca i uspostavljanje očinskog autoriteta. Jer, prisjetimo se da je porodica kojoj pripada dječak kojem se ET ukazuje lišena oca (kao što je slučaj na samom Početku), i ET, u krajnjoj liniji, služi samo kao vrsta “privremenog posrednika” koji obezbjeđuje novog oca (znanstvenika u zagrljaju s majkom na kraju filma) i nakon što ga dovede, slobodan je i može “ići kući”.

A ta se priča stalno ponavlja. U *Empire of the Sun* se govori o dječaku odvojenom od porodice u ratom zahvaćenoj Kini koji preživljava uz pomoć “zamjenskog oca” (glumi ga John Malkovich). Na početku *Jurassic Parka* vidimo očinsku figuru (Sam Neil) kako u šali plaši djecu dinosaurom koščicom – koja će kasnije oživjeti i preobraziti se u gigantske dinosaure, pa se može zaključiti da je unutar fantazme filmskog univerzuma razaračka moć dinosaura samo materijalizacija srdžbe očinskog super ega. To naročito potvrđuje teže uočljiv moment sa sredine filma. Neila i djecu progone dinosauri-ubice i oni im pobjegnu tako što se sakriju u krošnju gigantskog drveta, nakon čega, mrtvi umorni, zaspu; pri tome, Neil izgubi dinosaurovu kost koju je cijelo vrijeme nosio zataknutu za pojasom i kao da taj gubitak ima magično djelovanje jer u njemu pobudi ljubav prema djeci i izazove njihovu naklonost. Nakon toga, i dinosauri koji ih dočekaju po buđenju nisu više ubice nego dobroćudni biljojedi... *Schindlerova lista* na najosnovnijoj razini predstavlja ponavljanje *Jurskog parka* (čak i više od njega, ako je moguće), s nacistima umjesto dinosaura, Schindlerom kao ciničnom, oportunističnom očinskom figurom (na početku), te Jevrejima i njihovim getom na mjestu prestravljene djece (njihova infantilnost u filmskoj priči naprosto zapanjuje), i film zapravo govori o Schindlerovom postepenom otkrivanju očinske dužnosti prema Jevrejima i njegovoj preobrazbi u brižnog i odgovornog oca.

I, zar nije *The War of the Worlds*, posljednje uprizorenje iste sage? Tom Cruise tumači razvedenog oca iz radničke klase koji zanemaruje svoje dvoje djece; invazija vanzemaljaca u njemu pobuđuje očinske instinkte i pretvara ga u brižnog oca – stoga nije za čuditi da u posljednjoj sceni dobije priznanje

sina koji ga prezire tokom cijelog filma. Manirom priča iz 18. stoljeća, podnaslov filma bi mogao biti: "Priča o tome kako se otac iz radničke klase, konačno, pomirio sa sinom"... Film se veoma lako može zamisliti bez krvožednih vanzemaljaca: a ono što ostane je ono "o čemu film, zapravo, govori", tj. priču o ocu koji se bori da ponovo zadobije poštovanje svoje djece. I upravo je tu smještena filmska ideologija: obzirom na dvije razine priče (Edipovski nivo izgubljenog i ponovno uspostavljenog očinskog autoriteta; vanjski nivo koji predstavlja sukob sa izvanzemalcima), nesrazmjernost je više nego očita, prvi je nivo onaj o čemu priča "zapravo govori", dok drugi predstavlja samo njen metaforički produžetak.

Isto vrijedi i za najuspješniji film svih vremena – jer, da li Cameronov *Titanic* zaista govori o katastrofi broda koji je udario u santu leda? Treba obratiti pažnju na tačan moment katastrofe: ona počinje onda kada se mladi ljubavnici (Leonardo di Caprio i Kate Winslet) vrate na palubu nakon što su potvrdili svoju ljubav i seksualnim aktom. Međutim, to nije dovoljno, jer da se radi samo o tome, onda bi katastrofa koja će uslijediti bila samo kazna za dupli prekršaj (nezakonit seksualni akt, nepoštivanje klasnih razlika). Ono što još u većoj mjeri dovodi do katastrofe jesu riječi koje Kate, na palubi, uputi svom ljubavniku – kaže mu da će sutra, po dolasku u New York, otići s njim, jer joj je draže živjeti u ljubavi i siromaštvu, nego iskvaren život bogataša s njihovim lažnim vrijednostima; tačno u TOM trenutku, brod udari u santu, da bi SPRIJEČIO, ono što bi, nesumnjivo, bila PRAVA katastrofa, tj. njihov zajednički život u New Yorku – jer se može sa sigurnošću pretpostaviti da bi im bijeda svakodnevnice brzo uništila ljubav. Katastrofa se, dakle, desila da bi tu ljubav sačuvala i podržala iluziju da bi da je nije bilo, njih dvoje zaista "živjeli sretno do kraja života"...

No, ni to nije sve; sljedeću ključnu stvar nam otkriva di Caprio u svojim zadnjim momentima. I to dok umire, smrzavajući se u vodi, a Kate sigurna, pluta na komadu drveta i svjesna da ga gubi govori: "Nikad te neću pustiti", a onda mu pušta ruku i odguruje ga od sebe – zašto? Ispod ljubavne priče, *Titanic* nam priča jednu drugu, priču o razmaženoj bogatašici u krizi identiteta: zbunjena je, ne za šta bi od sebe i mnogo više nego što joj je ljubavnik, di Caprio je vrsta "privremenog posrednika" kojem je zadatak da joj povрати osjećaj identiteta i svrhe u životu, te joj ponudi sliku nje same (on to bukvalno i čini); i jednom kad to





(Tea Leoni) i njen promiskuitetni otac koji se razveo od njene majke i upravo oženio ženom kćerkinih godina (Maximilian Schell). Više je nego jasno da film zapravo govori o nerazriješenoj incestuoznoj relaciji otac – kćerka: pri čemu razaračka snaga kometa predstavlja samo produžetak autodestruktivne energije glavne junakinje.

Cjelokupna mašinerija globalne katastrofe je pokrenuta da bi oca napustila mlada žena i on se vratio (ne svojoj bivšoj ženi) kćerki; film kulminira scenom u kojoj se gl. junakinja pridruži ocu dok on u svojoj luksuznoj kući na obali čeka udarac vala. Nađe ga dok šeta obalom; njih dvoje se pomire i zagrlje, te u tišini čekaju udarac; baš kad se talas približi i već ih prekrije njegova gigantska sjenka, kćerka se približi ocu i prošapće: "Tatice!", želeći da je zaštiti, evocirajući tako sliku male djevojčice u očevom zaštitničkom zagrljaju, i trenutak poslije bivaju poškošeni vodom. Ne smije nas zavarati njena bespomoćnost i ranjivost: ona je zli duh koji je pokrenuo mašineriju cjelokupne filmske naracije da bi ispunila svoju najveću želju, koja biva ispunjena kad nađe smrt u očevom zagrljaju. Ova se scena treba čitati uz drugu koja predstavlja standardan holivudski predložak (proslavljena sa Fred Zinnemanovim *From Here to Eternity*), a prikazuje par dok vodi ljubav na plaži uz more koje se talasa (Burt Lancaster i Deborah Kerr): nasuprot njihovom *straight* odnosu i normalnim valovima, ovdje imamo incestuozan par, pa prema tome i gigantske, smrtonosne valove.

Interesantna je i druga velika varijacija na temu kometa koji prijete Zemlji, *Armageddon*, iz 1998., jer se također fokusira na incestuoznu relaciju otac – kćerka. S tim što je ovdje otac (Bruce Willis) taj koji je pretjerano vezan za svoju kćerku: rušilačka snaga kometa predstavlja ispoljavanje njegovog bijesa zbog kćerkine veze s muškarcem njenih godina. No, značajno je da je razrješenje "pozitivno": otac se žrtvuje da bi spasio Zemlju, shodno tome, poništava se na libidalnom nivou da bi omogućio kćerkinu vezu s mladićem.

Sve rečeno nas dovodi do dva holivudska uratka, načinjena za obilježavanje petogodišnjice 11.9.: Paul Greengrassovog *United 93* i Oliver Stoneovog *World Trade Center*. Stvar koja odmah upada u oči je nastojanje oba filma da budu što više antiholivudska: bez zvijezda, specijalnih efekata, grandioznih herojskih gesti, s fokusom na običnim ljudima u neobičnim okolnostima i njihovoj hrabrosti i sve to prikazano krajnje realističnim filmskim manirom. Bez sumnje, nešto od auten-



već samo bolnu Realnost. Jedino što možemo vidjeti su posljedice katastrofe nepoznatog uzroka, pa bi se u slučaju WTC lako mogao zamisliti identičan film u kojem bi rušenje Twin Towers bilo posljedica snažnog zemljotresa. Ili, još gore, moglo bi se čak zamisliti kako se ista radnja odvija u nekom velikom njemačkom gradu 1944., nakon devastirajućeg bombardovanja od strane Alijanse...

Ili, šta ako radnju filma smjestimo u neki srušeni neboder južnog Bejruta? Upravo se o tome i radi: NE BI SE MOGLA smjestiti tamo. Takav bi film odmah zabranili i okarakterizirali kao "suptilnu hezbollahsku terorističku propagandu" (isto bi mogao biti slučaj i sa zamišljenim njemačkim filmom). Ono što hoću reći jest da se ideološko politička poruka ovih filmova nalazi upravo u njihovom uzdržavanju od davanja bilo kakve političke poruke: u toj je uzdržanosti sadržano implicitno POVJERENJE u vladu – "kad neprijatelj napadne, svako treba izvršiti svoju dužnost..." I upravo se zbog tog implicitnog povjerenja koje filmovi imaju, *United 93* i *WTC*, radikalno razlikuju od pacifističkih filmova kakav je, npr., Stanley Kubrickov *Paths of Glory*, koji isto prikazuje obične ljude (vojnike) izložene stradavanju i smrti – ali s tom razlikom, što je njihova agonija jasno prikazana kao besmislena žrtva za neki opskurni i manipulatorski Cilj.

To nas vraća onome što je istaknuto na početku, tj. težnji ovih filmova da prikažu obične ljude na jasan, realističan način. Svaki je filozof upoznat sa Hegelovim protuprirodnim korištenjem razlike između pojmova "apstraktno" i "konkretno": običnim jezikom, apstraktni su opći pojmovi, dok su konkretni predmeti i događaji; Za Hegela, s druge strane, neposredna realnost je to što je apstraktno i potrebno je obuhvatiti svu kompleksnost univerzalnog konteksta da bi se došlo do njenog konkretnog značenja. Na tome se i zasniva problem ovih filmova: oba su APSTRAKTNA u svojoj pretjeranoj "konkretnosti". I pravi smisao veoma realističnog prikazivanja borbe za život filmskih aktera nije sadržan u želji da se izbjegne jeftin komercijalni spektakl, već prikriva prava istina o događaju.

I eto, dakle, gdje smo pet godina kasnije: još nismo u stanju smjestiti 11.9. unutar šire priče i "kognitivno mapirati" događaj. Naravno, postoji službena verzija, prema kojoj postoji stvarna i trajna prijetnja od napada nevidljivog Neprijatelja koja opravdava sve preventivne mjere: naročito jer se radi o stvarnoj prijetnji, pa treba napasti prije nego što se desi, a ne čekati da bude



pred polazak; djeluju asketski, kao neka vrsta anđela smrti – i prva scena poslije najave potvrđuje ovu impresiju: noćna panorama Manhattana sa velike visine, udružena sa zvukom molitve otmičara, odaje utisak kao da otmičari jezde nad gradom prije nego što se spuste na zemlju i poberu joj plodove... Slično tome, nema ni direktnih scena koje prikazuju avione kako udaraju tornjeve u *WTC*; jedino što vidimo, nekoliko sekundi prije katastrofe, zlokobna je sjenka prvog aviona koja se nadvije nad grupom ljudi na ulici među kojima je i policajac. Ovi kadrovi dodaju i jednom i drugom filmu jak teološki naboj – kao da su napadi bili vrsta Božije intervencije.

Prisjetimo se prvih reakcija Jerry Falwell i Pat Robertson na bombardovanje 11. 9., u kojem su vidjeli znak da je Bog prestao štiti US zbog grješnog života Amerikanaca, okrivljujući ih zbog hedonističkog materijalizma, liberalizma i pretjeranog seksualnog ponašanja, tvrdeći da je Amerika dobila što je zaslužila... Na ne tako očit način, *United 93* i *WTC* tvrde suprotno: prikazuju katastrofu 11. 9. kao prikriveni blagoslov, kao božansku intervenciju koja nas je probudila iz moralnog drijemeža i izvukla najbolje iz nas. *WTC* završava sa *off-screen* riječima koje izriču ovu poruku: strašni događaji kao uništenje Twin Towers pokazuju najgore u ljudima, ali i najbolje – hrabrost, solidarnost, žrtvovanje za zajednicu. Ljudi su prikazani kako čine stvari za koje nikad nisu pomislili da bi bili sposobni. Čini se kao da je našem društvu bila potrebna katastrofa da bi povratilo duh solidarnosti. I zato *United 93* i *WTC* ne govore, zapravo, o ratu protiv terorizma nego odsustvu solidarnosti i hrabrosti u našem odveć permisivnom, kasno-kapitalističkom društvu...

...a što se iskupljujuće moći porodične ljubavi tiče – *United 93* se ne može suzdržati od opetovanog prikazivanja putnika koji, blizu smrti, zovu supružnike ili najbliže srodnike da im kažu da ih vole. No, bilo kako bilo, znači li to stvarno “da je osjećaj ljubavi jedini dio nas koji ostaje nenarušen i kad se svijet promijeni iz temelja, a platna zamrače”, kao što je primijetio Martin Amis u svojoj pohvali filmu? Ostaje sumnja: nije li ovo priznanje ljubavi očajnika jednako lažno, kao što je lažno ono naglo preobraćanje Bogu čovjeka na samrti – licemjerman, oportunistički čin straha, a ne stvarnog ubjeđenja? Sam bi Amis, kao autor zajedljive knjige o Staljinu, trebao znati kako mnogi osuđeni od staljinista nisu prošli ispit pri susretu sa streljačkim odredom, izjašnjavajući se kao nevini i odajući se patetičnim

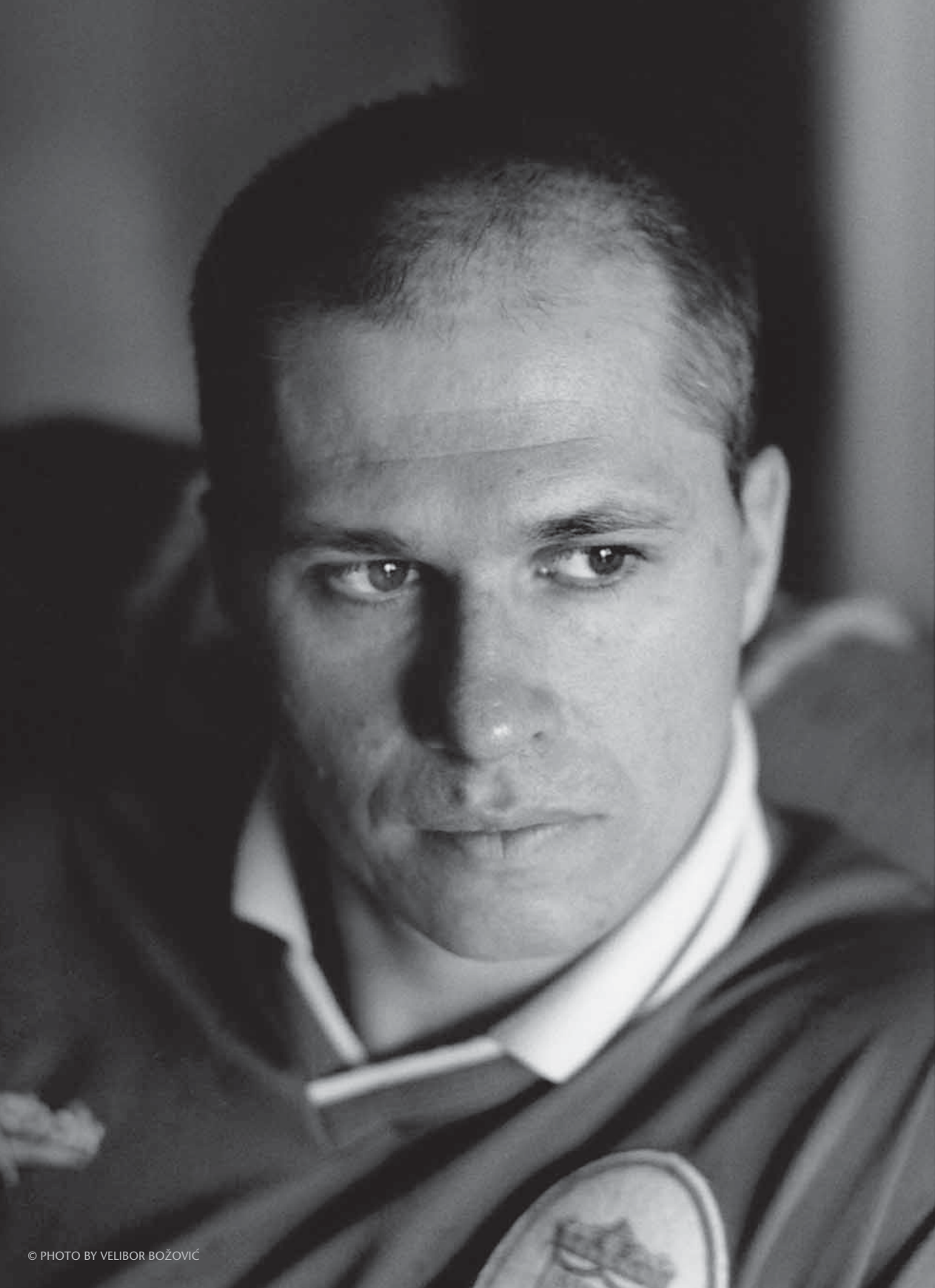
gestama ljubavi prema Staljinu težeci tako iskupljenju svoje slike u očima velikog Drugog. A zbog čega bi trebalo da bude više istine u onom što radimo u očajničkim situacijama? Pa zar nije vjerovatnije da ćemo u takvim trenucima, tjerani instinktom za preživljavanje, iznevjeriti vlastite principe?

Ovo nas vodi nečemu što bi trebao biti uistinu etičan čin: zamislite ženu kako u zadnjim trenucima života zove supruga da bi mu rekla: "Htjela sam da ti kažem da je naš brak bio laž i da te više nisam mogla podnijeti..."



# DIJALOG

Boro Kontić  
Aleksandar Hemon





*Boro Kontić i Aleksandar Hemon*

## Književnost se zasniva na suverenosti pojedinca

**Boro Kontić:** Ovih sam dana prolazio pored tvog, nekadašnjeg, sarajevskog dvorišta. A tamo, ispred petospratne zgrade, u malom vrtu (breze, jele i borovi...) još uvijek sačuvana lime-na tabla na kojoj piše "88 ruža za druga Tita". Tabla je preostala (preživjela) iz vremena kada si bio mlad. Koje se polje asocijacija otvara pred tobom kada ti spominjem ovu činjenicu?

**Aleksandar Hemon:** Ima još jedna tabla u tom vrtu, tačno ispred mog ulaza, koja također tu stoji već dvadeset sedam godina i koja kaže: "Učimo sebe i mlađe da njeguju djelić prirode". Mene obuzme toplina kad na te table pomislim. Taj natpis o djeliću prirode je praktično poezija, pošto se taj koji je to sročio ukazuje kao prepoznatljiv, neoromantičan senzibilitet – kao neko ko je već počeo da stari prije dvadeset sedam godina, kao neko kome je uvijek nedostajala priroda, ali ko se pomirio sa činjenicom da se išta može sačuvati samo u djelićima i patetičnim fragmentima, kao neko ko je dovoljno tvrdoglav da istu stvar uči sebe i mlađe već dvadeset sedam godina, iako ne samo da je očigledno da niko ništa nije naučio nego su se svijet i grad i komšiluk katastrofalno i nepovratno izmijenili. Meni je ta konzistentnost, ta tvrdoglavost, uprkos neporecivoj kataklizmi, apsolutno fascinantna i vrijedna poštovanja. Kakav god da je sistem vjerovanja koji ta tabla implicira bio, još uvijek kao takav postoji u Sarajevu i mom komšiluku, uprkos svemu. Čovjek koji njeguje taj dio vrta je čika-Mustafa, koji je nekad bio planinar i koji sad na štakama reže i presađuje to cvijeće i rastinje i radi sve to sa osmijehom, bezuslovno, ne očekujući nikakvu zahvalu ili nadoknadu.

**B. K.:** Šta se nalazi ispred zgrade, kuće u kojoj živiš danas u Chicagu, Illinois (USA)?

**A. H.:** Trenutno živim u kući koju smo iznajmili od prijatelja i koja je jedina kuća u Chicagu koja se nalazi na samom jezeru. Ima malu privatnu plažu. Ta je kuća aberacija, čudom je preživjela. U njoj je do prije nekoliko godina živjela stara žena





A što se tiče američkog kapitalizma, mislim da ne-izbježno potiskuje, štaviše, napada sve ono ljudsko u ljudima. Logika kapitala zahtijeva stalno uvećavanje, stalni rast profita i sve ono što se toj logici suprotstavlja postaje prepreka ili meta. Ono što se danas dešava u Americi u vezi sa tzv. ratom protiv terora, zapravo je simptom sukoba između kapitala i demokratije. Otud Bush i kompanija (i ne samo oni – mnogi Demokrati igraju istu igru) rade sve kako bi razgradili i neutralisali mehanizme demokratije i tako omogućili kapitalu da se širi bez ikakve zadržske.

Ja ne žalim za Titom, nisam nešto bio zadovoljan našim samoupravnim socijalizmom, ali američki kapitalizam mrzim kako te socijalističke eksperimente i promašaje nikad nisam mrzio.



Vrt ispred zgrade u Sarajevu u kojoj je živio do 1992.

**B. K.:** Jednom sam u *New Yorkeru*, u kojem često objavljuješ, vidio karikaturu u kojoj mlada djevojka piše roditeljima “Hvala za lijepo djetinjstvo. Tako ste uništili svaku šansu da postanem pisac”. Ti ne bi napisao ovu poruku?

**A. H.:** Pa nije mi djetinjstvo bilo nimalo nesretno. Važnije je to što sam tokom djetinjstva mislio da sam sretan i to sa dobrim razlogom: djeca su imala dosta slobode i autonomije, igrali smo se na ulici, ljeta provodili na selu ili moru, svijet je bio zanimljiv i udoban, Jugoslavija je u ta doba prolazila kroz svoj najbolji period, moj stari je puno putovao, moji roditelji su imali puno prijatelja sa kojima su se dobro provodili. Tek sada vidim da nije sve bilo tako blistavo, da moji roditelji nisu bili tako sretni i moćni kao što su meni izgledali. Ukratko, sad znam da mi je djetinjstvo, kao i sve drugo u životu, bilo dosta komplikovano, što je dobro za pisca.

Bio sam sretan i kao tinejdžer i dugo sam pamtio svoje srednjoškolske godine kao sretan period – magareće godine. Ali rat promijeni tvoju vizuru: sad mi je jasno da se jedan dečko u mom razredu ubio zato što su ga moji drugovi svakodnevno maltretirali (ja ga nisam maltretirao, ali nisam učinio ništa – ni riječju ni djelom – da to spriječim ili se tome suprotstavim). Sad mi je jasno da je u nama bilo izvjesno zlo, ugrađeno pseudo-darvinističko vjerovanje da je legitimno pokazivati svoju moć slabijima, iskazivati je na njima. Bilo je i drugih stvari: moj najbolji prijatelj iz srednje škole, za kojeg sam ja tada vjerovao da je dobar k'o hljeb, a koji je bio kolovođa u maltretiranju svih



Elem, moj stari je bio zadužen za oralnu i vizualnu kulturu, a mati za pisanu riječ. Ja u načelu ne vjerujem u podjelu rada među polovima, ali u Parizu sam primijetio da nešto slično postoji u parovima turista: žena nosi knjigu, muškarac fotoapararat.

**B. K.:** G.G. Marquez je negdje, valjda, rekao da “sve što mi se dogodilo, dogodilo mi se do osme godine života”. Da li je i za tebe taj period ključni prazivzor sjećanja?

**A. H.:** Volio bih da je to istina, ali nije. Sve što mi se dogodilo, dogodilo mi se od 1991. naovamo. I ne samo to, ono što se dogodilo u zadnjih šesnaest godina primoralo me je da svoj prethodni život drugačije tumačim.

Problem sa tom karikaturom iz *New Yorkera* i filozofijom ili ideologijom ili estetikom kojoj se podsmijeva je to što implicira da neko postaje pisac zato što unutar njega ili nje ključa magma neiskazanih osjećanja, neostvarenih misli. Ja sam pisac zato što sam uvijek - u djetinjstvu, kao i sada, sretan ili nesretan – apsolutno opsjednut jezikom. Ta opsesivna potreba da budem u jeziku samo je dijelom zadovoljena čitanjem, pa mi je pisanje neophodno da provarim svoje iskustvo, da se suočim sa svijetom, da protumačim sve što mi se dešava. To što mi se desilo u djetinjstvu ili u zadnjih petnaest godina nije me nagnalo da počnem da pišem zato što se nakupilo magme. Pisao sam i u Sarajevu, prije rata, kad mi je bilo dosadno i kad sam mislio da se ništa ne dešava. U šestom osnovne sam počeo pisati roman (i napisao jedno poglavlje, stranica i po), koji se bavio, jebi ga, pubertetskim problemima. Da nije bilo rata, ili da sam bio pod opsadom, kao što nisam, ili da su se moji roditelji preselili u Kanadu 1976., ja bih opet pisao.

Djetinjstvo mi je bilo važno kao okvir za tu borbu sa jezikom u prvoj knjizi, Pitanje Bruna, a sad me nešto ne zanima da prebirem po tim sjećanjima. Lako je moguće da ću po tim sjećanjima prebirati sa svojim djetetom, pričati mu/joj priče kao što je moj otac meni pričao.

Kao učenik osnovne škole dok je bio učesnik “Lige mladih lingvista”.



SARAJEVSKES  
SARAJEVSKES  
CAPAJEBCKE  
SARAJEVSKI  
CAPAEBCCKI  
SARAJEVO











članak bio je posvećen Nicku Caveu, a neki od gorespomenutih poetskih pokušaja bili su upotrijebljeni kao tekstovi za pjesme benda čiji sam član bio krajem osamdesetih.

**B. K.:** Bend je nosio ime po nekom od likova iz *Gospodara prstenova*? Šta si ti radio u toj grupi? Da li je zaista istina da si bubnjaru jednom morao objasniti šta znače tekstovi koje ste pjevali?

**A. H.:** Grupa se zvala *Strajder*. Trajalo je to jedno godinu dana, sve dok se nisam zaljubio. Ja sam bio pjevač i jedan, slabiji, od dvojice gitarista. Donio bih pjesmu od tri akorda, sa tekstom (koji je bio jedan od mnogobrojnih uzaludnih pjesničkih pokušaja) i onda bismo od toga pravili ozbiljnije, duže pjesme. To se u neko doba otelo kontroli pa su pjesme trajale po dvanaest minuta i imale četiri stava, kao gudački kvartet. Bubnjar je bio izvjesni Dule, dosta dobar, ali je volio popiti. Jednom je pojeo trinaest sarmi, veličine prosječne šake, koje je moja mati napravila i ostavila da se hranimo dok vježbamo. Poslije je povraćao sat vremena – dobio trovanje sarmom. Na našem prvom koncertu u *Steleksu*, napio se k'o kugla i pobrkao red pjesama, pa je nekoliko pjesama bilo potpuno rasulo – nismo imali monitore, pa ostatak benda uopšte nije znao šta on svira, te smo mi svirali jednu stvar, a on potpuno drugu. Divno je to što niko u publici, takodjer, nije ništa primijetio. Elem, Dule bubnjar je jednom obznanio da on neće da svira te stvari pošto mu tekstovi uopšte nisu bili jasni, te sam ja morao sjesti sa njim da razbistrim tu svoju estetiku. Nisam ni ja, međutim, znao o čemu se radi u tim pjesmama – to je sve onako spontano i suludo izlazilo iz mene – te sam mu onda briljantno izanalizirao te pjesme, a da on nije primijetio da je sve to šuplja priča. Toliko sam ubjedljiv bio da je i on onda počeo pisati poeziju i tekstove za pjesme, koje su bile gore čak i od mojih.

**B. K.:** Koje su knjige, ploče bile značajne ili poticajne za tebe u to vrijeme? Koja vrsta književnosti, koja muzika, naslovi?

**A. H.:** Pa kao što rekoh, što se tiče ploča, *London Calling* – *The Clash*. Od naših, *Idoli* – *Paket aranžman*, *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam*. Najdraža i vjerovatno najbolja ploča sa naših prostora iz tog doba je *Haustorov Treći svijet*. Što se tiče knjiga, *Lovac u žitu* mi je u gimnaziji bio biblija, isto tako Raymond Chandler; čitao sam i Bukowskog – koji može jedino biti zanimljiv adolescentima. Ali ja sam stalno čitao, znao sam po čitavu noć čitati a onda

spavati u školi, a često sam čitao i u školi. Jednom su me izbacili sa časa jer sam se kliberio čitajući Hellerovu *Kvaku 22*. Knjige koje su mi tad bile važne uklopale su se u izvjesne fantazije koje sam o sebi imao. Na mene su možda više uticale knjige u koje se nisam mogao projicirati, koje nisu bile o meni kako sam se tad zamišljao. Još sam u osnovnoj školi čitao Kafku, kojeg nisam potpuno razumio, ali koji me je zbog toga stalno nukao na razmišljanje. Poslije, kad sam krenuo na fakultet, otvorili su se novi prostori: grčke tragedije, Dante, Gogolj, Tolstoj itd. Neke od tih stvari mi je predavao Marko Vešović, koji je knjigama pristupao sa nepatvorenom, zaraznom strašću – zbog njega sam zavolio Tolstoja, recimo.

Film je meni, također, bio jako važan, ne samo zato što sam odrastao pored kina *Arene* i gledao svakojake filmove od malih nogu nego i zato što sam imao i tu neostvarenu filmadžijsku ambiciju. Hitchcock je uvijek bio jedan od najvećih, zbog čega sam volio i drugorazredne derivate kao sto je Brian De Palma. Nakon Festa u Beogradu, u Sarajevu je bila sedmica filmova sa Festa (u kinu *Dubrovnik*) i ja sam luftao iz škole (koja je isto bila blizu Kinoteke) da stojim u redu i kupim karte za Apokalipsu danas i Limeni doboš.

Meni je tad (kao i sad) sve to bilo uvezano: film, muzika, književnost, vizualna umjetnost... sve je to ista stvar, sve je povezano. Počeo sam čitati Kafku, zato što je neka Bowieva ploča ili pjesma bila negdje opisana kao kafkijanska, te sam ja htio da vidim šta to znači. A Güntera Grassa sam čitao zbog filma *Limeni doboš*.

Ono čega se ja sa najvećom toplinom sjećam iz svog života u Sarajevu je to stalno traganje, ta nezajajljiva kulturna radoznalost. Mene je sve tada zanimalo, neprestano. I svi moji drugovi su bili takvi – bila je među nama duboka solidarnost zasnovana na toj radoznalosti. To je jedina stvar za kojom sam istinski nostalgičan, ti ljudi, od kojih ti mnoge znaš, koje sve zanima i koji se onda nađu i to neko ljudsko znanje ih veže. To je nešto potpuno suprotno od interneta, nešto neprirodno u kapitalizmu.

**B. K.:** No, vratimo se književnosti. Koja ti je literatura “bliškija” – Srednja Evropa, Latinoamerikanci, Rusi, anglosaksonci... Ili tu nema ni razlike ni podjele?

**A. H.:** Jednom me je neko pitao koji su mi omiljeni pisci i ja sam nabrojao: Danilo Kiš, Bruno Schulz, Franz Kafka, Isaac

Babel, Vladimir Nabokov... i dok sam nabrajao postalo mi je jasno da je ono što ih veže situacija identitetske nestabilnosti i izmještenosti. Ako toj listi priključim Sebalda i Michaela Ondaatjea, onda ta zajednička karakteristika postaje još jasnija. U toj se tradiciji ja prepoznajem, a ta tradicija nije geografski određena, čak i ako je dosta pisaca sa tog spiska iz srednje ili istočne Evrope, nego je više definisana historijskim iskustvom koje je te pisce dovelo u poziciju da stalno promišljaju svoju identitetsku situaciju. To je nekako dovelo do posebnog jezičkog senzibiliteta, možda zato što im je jezik bio slobodna teritorija, zona ličnog suvereniteta.

Ono u čemu se ne prepoznajem je bilo koji oblik nacionalne književnosti, od ovih naših kriptofašističkih i neofašističkih i totalno fašističkih do onih naizgled bezazlenijih zapadnih. Gnušam se pisaca koji na sebe uzimaju da predstavljaju naciju ili civilizaciju, pisaca koji bi da dijagnosticiraju ili predstave probleme nekog apstraktnog kolektiva.

**B. K.:** Malo je poznato da je tvoj prvi veći književni rad (*Život i djelo Alfonsa Kaudersa*) prvi put objavljen zapravo pročitano uživo na radiju (Omladinski program Radio Sarajeva) i uzrokovao popriličan broj telefonskih poziva što oduševljenih što ustreptalih slušalaca koji taj lik nisu mogli pronaći u svojim enciklopedijama. Da li ti je ovaj skoro pa wellsovski poduhvat u bilo čemu pomogao?

**A. H.:** Pa pomogao mi je da shvatim neke stvari. Prvo, naučio sam da je razlika između stvarnosti i fantazije, između historije i fikcije često samo stvar stava i pristupa naratora, kao i da mediji imaju inherentni stvarnosni autoritet – mediji ne izvještavaju o stvarnosti nego je grade, što im omogućava, kao što znamo, da lažu bez ikakvih ograničenja. Kad sam radio tog Alfonsa Kaudersa na radiju, prvo sam čitao dijelove te priče u komadima od tri minuta a onda sam snimio kompletnu priču, nekih dvadeset pet minuta, sa zvučnim efektima i to smo pustili u emisiji Zoke Stevanovića i Nevena Anđelića. Onda smo otvorili telefonske linije za slušaoce i ja sam se pravio da sam historičar koji je samo otkrio lik i djelo Alfonsa Kaudersa. Od njih dvojice sam tražio da se ne smiju u programu, šta god da kažem. Većina slušalaca koji su se javili povjerovali su da je Kauders bio historijska ličnost. Ono što je tu bilo najstrašnije i najuzbudljivije je da sam ja povjerovao u postojanje Alfonsa Kaudersa, jer sam se u jednom trenutku uplašio da bi se mogao

javiti neko ko o Kaudersu zna više od mene. Naučio sam tako da je priča dobra kad povjerujem u likove koje sam svjesno i dugo izmišljao.

**B. K.:** Alfons Kauders je ipak lik koji je postojao, čak je i ličnost iz neke od enciklopedija (profesor, šumarski stručnjak, suradnik JAZU). Interesuje me upravo na ovom slučaju kako izgleda tvoj književni proces pretvaranja fakata u fikciju i obratno?

**A. H.:** Ta priča o Kaudersu je započela tako što sam, učeći za ispit iz Bibliografije (što mi je predavao Vojislav Maksimović, koji je bio grozan profesor, ali vrhunski četnik i zločinac) naišao na šumarsku bibliografiju koju je Alfons Kauders objavio 1948. Tad me je to zaintrigiralo: Kauders je tu bibliografiju skupljao tokom rata, dok su Jevreje iz njegove zgrade (zamišljao sam) odvodili u Jasenovac, a onda je objavio dok su Staljinove trupe bile na granici, a iz njegove zgrade su na Goli otok odvodili prvoborce koji su sad živjeli u jevrejskim stanovima. Elem, zamislio sam i lik kojeg historija kao takva ne tangira u ime neke pseudoobjektivnosti, racionalnosti i nauke. Sad bih drugačije zamislio profesora Kaudersa, vjerovatno kao nekoga ko pokušava da održi nekakvo lično dostojanstvo u svojoj struci, da podijeli svoje znanje sa drugim ljudima, pošto im nema šta drugo ponuditi. Sad bih mu pristupio sa više razumijevanja.

Ne znam, međutim, koliko je pisanje Kaudersa reprezentativno za moj metod. Ne znam, zapravo, da li imam ikakav metod. Nedavno sam završio knjigu koja se bavi historijskim događajem iz 1908. Nakon što sam završio istraživanje, pustio sam da prođe neko vrijeme kako bih zaboravio činjenice, kako bi se definisao kostur priče i ukazao talog zamislivog ljudskog iskustva. Tako da sam taj događaj na izvjestan način iz temelja promijenio.

Moj metod je da se prepustim vlastitim instinktima i onda da vidim gdje će me odvesti. To nije dobar pristup ako ti je cilj građenje karijere.

**B. K.:** Gledano hronološki, od te prve priče do prve knjige prošla je skoro decenija. U njoj se smjestio cijeli jedan rat, tvoj odlazak na tri mjeseca u Ameriku koji se pretvorio u trajno stanje, emigracija, usvajanje engleskog kao književnog jezika. To su činjenice koje manje-više poznaje većina tvojih čitalaca. Kako je istovremeno nastajala ta knjiga (*Question of Bruno/Pitanja Bruna*) započeta u miru i okončana u potpuno drugačijem

ambijentu, koji nijedna mašta uključujući i književnu teško da bi dozvala?

**A. H.:** Iako je tačno da je *Kauders* napisan u miru, rasulo je već bilo počelo: kraj osamdesetih je bio početni period historijske katastrofe,. Jedino što sam ja tada mislio da bi se iz tog pepela titovske Jugoslavije moglo ukazati neko drugačije, bolje uređenje. Bio je to period od nekih pet-šest godina između komunizma i fašizma kad sam vjerovao, kao i mnogi moji prijatelji, da postoji treći, možda čak i četvrti put. Naravno, taj treći put je potučen do koljena. Tako da u toj knjizi postoje tragovi nade zajedno sa osjećajem potpunog, apsolutnog, krvavog poraza. Te priče iz Bruna dokumentuju na izvjestan način tu transformaciju na potezu od katastrofične euforije (*Kauders* je primjer toga) do suočavanja sa činjenicom da historija nikad ne primjećuje vlastite žrtve, da je književnost de facto beznačajna, osim možda kao etički iskaz.

**B. K.:** Jozef Skvorecky upisao je engleski jezik jer se nakon gledanja *Čarobnjaka iz Oza* zaljubio u Judy Garland da joj je poželio napisati pismo i izjaviti ljubav. Ali tada nije znao jezik. Tvoji su razlozi za prelazak na engleski bili suroviji? Ili jednostavno pragmatika ogromnog tržišta?

**A. H.:** Razlozi promjene jezika su bili metafizički, ako hoćeš. Shvatio sam u jednom trenutku da sam izgubio vezu sa jezikom koji sam do tada zvao maternjim, koji je do tada bio srpskohrvatski ili hrvatskosrpski. Iskustvo mijenja jezik, te sam ja bio odsječen od iskustva ljudi u Sarajevu, što je bio moj primarni, ponekad ekskluzivni jezički kontekst. A da ne govorim o tome da su taj – zvanični – jezik u jednom trenutku pričali i na njemu pisali maksimovići i bečkovići i karadžići i iní. S druge strane, shvatio sam da ću u Americi živjeti dugo, vjerovatno do kraja života i da jezik tog iskustva mora biti engleski, inače ću do kraja života živjeti u nostalgичnom vakuumu. Tržište nije imalo nikakve veze sa tim, pošto sam ja pisao – i još uvijek pišem – iz unutrašnje potrebe, književnost je moja vokacija. Na kraju krajeva, nisam ni znao kako to tržište funkcioniše, niti sam mislio da će od svega toga biti nekog hajra. A onda sam na bosanskom počeo pisati kolumne za *Dane* i tako obnovio vezu sa maternjim jezikom, pa sam sad potpuno dvojezičan.

**B. K.:** Prijatelj koji te čita u originalu kaže da koristiš vrlo lijep jezik i povremeno u idiomatskom smislu čak i neobičan



Yeatsa i kod Heaneya i bezbroj drugih, i onda se upirem da nađem svoje tonalitete i harmonije. Meni najdraži stih u engleskom jeziku je iz Hamleta: "When sorrows come, they come not single spies,/ but in batallions.": "Kad tuge dolaze, ne dolaze same kao uhode,/ nego u bataljonima." Pamtim mnogo više stihova i poezije na engleskom nego na našem i kad mi treba da okrijepim dušu ja čitam poeziju na engleskom.

**B. K.:** Da li je tvoj izbor jezika na određen način želja da se prevaziđe objektivna činjenica "malog jezika" iz kojeg dolaziš?

**A. H.:** Naš jezik nije mali zato što nema puno riječi. Ono što imamo sasvim je dovoljno da se na njemu kaže sve što se može reći na bilo kojem drugom jeziku. Problem je što su kulture male, a male su zato što su organizovane oko nacije i nacionalnog identiteta. Malo se prijevoda objavljuje, stalno je prisutan ksenofobični osjećaj kulturne ugroženosti itd. Nacionalne kulture su uvijek provincijalne, a naročito su to ove narkadne tranzicijske tvorevine, gdje se čini da je nepismenost ne samo uobičajena nego neophodna za funkcionisanje tih saktih država. Jedna od prednosti engleskog jezika je da je transnacionalan. Savremena američka književnost je uspjela da apsorbuje velik broj pisaca čiji maternji jezik nije nužno engleski, pisaca od kojih se ne očekuje da izražavaju nekakve nacionalne suštine. U američkoj književnosti, naravno, ima sukoba i napada i zabuna, ali niko se ne čudi što redovno objavljujem u New Yorkeru, niti mi na bilo koji način to pravo osporava.

**B. K.:** Tvoj prelazak na engleski za neke je značio i "neizbježno poređenje" sa Nabokovom i Conradom koji su, također, kasnije izabrali engleski kao književni. Kako se doživljavaš u ovoj odori?

**A. H.:** Conrad me nešto ne impresionira svojim jezikom – on je dosta drven i malo nagluh. Ali niko, osim Shakespearea, nije čuo muziku engleskog jezika kao Nabokov. Kako god da su laskava ta poređenja, međutim, krajnje su nerealna. Kad, kao Nabokov, napišem četrdesetak knjiga na dva jezika, među kojima ima nekoliko remek-djela i puno odličnih knjiga, tek onda ćemo biti uporedivi.

**B. K.:** Mónica Szeles i kao afirmisana igračica nije se mogla oteti navici da i za vrijeme teniskih mečeva ide sama po lop-

tice. Pretpostavljam, navika na naše uslove gdje se uvijek od ljudi traži da rade gotovo sve u poslu. Da li se možeš prepoznati u ovom opisu?

A. H.: Moj posao je jednostavan: ja razmišljam, onda sjednem i napišem. To ne može niko drugi. I to radim u izvjesnom smislu upravo zato što se u to niko ne može upetljati – postoji inherentna suverenost, divna iluzija slobode, ili barem autonomije, u činu pisanja. Imaju, međutim, aspekti moje profesionalne karijere, za koje je neophodna, recimo, moja agentica. Ona devera sa izdavačima i ugovorima, ona ide na prijeme i večere u New Yorku ili Frankfurtu, kako ja ne bih morao.

B. K.: Po čemu je prostor iz kojeg si došao uopšte poznat u tvom novom svijetu? Da li ti je neko od tvoje književne “porodice” bio od pomoći?

A. H.: Poznat je, nažalost, po ratu, po raspadu Jugoslavije. *Balkanization* je riječ koja je ušla u engleski jezik i označava rasulo, raspad neke cjeline na slabe jedinice.

A što se tiče književne porodice, meni je Danilo Kiš tata. Ne radi se samo o formalnom ili intelektualnom utjecaju. Uz pomoć Kiša sam uspio sebi formulirati načine na koje se književnost može etički angažovati.

B. K.: Koji su to načini?

A. H.: Kiš je znao kako da se suoči sa historijom i etički uposli književnost a da se to ne pretvori u predavanje ili moraliziranje. Znao je kako da usvoji nadnacionalne književne tradicije. Njegovi *Saveti mladom piscu* su u osnovi moj etički manifest. Njegova priča *Enciklopedija mrtvih* je etički savršena priča. Od Kiša sam naučio da se književnost, barem u zadnjih par stoljeća, zasniva na suverenosti pojedinca. Kišovska književnost proizilazi iz aksioma da je svaki život jedinstven i neponovljiv. Tu su suverenost pojedinca narušavali ili uništavali totalitarni ili genocidni režimi. Tu suverenost narušava svaki oblik rasizma. Etički angažman književnosti se sastoji od odbrane ili uspostavljanja tog suvereniteta u jeziku.

B. K.: “Ljudi koji su ‘nestali’ čine srž moje književnosti i osnovni su fenomen 20. vijeka”, kazao je svojevremeno Kiš. Šta je tvoja opsesivna tema? Da li bi mogao sada precizirati, šta je srž tvoje književnosti?

A. H.: Do sada je to bila transkulturalna izmještenost.





Chicago, februar 1997.

**B. K.:** Historija (Povijest, Istorija) je jedan od ključnih stubova za tvoju književnost. Rekao bih da imaš veoma otvoren, nešablonski, gotovo prijateljski odnos prema njoj. Kako je doživljavaš, kao prostor manipulacije, težnje za istinom, pravo jačeg, prostor slobode?

**A. H.:** Ako je historija totalitet ljudskog iskustva, onda je književnost priča o tom iskustvu. Postoji historija – Historija – u kojoj figurišu veliki događaji, velike ličnosti, veliki brojevi. U takvoj Historiji ja kao pojedinac ne postojim. Mi (ti i ja i ljudi koje znamo) kao moralno i intelektualno definisane individue nemamo ama baš nikakvog značaja, osim možda kao neke od mnogih žrtava. Ali historija koja mene zanima – i ta historija je nemoguća bez književnosti – historija je pojedinca, čija se važnost, štaviše, neophodnost uspostavlja ili potvrđuje u ličnom sjećanju, jeziku, pričanju priča.

**B. K.:** Da li je onda po tebi književnost jedan od oblika bitke pojedinca sa historijom, koja mu svakako neće biti sklona?

**A. H.:** Nema tu bitke. Možda borba, i to neravnopravna borba čiji je najbolji mogući ishod preživljavanje, nikako pobjeda.

**B. K.:** John Irving, američki književnik jednom je rekao kako jedna stvar jednako uznemirava pisce fictiona jednako kao i historičare: “kako je svijet jadan i siromašan u svojoj sposob-

nosti da korisno apsorpira nedavnu prošlost“. Kako ti se ovo čini gledajući naš udio u svjetskoj historiji s kraja 20. stoljeća?

**A. H.:** Pa ne znam ko smo mi. Nas nema. Ja ne osjećam da pripadam bilo kakvoj zajednici koja se ne može definisati spisikom pojedinačnih imena. Ja se smatram Bosancem samo zato što se veliki broj ljudi koje volim i cijenim smatra Bosancima, zato što me je odrastanje u Sarajevu i Bosni definisalo. Ali budući da ne pripadam ni jednom od konstitutivnih naroda, niti bih, da živim u Bosni, imao prava jednaka pripadnicima konstitutivnih naroda, Bosna mi je geografsko-emotivna lokacija. Kao nakaradna država koja uključuje nepatvorenu zločinačku tvorevinu kao što je Republika Srpska, kao cinična, kriminogena, troglavo nacionalistička struktura koja omogućava vlastima da otvoreno pljačkaju vlastite narode, Bosna mi je strana koliko i Saudijska Arabija. A ja sam ti i Amerikanac, pošto me je američko iskustvo, također, značajno definisalo. Ni Amerika, međutim, nije ništa bolja – svakodnevno me je sramota što sam dio ove i ovakve Amerike.

Što se tiče našeg udjela, neko će nekako nekada shvatiti da su mnogi globalni historijski trendovi počeli sa ratom u Bosni ili da su tako postali vidljivi. Uzmimo, recimo, Bosnu kao političku tvorevinu kojoj je razbijena infrastruktura, kao državu koja ne samo da ne funkcioniše nego se radi o tome da niko ko u njoj učestvuje ne želi da profunkcioniše, jer u trenutku kad se uspostavi nekakav red i zakon, kad se razbije kriminalno-politička elita, kad se tržište nekako reguliše, kad bogataši počnu plaćati poreze, bezočna eksploatacija stanovništva će morati prestati, morat će se graditi infrastruktura. Bosansko uređenje omogućava permanentnu pljačku, te je kao takvo, recimo, model za Irak. Irak će biti ovakav kakav je sada barem nekoliko generacija, kao što će to biti i Bosna, a i mnoge druge tranzicijske zemlje. Rat je tu bio samo povoljna okolnost, slučajan način da se razbije državna infrastruktura. Moderni kapitalizam se hrani slabim državama i razbijenim infrastrukturama. Bosna je idealan pacijent novog svjetskog poretka, sjajan primjer slabe, kriminalno regulisane države koja je tako idealno tržište za epidemiju novog kapitala.

**B. K.:** Ne samo u prvoj knjizi nego uopšte često koristiš dva motiva koja se gotovo kao nit provlače kroz tvoju literaturu. Špijuni i pčelari, špijunaža i pčelarstvo. To ima neku dublju pozadinu?



Chicago, februar 1997.

**A. H.:** Špijunaža me je uvijek zanimala. Špijunske priče su zanimljive; špijuni imaju komplikovane identitete, likovi su u izmišljenim pričama o vlastitom životu. U špijunskoj terminologiji, “legenda” je izmišljeni prethodni život špijuna, što mi je bilo i jeste fascinantno, zato mi moj prethodni život često izgleda kao da sam ga izmaštao. Osim toga, špijuni su nekako stvarniji nego drugi, tzv. obični ljudi, nego svijet koji sebe stalno ubjeđuje u mogućnost života bez laži. To je meni jako zanimljivo, ta situacija u kojoj se trudiš da radiš “normalne” stvari kako niko u tebi ne bi prepoznao ono što stvarno jesi.

A što se tiče pčelarstva, to je jedan od mitova u mojoj porodici. Pčelarstvo za mene ima sentimentalnu vrijednost, ali isto tako zaostavština je iz svijeta u kojem je takva vrsta rada imala vrijednost.

**B. K.:** Humor u tvojim knjigama liči mi na kombinaciju ovdašnje i engleske duhovitosti. Kao da imaš ugrađen padobran pa su sarajevske “surovosti” nekako ublažene. Kao da želiš sačuvati prisebnost iako očekuješ provalu smijeha na drugoj strani. Da li to radiš sa namjerom ili jednostavno je tako?

**A. H.:** Pa ne znam da li tu ima imalo engleskog humora. Ne znam zapravo šta je engleski humor – Shakespeareov humor je mnogo drugačiji od *Monty Pythona*. Ja svoj humor vidim kao izvjesni istočnoevropski, možda slavenski, čehovljevski

senzibilitet. To je najbolje opisao Nabokov, koji je za Čehova rekao da je on pisao tužne knjige za ljude koji imaju smisla za humor – da se ta tuga nije mogla osjetiti bez smisla za humor. Sarajevski humor je, mislim, jedinstven, dosta ukorijenjen u jeziku, mada je često i okrutan – često se zasniva na uvredama i poniženjima i provokacijama. Uzgred, Čehov je isto moj etički idol: njemu je ljudskost stanje konstantne ali oprostive nesavršenosti.

**B. K.:** Jedan od tvojih junaka odgovarajući na pitanje koje je nacionalnosti, kaže: “Ja sam kompliciran”. U jednom svom drugom tekstu govoreći o Danilu Kišu na čuveno ovdašnje pitanje “Čiji je on?” ti kažeš, “Moj”. Spominješ i svoje ukrajinsko porijeklo. U Sarajevu si svojevremeno imao novinsku kolumnu *Sarajevo Republika*. Kako stoje stvari sa tvojim identitetima?

**A. H.:** Moji identiteti su mnogobrojni i raznovrsni. Svaka redukcija identiteta na nacionalni ili rasni ili seksualni je nasilje nad pojedincem. Svako ljudsko biće se sastoji od identitetskih slojeva i to je ono što ih konstituše kao pojedince, ta neponovljiva kombinacija slojeva. Ideološke formacije – države, nacije, klase – zasnivaju svoj legitimitet na silom zarađenom pravu da identifikuju pojedince i svaki otpor tom procesu ih ovlašćuje da te u tu formaciju uključe kao nelegitimnog ili nezakonitog. Otud je multiplicitet identiteta ne samo etička nego i politička pozicija – ja hoću da imam pravo da odredim ko sam i šta sam.

**B. K.:** Kažu da su svojedobno pitali Einsteina da li ima neki blok u kojem zapisuje misli i on je rekao da nema nikakvu bilježnicu i da ništa ne zapisuje jer “misli su tako rijetke”. Kako pišeš? Direktno u računar ili tome prethodi neki duži proces?

**A. H.:** Glavni dio stvaranja priče se odvija u mojoj glavi. Neke priče sam napisao sedam ili osam godina nakon što mi se ukazala prvobitna ideja. Mislim da je Kiš rekao da počinje da piše tek kad prevaziđe svoju odvratnost prema književnosti. Ja počinjem da pišem tek kad više ne mogu da ne pišem, kad prevaziđem sve otpore prema pisanju, uključujući i odvratnost prema književnosti. Onda pišem perom i pišem brzo i ne čitam to što pišem dok ne dođem do nekog kraja. Nakon toga ukućavam u računar to što sam napisao, pri čemu nekad odbacujem desetine stranica, a nekad dodajem stvari koje mi nisu pale na pamet do tog trenutka. I svaki put kad pišem dođem do tačke



Chicago, 2002.

kad osjećam da je ta priča/knjiga grozna, da nemam pojma šta radim i tom trenutku znam da ću dovršiti to što radim i da ću napisati nešto što je drugačije od onoga što sam prije pisao. U čitavom procesu pisanja – koji proizvodi izvjestan trans, osjećaj intenzivnog prisustva u svijetu – najugodnija je faza kad režem i izbacujem stvari nakon što mi se učinilo da je priča/knjiga završena.

**B. K.:** Da li imaš neke posebne uslove za pisanje? Mir, prostor, ljudi, atmosfera?

**A. H.:** Glasna muzika i izvjesna količina kafe su jedini uslovi. Može u kafani, u kući punoj ljudi, a može i u šest ujutro, kad se ni miš ne čuje. Mora biti grad, ne za pisanje nego za poslije. Kad sam u najvećem transu, pišem četiri-pet sati dnevno. Ali me nakon toga spuca adrenalin i ne mogu s mirom sjediti, i onda mi trebaju ljudske mase i kafane i urbani intenzitet. Jednom sam išao u neku spisateljsku koloniju u državi New York: mir, ptice, košute. Ispod prozora je bilo jedno jabukovo drvo i tišina je bila takva da bi se čulo kad otpadne jabuka. Tu ti umalo nisam poludio. Nakon što bih pisao tri-četiri sata, uhvatila bi me takva adrenalinska nervoza da sam sâm tjerao nekog brazilskog pisca da sa mnom igra stoni tenis svaki dan po dva-tri sata, kako bih se oslobodio tog suludog napona. Ali onda me on, mučenik, počeo izbjegavati. Elem, sve što sam tad napisao, sve sam bacio, to ništa nije valjalo.



svijet neće srušiti kad ja iz njega izađem. Ja se zaista ne prepoznajem u Proneku. Štaviše – i to je možda opasno – neka sjećanja koja su bila početak izvjesnih dijelova u knjizi potpuno su prebrisana kao moja lična sjećanja onim što sam napisao – ona sad pripadaju Proneku a ne meni. Ne sjećam se više šta je bilo, samo znam šta sam napisao.

**B. K.:** U ovoj knjizi postoji i lik nacionaliste i emigranta, Srbende, “kurvinog sina koji ne plaća dječiji dodatak” a koji nosi ime Branka Brđanina, još jednog od likova iz naših života koji pod istim imenom i prezimenom živi ovdje. Radio je u Omladinskom programu krajem osamdesetih kada si i ti počinjao svoju radijsku karijeru. Kada se koristiš ovom direktnom “tehnikom” šta, zapravo, želiš postići?

**A. H.:** To mi pomaže da uspostavim emotivni odnos prema liku, ali i to se onda promijeni. Taj lik u knjizi pukne u svom srboljubnom ludilu. Taj stvarni Brđanin nije puko, nažalost, nego je direktor pozorišta ili neke pseudokulturne institucije u Republici šumskoj.

**B. K.:** Da li pratiš šta kritika piše o tebi. Jednom je Andrić rekao kako nikada nije pročitao ništa od kritičara što bi mu pomoglo. Vani, pored impozantne zbirke tvojih intervjuja, stoje i pristojne kritičarske reference. Ovdje, posebno u Sarajevu, gotovo da (osim hvalospjeva za uspjeh “našeg čovjeka” u svijetu) nema ništa u toj koloni. Da li ti to smeta ili si ravnodušan?

**A. H.:** Pratim šta se piše. S jedne strane, teško mi je da odolim sujetnim nagonima, ali sa druge strane, kritičari su samo profesionalni čitaoci, a meni je važno da znam šta čitaoci misle, šta vide, šta ih zbunjuje a šta ih ushićuje. Odsustvo ozbiljne kritike u Sarajevu mi smeta, ali ne zato što se malo piše o meni, nego zato što je to simptom slabosti bosanske književnosti, koja se, zapravo, dešava u vrlo uskom krugu ljudi, pa se onda kritika svodi ili na jaransku podršku ili na zlobne, lične napade. Književnost zamišljam kao javni prostor u koji pisci, čitaoci, kritičari stupaju da razgovaraju o stvarima koje nisu definisane ili dotaknute u drugim oblastima umjetnosti ili



Sa našeg putovanja za “The Lazarus Project”, 2003. U razgovoru sa jednim od glumaca, nakon što smo na ulici u Lavovu, Ukrajina (Lvov, Ukraine) naišli na snimanje nekog filma.



Pogled na jezero sa terase kuće u kojoj trenutno živi.



javnim diskursima. Odsustvo ozbiljne kritike je, zapravo, samo simptom potpunog etičkog i intelektualnog kolapsa javnog prostora u Bosni i Hercegovini.

**B. K.:** Imaš jako izražen interes za politiku i njom se baviš posebno u svojim tekstovima za novine. Američka politika, Bush, to su ti nekako omiljene teme. Nije li to gubljenje vremena za književnost?

**A. H.:** Jeste za književnost, naravno da jeste. Ali ja nisam samo književnik, ja sam i građanin, čovjek koji se svakodnevno suočava, recimo, sa posljedicama moralne i političke katastrofe koju predstavlja Bushov režim. Na kraju krajeva, moje izmiještanje u Ameriku je direktna posljedica političke katastrofe u bivšoj Jugoslaviji i Bosni. Tekstove za novine pišem i zato što mi je onda lakše da iz književnosti eliminišem svoj bijes. Postoji, dakle, podjela rada između različitih oblika pisanja.

**B. K.:** Koja je ključna zabluda tvoje generacije? Moja je, recimo, vjerovala da socijalizam ili uopšte društveni sistem "ima svoje ljudsko lice"?

**A. H.:** Puno je zabluda, nekih me nije sramota. Ključna zabluda je, mislim, da smo vjerovali da postoji veza između kulturnog znanja i moralnog i etičkog angažmana – da neko ko sluša *The Clash* ili čita Shakespearea ne može biti četnik ili ratni zločinac. Mada ta zabluda nije isključivo vezana za moju



generaciju. Znaš ono što pola raseljenog (a i neraseljenog) Sarajeva voli da misli: rat su započeli i vodili papci, svijet koji nije slušao dovoljno rock 'n' rolla i čitao dovoljno knjiga. Nije me sramota što sam nekad mislio da te čitanje knjiga moralno unapređuje. Ali bi me bilo sramota da to sada mislim, ili da mislim da su rat započeli papci.

**B. K.:** U jednom intervjuu Doctorow (Edgar Lawrence, *Ragtime*) on konstatuje da je u Americi sve napravljeno da pisca odvuče od njegovog rada – ujutro talk show, tokom dana predavačke turneje i onda seminari kreativnog pisanja na univerzitetu. Kako se ti snalaziš ako je ova slika tačna?

**A. H.:** To je cijena profesionalne situacije, nekad toga može biti previše, ali s druge strane, obišao sam svijet kao profesionalni pisac, upoznao se sa mnogim zanimljivim ljudima (uključujući i Doctorowa, koji je divan čovjek), povezo se sa raseljenim Bosancima. Volim, kao što rekoh, da pričam sa ljudima, pa mi nije mrsko da se nađem u situaciji gdje možemo razgovarati. Volim i da predajem studentima – mada u ovom trenutku biram kad i šta predajem, pošto je i to situacija dijaloga. Ne funkcionišem dobro u izolaciji – ni kao pisac ni kao čovjek. Možda sam u tom smislu kao Mónica Szeles – pišem u svakoj situaciji i kad se namjerim da napišem ono što moram da napišem teško mi šta može odvući pažnju. Nijednu od ovih knjiga koje sam napisao nisam napisao u idealnim uslovima – pisao sam kroz rat i depresiju i razvod, kroz raznovrsne šugave poslove, u kafanama, na aerodromima, u hotelima, sve uz pomoć kafe i glasne muzike.

**B. K.:** Ako sam dobro razumio u međuvremenu si završio čak dvije knjige? Jedna se dešava na prostoru Ukrajine, Moldavije, a druga u Chicagu početkom 20. vijeka. Da li je ovo tačno, odnosno, na čemu radiš sada?

**A. H.:** To je ista knjiga – *The Lazarus Project* iliti *Projekat Lazarus*. Tu se prepliću Chicago i istočna Evropa, ali sve je vezano za incident iz 1908. kada je šef čikaške policije iz nepoznatih razloga na svom kućnom pragu ubio mladog imigranta, Lazarusa Averbuha, koji je preživio pogrom u Kišinjevu i našao se u Chicagu. Druga knjiga je knjiga priča koje sam pisao dok sam radio na Lazarusu, pa se onda toga nakupilo. A onda sam sabrao i raznorazne eseje, novinske tekstove i predavanja napisana na engleskom, pa ima i tu jedna knjiga. Tako da ću u sljedećih nekoliko godina izdati tri knjige.

**B. K.:** Za kraj, nešto slično kao u onom poznatom radijskom serijalu BBC-a gdje se od gosta zahtjeva da navede izbor muzike koju bi ponio na pusti otok. Dakle, šta od muzike, šta od knjiga bi spakovao kada bi te život nanio na mjesto gdje bi bio fizički usamljen? Mada, ja mislim da bi bolje pitanje bilo: koje bi ljude poželio da povedeš na takav otok?

**A. H.:** Poveo bih, naravno, ženu i kćerku, i roditelje i svoju sestru i njenu porodicu i dosta raje iz Sarajeva i još nekih američkih prijatelja – dovoljno da se može organizovati turnir u fudbalu. Vrlo brzo bi to ostrvo bilo prenaseljeno. Ali za trenutke samoće i mira ponio bih Bacha, ako ne mogu sabrana djela, onda *Pasiju Svetog Mateja*. I Mozarta, barem nekoliko klavirskih koncerata (21., 23. i 25.). Isto Duke Ellington i Charles Mingus i Miles Davis su neophodni za život, a bogami i Ella Fitzgerald. *The Beatles*, također – *The White Album*, *Abbey Road*, *Revolver*. Što se tiče knjiga, Čehovljeve priče su obavezne. Shakespeare, također. Dosta poezije, ali po nekoliko pjesama od svakog pjesnika – Dickinson, Yeats, Wordsworth, Larkin, Auden, Frost i mnogi drugi bi bili neizbježni. Šta da ti kažem, gužva bi bila.



# DNEVNIK

Adisa Bašić-Čečo  
Milica Nikolić



## Kako su svi htjeli u Dnevnik

Pisaću mjesec dana dnevnik za *Sarajevske sveske*, objavila sam pred mužem, rodbinom, prijateljima i kolegama kočoperno. Pisaću o tome šta čitam i pišem, o čemu razmišljam, sanjam, šta me okupira. Obradovala sam se povjerenom zadatku, smišljala na šta da se fokusiram i kakav pristup da izaberem, a onda mi se nakon izvjesnog vremena nešto učinilo neobičnim. Muž je počeo po cijeli dan voditi sa mnom učene razgovore: budućnost bioloških goriva, prepreke na putu ka EU, nacija: mit i stvarnost, Istanbul kao lajtmotiv u djelima različitih pisaca, odnos stvarnosti i fikcije u savremenoj bh. književnosti, i tako sve od ujutro kad otvorim oči pa dok mi navečer knjiga ne padne na nos ili dok ne zaspim pred televizorom. Prijatelji su me počeli pozivati na neke zanimljive tematske večere i izlete, rodbina se umiljavala, kolege me slušale dok govorim... Aha! Shvatila sam odjednom i razveselila se. Pa vi hoćete mjesto u mom dnevniku, umivate se, uljepšavate, da moj život (i vi u njemu) zasija punim sjajem! Da svi zajedno ispadnemo ljepši, pametniji i bolji nego što jesmo. Plemenito, ali ne dolazi u obzir. Dosta poziranja. Takvi smo kakvi smo. Moj život dvadesetoosmogodišnje bh. pjesnikinje, novinarko i književne kritičarke je takav kakav jeste, a čitaocima *Sveski* sada puštamo da u njega zavire. Bez friziranja. I cenzurisanja. Pravi mali *peep show*. Mislim, metaforički. Bez brige, svi ostajemo obučeni...

## Izrael utopija i razotkrivanje tajne o Hagadi

“Meni je Izrael autistična utopija, slična kao što je bio i komunizam. Neprirodna mi je takva vrsta izolacije, isključivosti, etničke homogenosti. A i to što im djeca moraju u vojsku. Vidjećeš, to će se raspasti, za pedeset godina najdalje. Ljudima dosadi toliko odricanje. I komunizam je morao propasti zbog sivila, nestašica, jednoličnosti. Ljudi vole boje, mogućnost izbora, šarenilo. Neće ni ova naša etnička iscjepkanost do vijeka”, kažem jutros čim sam se probudila. Ni kafu još nisam popila.

Obično Irham počinje dan političkim raspravama. A ja obično molim za poštedu: objašnjavam da je moje ljudsko pra-

vo nemati interes za diktaturu u Turkmenistanu ili se branim što ne znam da je predsjednik Centralnoafričke Republike od prije trideset godina, Jean Bedel Bokassa, bio ljudožder.

“Kibuci i jesu organizovani po principu komunističkih poljoprivrednih zadruga, paralela ti nije Bog zna kako originalna”, kaže a da se nije ni probudio kako treba! Jesam i ja našla s kim ću o politici. Izrael mi je jutros prvi na umu jer danima razmišljam o bosanskohercegovačkim Jevrejima. Satima sam jučer čitala forume na kojima se dopisuju Jevreji koji su u posljednjem ratu iz Jugoslavije otišli u Izrael. Skupljaju stare slike sa ljetovanja, pokušavaju obnoviti kontakte sa prijateljima iz razreda. Nostalgija isijava iz svakog reda. Na taj *site* sam dospjela slučajno, pokušavajući da provjerim neke podatke o Sarajevskoj Hagadi.

Taj stari i iznimno vrijedni rukopis iz XIV vijeka, svako malo novinarima privuče pažnju. Tekstovi su obično senzacionalistički, što nije posebno čudo: Hagada spada u najvrjednija pokretna dobra koja država Bosna i Hercegovina ima, a njena prošlost je puna misterija i nedorečenosti. Kada po ko zna koji put počnem proučavati historijat Hagade, uočavam da je čak i njena bliska prošlost prilično mutna. Zasluge za njeno spašavanje 1992. godine sebi pripisuje jedan sarajevski profesor historije, arheolog, ali njegovi opisi mi zvuče previše melodramatično da bi bili istiniti (Hagadu je navodno pronašao u podrumu, tren prije nego ju je zahvatila voda koja je već nadirala). Razgovaram sa mnogo ljudi koji su u to vrijeme imali pristup knjizi. Ali većina ih oklijeva da iznese pravu verziju. Mit o arheologu-heroju, Indiana Jonesu, već se za petnaestak godina toliko ukorijenio, da se niko ne usuđuje da ga opovrgne. Oni koji pokušaju reći istinu, nakon svega zvuče kao da lažu. Nakon bezbroj razgovora i čitanja brojnih tekstova (najdragocjenije od njih je napisao profesor Kemal Bakaršić, bibliotekar koji je predvodio spašavanje muzejske biblioteke) polako sklapam slagalicu. Osoblje Muzeja je u prvim danima opsade sklonilo Hagadu u najsigurniju, praktično neuništivu protivpožarnu kasu, u sigurnom dijelu podruma. U pompeznoj akciji spasilac je izvukao već prilično dobro zbrinutu Hagadu, i odnio je u trezor Narodne banke gdje je dočekala kraj rata.

Neposredni povod da se ovaj put zainteresujem za Hagadu je roman *Narod knjige*, koji je o sudbini sarajevskog rukopisa napisala dobitnica Pulitzerove nagrade za književnost Geraldine Brooks. Čim sam čula da je u prvim danima januara ovaj

roman objavljen, zamolila sam prijatelja da mi ga donese kad se bude vraćao sa odmora u Londonu. Knjigu sam jedva čekala i kad sam u ruke uzela prekrasno odštampane korice u boji zlata, znala sam da ću sve obaveze za taj dan odložiti i posvetiti se čitanju. Dobra strana mog novinarskog i kritičarskog posla je što platu dobivam zato da bih čitala knjige, kopala po bibliotekama i arhivima, razgovarala sa zanimljivim ljudima, putovala na neobična mjesta... Ima ovaj posao, doduše, i brojne loše strane, ali kad pomislim da ga promijenim, dobre obično prevagnu.

Romanu sam pristupila sa strepnjom jer sam mnogo puta u sličnim situacijama bila razočarana. Kada o Bosni i Hercegovini, a posebno o ratu, pišu ljudi koji o toj temi znaju vrlo malo, onda knjige obično vrve vrlo iritantnim materijalnim greškama. Fiktivnost teksta ne smije biti izgovor za pisanje budalaština, nelogičnosti i grešaka koje obesmišljavaju cijelu priču. Često se sjetim knjige koju je napisala žena porijeklom sa "ovih prostora". Iako je autorica dobila uglednu nagradu, knjiga je bila nedopustivo loša. Glavni lik nekoliko dana nakon završetka rata iz Sarajeva vozom odlazi u Split (iako voz nikako nije mogao raditi, pošto je grad, naime, godinama bio pod opsadom!?), muslimani čakijama kolju pilad i pršču krvlju temelje iskopane za džamiju, kad umru sahranjuju ih u odijelu i cipelama, sve uz "pesmu mujezina Alah Hue Giber" a pravoslavci žive uglavnom u kmetskim kućercima koje su naslijedili od predaka.

Znajući za takve i slične propuste drugih pisaca, bojala sam se da me i Geraldine Brooks ne iznenadi neugodno, primjerice objašnjenjima da je Sarajevo u Srbiji (ili Beograd u Bugarskoj), da žene u Bosni žive kao u talibanskom režimu, ili da su Bosanci i Hercegovci netom sišli sa drveta. Ipak je ona Australijanka, a iskreno govoreći, i ljudima iz mnogo bližih zemalja, Bosna i Hercegovina se često čini kao neka neshvatljiva zamućena kaša. Zato se i sama panično bojim da ne upadnem u zamku lijenosti, poput ljudi kojima je previše naporno da se udubljuju u problem neke zemlje ili da pokušaju razumjeti njene probleme. Kada sam nedavno pisala tekst o sukobima u Keniji i otvorenom pismu koje je tim povodom napisao njihov književnik Ngugi wa Thiong'o, danima sam učila imena njihovih etničkih grupa, čitala izjave predsjednika i opozicije, činila sve da pokušam shvatiti zbog čega je dvije stotine hiljada ljudi nagnano u bijeg. I opet sam osjećala da ostajem tek na površini.







i oslobađajućom, iako je defetistička. Izgovara je Ozren Karaman, Sarajlija koji ima neizlječivo bolesno dijete, ranjeno u ratu. Australijanka Hanna, kojoj je to rekao se buni, napada ga, objašnjava da uvijek može bolje i da se uvijek može nešto učiniti: tražiti bolje neurohirurge, platiti liječenje na boljim klinikama. Hanna je otjelovljenje osobe sa Zapada odrasle u svemoćnom kapitalizmu gdje su svi snovi ostvarivi (samo ti treba dovoljno novaca) i u tradiciji protestantskog duha koji nas uči da se neprekidno moraš truditi i nešto poduzimati.

Iako sam odrasla na sasvim drugom kraju svijeta i u drugačijim okolnostima (istočnoevropska radnička muslimanska porodica), moji svjetonazori su vrlo slični Hanninim. Mama i tata su ustajali u pet i radili od šest, pošteno i predano, decenijama, dobili su mene i brata, stan, vikendicu i *stojadina*. Preživjeli smo i rat. Trudili su se i nagrada nije izostajala.

Ali onda je po mamu došla smrt, prerušena najprije u tešku bolest. Jednogodišnji trud svih nas je bio uzaludan. Majka je nestajala pred našim očima, nalazi su svakim danom bili sve gori, nijedan, čak ni najagresivniji lijek, nijedna trava, med, tinktura, sok, čudotvorni lijek iz ove ili one egzotične zemlje, ništa nije donosilo ni prividno poboljšanje. Tristo šezdeset i pet dana ona je koprnila, i ništa što smo činili nije to moglo promijeniti. Ali se nije smjelo ni pomisliti da neke priče možda nemaju sretan kraj. Čitali smo i pričali joj o izlječenjima upornih i sretnih, a zanemarivali statistiku. Udruživanjem ljubavi i truda, mislili smo, sve je rješivo, pa tako i neizlječiva bolest. Ona će biti izliječena, a njena smrt odgođena za neku daleku budućnost.

Misao da neke priče jednostavno nemaju sretan kraj čini mi se humanom i poštenom jer skida teret sa pleća ionako malog i prilično nemoćnog čovjeka. Živimo li sa mišlju da trud ipak nije garancija ničega, lakše se mirimo sa porazima. Nije smrt došla zato što se nismo dovoljno trudili. Uprkos slobodnoj volji, postoje stvari na koje utičemo zaprepašćujuće malo. Rođenje, bolest i smrt. Objašnjenje zbog čega smrt dolazi po nekoga prije a po nekog kasnije ili zašto isti lijek nekoga spasi a nekog drugog ne, već zalazi u područje individualnog nošenja sa svijetom. Jedni vjeruju u Boga, drugi u Nauku, treći u Slučaj, četvrti u sve nabrojano pomalo... Svejedno, u šta god da vjerujemo, ponekad budemo iznevjereni. Umirujuće je znati da je to jednostavno ponekad tako, da se priče sa nesretnim krajem dešavaju i da nema načina da se loši raspleti zauvijek spriječe.

Prepisala sam rečenicu i ona sad visi u kuhinji. Razmišljam u toku dana više puta o njoj. Irhamu se moj današnji citat ne dopada. Kaže, rečenica je previše uopćena, prazna, uobičajena formula iz bestsela i knjiga za samopomoć, primjenjiva na sve. Objašnjavam mu šta meni ta rečenica znači, objašnjavam mu kontekst iz romana, svejedno, nisam ga ubijedila. Razmišljam po ko zna koji put o teoriji recepcije. Kako je moguće da ljudi iste stvari čitaju toliko različito? Koliko zapravo učitavamo značenja u tekst? Koliko pomažemo ili odmažemo autoru svojim interpretiranjem? Da li je moguće izmjeriti udio čitaoca u kreiranju književnog teksta? Ostane li mi imalo vremena od glupavih svakodnevnih rutina, moraću se pozabaviti ovim, obećavam sama sebi po ko zna koji put...

## Svađa sa Ursulom

Vidim da je pored brojnih pozitivnih kritika, u *Guardianu* Ursula le Guin napisala negativnu kritiku *Naroda knjige*. E pa, draga Ursula, cijenim te ko malo koga, ali ovaj put pričaš budalaštine.

## Najviši most na svijetu

Gledam dokumentarac o gradnji najvišeg mosta na svijetu. Revidiram svoje stavove o malom i nemoćnom čovjeku. Najprije su napravljeni betonski stubovi visoki preko dvije stotine metara. Toliko su visoki da me podilazi strah kad ih samo gledam. Snimaju pogled sa jednog od tih stubova i uplašim se toliko da oči prekrivam rukama, kao kad gledam horore. Kroz prste virim kako pokušavaju postaviti na stubove čeličnu podlogu a onda cestu. Znam da je sve dobro prošlo jer u skorije vrijeme nisam čitala nikakve vijesti o padu mosta u Francuskoj, ali svejedno strepim sve dok ne polože i zadnji centimetar asfalta i ne pošalju teretnjake da isprobaju most. Sve vrijeme mislim o ljudima koji učestvuju u ovom kolosalnom projektu. Opijena sam njihovom hrabrošću. Kako li se samo osjećao inženjer koji se prvi usudio pomisliti da napravi nešto ovako? Kako li su se osjećali ljudi koji su dovršavali mehanizme za montažu na vrhu stubova? O čemu li su mislili vozači dvadeset i pet punih teretnih kamiona koji su dovezli vozila na sredinu mosta da bi se graditelj uvjerio kako je njegovo djelo dovoljno čvrsto

za puštanje u rad? Za razliku od većine dana, danas sam ipak malo ponosna na ljudski rod.

Sjećam se da mi je tata pričao kako su u prvim godinama nakon Drugog svjetskog rata njemački zarobljenici pravili most Vrbanja u Sarajevu. Zadatak im je bio da sagrade most a nakon toga će biti slobodni. Radili su i po najvećoj hladnoći, a kako u to vrijeme nije bilo modernih hemikalija za betoniranje po niskim temperaturama, izbetonirani dio bi prekrili vrećama od cementa, a onda konjskom balegom koja je grijala sirovi beton i sprječavala da se smrzne. Pitam tatu otkud im tolika balega, a on priča o vremenu kad je gradom prolazio ogroman broj konja, a sama Pivara imala desetine tih gorostasnih životinja. I zarobljeni Nijemci su na kraju stare kamione napunili otpadom, željezom i drugim teretom, stali na sred mosta i isprobali njegovu čvrstoću. Vrbanja je izdržala, a oni su navodno pušteni kućama. Ne znam ni koliko je ova priča istinita ali mi se dopada ideja da je gradnjom mosta preko kojeg prelazim svakog dana neko sebi kupio slobodu.

Simpatično mi je to što najbolji graditelji današnjice za podizanje viseće konstrukcije na mostu u Francuskoj koriste metode kojima su drevni Egipćani uspravljali obeliske. Nismo ni mi, ljudi, baš od jučer.

## Zašto pisci nimalo ne liče na svoje knjige?

Procjenjivanje ljudi nakon prvog susreta nikad mi nije bila jača strana, iako bi za novinarski posao bilo važno da na prvi pogled znam sa kakvim sagovornikom imam posla. Rutina mi je pomogla da iz razgovora sa nekim odmah izdvojim ono najvažnije, da u izgovorenim rečenicama prepoznajem odmah naslove ili egide, da u prvih pet minuta razgovora ocijenim da li ću za taj intervju tražiti od urednika četiri strane ili jednu. Ali nikad ljude nisam znala procijeniti nakon prvog susreta. Oni sa kojima bih kasnije postala nerazdvojna, na prvi pogled su mi se činili arogantnima i neugodnima, a one kojima sam se na početku oduševljavala, kasnije uglavnom više nisam željela sretati.

Daniel Kehlmann prije nekoliko godina mi se činio kao dosadni štreber sa kojim nemam o čemu razgovarati. Tipični mladi savremeni pisac iz bogatih uređenih zemalja: obrazovan, načitan, inteligentan, ali stravično dosadan. Jedan od onih kojima je najzbuđljiviji događaj u životu putovanje po Evropi

sa ruksakom na leđima. Bila sam na njegovom sarajevskom čitanju, i jedva dočekala kraj. Napravila sam kurtoazan i prilično hladan intervju. Pitala sam ga o čemu piše u svom novom romanu, a kad mi je rekao da se radi o čovjeku koji se eto tako vozi u vozu, nastavak nisam ni slušala. Ovog austrijsko-njemačkog vunderkinda, tek koju godinu starijeg od mene, brzo sam zaboravila i tako bi i ostalo da nedavno nisam ugledala njegov roman *Mjerenje svijeta*. Roman govori o Gaussu i Humboldt, dvojici velikih njemačkih naučnika, koji su imali dijametralno suprotne pristupe svijetu i nauci. Dok je Humboldt putovao po svijetu, sretao ljudoždere, borio se sa komarcima, spavao pod vedrim nebom i osvajao planinske vrhove, Gauss nikada nije napustio rodni kraj. Dopalo mi se što Kehlmann baš ovu dvojicu bira za glavne likove svog novog romana i odmah sam ga kupila. Kakvo prijatno iznenađenje! Kehlmann je tako duhovit, njegova opažanja su vrlo pronicljiva, njegovi zapleti pravi majstorluk, a lepršavi stil i inteligentni suptilni humor su njegov roman učinili pravom književnom poslasticom.

U knjizi nema ni traga od onog rumenog, stidljivog, dosadnog pisca. Još jednom se potvrdilo kako moji sudovi o ljudima znaju biti pogrešni (Kehlmann itekako ima šta reći), ali se opet javilo i pitanje kako je moguće da su pisci ponekad toliko drugačiji od svojih knjiga. Čangrizavi i naporni pisci napišu prvorazredne humorističke romane, kod uštogljenih puritanaca proza pršti od erotike, gnjide pišu o likovima čiji me herojski postupci ganu do suza... "Pisce bi trebalo upoznati iz njihovih knjiga, nipošto lično. Nikad nećete naići na osobe toliko različite od onoga što je opisano u njihovim knjigama, dosadnije i napornije u društvu", govorio je navodno Proust. Otkud zaista ta diskrepancija između autora i njihovih knjiga? Je li u knjigama onaj bolji dio nas, hipotetičko *mi*, *mi* koje bi postojalo i u stvarnom životu kad ne bi moralo plaćati račune, boriti se za prestiž, loviti sinekure, verati se po merdevinama društvene hijerarhije, osvajati seksualne partnere, dokazivati se u borbi za materijalno, ustajati iza kompjutera dok ovo piše da mužu servira ručak...

## Godišnjica

Obilježili smo godišnjicu mamine smrti. Još uvijek ne uspijevam pisati o tome, nisam spremna. Na kraju dana se osamljujem i čitam pjesmu Jozefine Dautbegović *Oblaci-kruhovi*.

“Nisu to oblaci što vam je  
govorim svojoj zabrinutoj braći  
koja gledaju kako sporo promiču i krupnjaju u hodu  
bijeli sa tamnim rubovima  
Nisu to oblaci što vam je  
to naša mama mijesi kruhove za svu svoju djecu  
Vidite kako brzo rastu i nadolaze  
potkuhani nebeskim kvascem

Kad se sunce dovoljno užari ona će ih ubaciti u sunčevu pećnicu  
da budu topli kad se vratimo iz različitih gradova  
nas sedmero različitih

Ona ih peče svakodnevno kao što je godinama činila

Nisu to oblaci kažem uplakanim sestrama  
Mama za nas mijesi različita dizana tijesta  
za koje nam je stalno nudila recepte

Kako se možete udati ako ne znate napraviti obično dizano tijesto  
to je barem jednostavno  
Stavite jedan kvasac u moj lončić s crvenim točkicama  
nalijte malo mlijeka žlicu brašna i šećera  
i pustite da raste pa dodate jaja brašna koliko treba...

Ali otkud nama trima istovremeno  
tvoj jedini lončić s crvenim točkicama  
sjećate se kako smo se smijale  
Ne navlače se tanki oblaci ne bojte se  
to mama razvlači skoro prozirno tijesto  
za pitu sa sirom za najmlađega  
koji ne voli ništa jesti i umrijet će od gladi ako njoj  
ne daj Bože nešto bude

Nebo je vruća pećnica  
nebo je užarena ringla na kojoj cvrče njezini rumeni uštipci  
za doručak  
Otkud snijeg u ovo doba godine što vam je  
to se mamino brašno prosiplje na sve strane  
dok žurno mijesi sedam velikih kruhova  
za nas sedmero različitih

A to što se pred našim uplakanim očima uzdiže  
nije grob  
Ona se samo sva u kruh pretvorila  
koji ćemo mi kasnije među sobom razlomiti  
na sedam jednako gorkih komada.



ma, ljenčarenju, druženju sa dragim ljudima, čitanju i gledanju filmova, ponedjeljkom se valja opet vratiti u poslovnu rutinu. Ranije mi je to teško padalo, ali sam našla rješenje. Ponedjeljak popodne sam pretvorila u dan omiljenih rituala kojima se radujem već od jutra, tako da je stres daleko manji. Za ponedjeljak popodne ostavim najbolje časopise, knjige, najdražu seriju, masažu, duga telefoniranja ili odlazak po voće i povrće na pijacu...

Ovog ponedjeljka svraćam u PEN centar gdje pijem čaj sa dragim ženama, pjesnikinjama Feridom Duraković i Marinom Trumić. Sa nama je i teta Mira Duvnjak, dugogodišnja sekretarica brojnih kulturnih ustanova, koju odavno nagovaram da napiše memoare i tako ovjekovječi bezbrojne pikanterije iz bh. kulture kojih se naslušala i nagledala u protekle tri decenije.

Sa Feridom i Marinom pričam o položaju pjesnikinja u savremenom bh. društvu. Od žena koje pišu poeziju se očekuje da budu savršeno društveno funkcionalne, da zadovoljavaju sve moguće konvencije (majka, supruga, skuhan ručak, ispeglan veš) ali da u isto vrijeme sačuvaju svoje pjesničko "ludilo" (hipersenzibilnost, refleksivnost, kontemplativnost...). To je naravno nemoguće, pa se pjesništvo najčešće ostavi po strani, "ludilo" se zauzda i potisne da bi se zadovoljila društvena norma. One koje izaberu poeziju, za razliku od svojih muških kolega, nikada ne ostare sa lovorikama, ne postanu bardovi, klasici, ili štovane sijede gromade duha kojima će se objavljivati sabrana djela (ne pada mi na um niti jedna jedina Bosanka ili Hercegovka koja ima sabrana djela).

U najboljem slučaju ostariš kao spisateljica za djecu i svi odahnu jer su te se konačno riješili. Jer si postala bezopasna.

## Sevdalinke, Tešanj i maslanica u Vranduku

Današnji slobodni dan koristim za odlazak u Tešanj. Moja rodica je operisana tamo na privatnoj klinici i sada mora na kontrolu, a ja je vozim i pravim joj društvo. Nakon brzo obavljenog pregleda, odlazimo u grad na kafu. Ta mala čaršija me potpuno očarava. Najprije nas iza krivine, sasvim iznenada dočeka prekrasna tvrđava, a nakon što nađemo parking nastavljamo šetnju po starom gradu. Uličica vrlu- da uzbrdo, a sa desne strane vidimo drugu stranu tvrđave i pitoresknu sahat kulu. Na samom vrhu čaršije je česma, gdje stajemo da se osvježimo. Tu do nas dopire intenzivan,





Obecavam sebi da ću se u nekom sunčanijem i toplijem danu vratiti u Vranduk.

## Kao kockice leda koje padaju...

Sinoć sam upoznala inteligentnu, duhovitu i obrazovanu ženu, provele smo nekoliko sati u ugodnom razgovoru. Moja prijateljica, pjesnikinja, za tu je ženu rekla: "Kako se samo krasno smije, kao da se kockice leda kotrljaju niz stepenice uz zvonki eho." Dopada mi se slika kojom je opisala taj smijeh, nekoliko puta u toku dana mi pada na um.

## Problemi sa polarnim svjetlom

Večeras sam išla u pozorište i gledala predstavu o nekakvoj disfunkcionalnoj porodici (ekscentrična majka-pijanica, dvije čudne kćerke i neka starica koju čuvaju za novac). Ne mogu se oteti dojmu da životi tih žena sa mnom nemaju ništa. Odavno me neka predstava nije manje dotakla. Od toliko tema kojima Bosna vrvi, praviti predstavu o porodici tako papirnatoj za naše uslove... Ne razumijem. Selo gori, baba se češlja. To mi zapravo najčešće i zasmeta kod ovdašnjeg teatra. Predstave su obično tako daleke, apstrahovane, bezlične. Ni o čemu se ne govori direktno (možda pozorišni umjetnici misle da je bh. svakodnevica banalna), nego uvijek zaobilazno: o zločinima se govori kroz priču o holokaustu, korumpiranost će se pokazivati Shakespeareom, poremećeno društvo antičkim dramama... Poznanica mi priča da je u Londonu gledala odličnu predstavu o privatizaciji željeznice. Ovdje će reditelji radije praviti predstave o nervozi izazvanoj polarnim svjetlom nego o frustraciji nezaposlenih radnika na višegodišnjem "čekanju".

## Zašto nikome ne posuđujem stripove Joa Sacca

Konačno je izašao iz štampe strip *Goražde* mog omiljenog autora, Joa Sacca. Njegovi crteži liče pomalo na dječije, i čine snažan kontrast britkom, politički angažiranom a do srži poštenom tekstu. On je dolazio u ratu u Bosnu i Hercegovinu, družio se sa ljudima, boravio u Sarajevu i Goraždu dijeleći ravnopravno sudbi-



Srećom, njegov život je daleko od uništenog. Nakon rata mu je znanje engleskog otvorilo mnoga vrata. Studirao je u Americi a zatim i u Parizu, diplomirao, napravio značajnu novinarsku karijeru i na kraju završio kao visoko pozicionirani službenik koji ima velikog uticaja na sadašnjost i budućnost Bosne i Hercegovine. Danas sjedimo u svom stanu ispunjenom ljubavlju i zajedničkim uspomenama, toplo nam je, ugodno i daleko smo od onih klinaca koji su se smrzavali i gladovali ratnih godina ne znajući da li će uopšte preživjeti do sutra.

Nekidan sam vidjela Irhamovu jedinu fotografiju iz rata. Na njoj je sablasno mršav i gnjevan. Obuzela me je tuga kad sam gledala tu fotografiju. Ona je jedna od svega nekoliko koje uopšte ima iz ratnog i predratnog života i koje su čudom preživjele prognanstvo i sve putešestvije. Od tih nekoliko fotografija koje njegovi roditelji čuvaju kao najveću porodičnu dragocjenost, meni je najdraža ona na kojoj je Irham snimljen kao dječak od tri-četiri godine. U dokoljenicama i sandalicama, malom šorcu i majčici, stoji naslonjen na dedinu *volkswagen* bubu, ponosan kako samo znaju biti trogodišnjaci. Škilji zbog sunca i smješka se, a granice dedine bašte u Foči granice su dječijeg svijeta koji će nedugo nakon toga biti zauvijek srušen (doslovno, bagerima).

## Ima li mašina za suđe dušu?

Danas sam otišla u prodavnicu gdje sam kupila mašinu za suđe da se požalim kako ona odnedavno ne radi baš dobro, te da me upute gdje da tražim majstora. Prodavač je tražio da mu objasnim šta sa mašinom tačno nije u redu. I ja sam objasnila. "Ma joguni se. Napunim je i upalim, pritisnem dugme, a ona šuti. I tako šuti, šuti, dok je njoj ćeif. Onda odjednom, nekad nakon nekoliko minuta ili nakon nekoliko sati, zavisi, počne da hući i da radi svoje. Nekad joj naiđe dan pa ne počne nikako. A sutra ujutro, kao da ništa nije bilo, proradi čim joj pridem. Ne znam šta da mislim. Nije to baš toliko strašno pa zato i nisam ranije zvala majstora, ali nekad, kad mi se žuri, zna me baš dovesti u nezgodnu situaciju. Razumijete? Ne mogu ja čekati kad će se ona smilovati i proraditi. A onda prođe po sedmica i sve bude dobro, zaboravim da je i bilo problema." Pogledao je račun i rekao da je garancija prije nekoliko dana istekla. Počinjem vjerovati da su razvijene nove tehnologije koje tempiraju kućne sprave tako da se pokvare sutradan nakon što garancija istekne.



Nije me više zanimalo šta je iza njega. Vremenom sam se na to navikla i naučila da uživam u tom pogledu koji odgovara mojoj predodžbi kraja svijeta. Kad god neko kaže kraj svijeta, ja ga zamislim kao brdo iza kojeg je još jedno brdo prema kojem put nastavlja da vrluda.

Ovaj kraj mi je posebno nedostajao za četiri ratne godine kad nismo mogli napustiti Sarajevo. Znala sam sanjati kako prelazim ovaj isti put. Više je od deset godina kako smo se vratili na vikendicu i počeli je popravljati. Osjećala sam se tada kao da smo likovi iz romana *Družba Pere Kvržice*, moje omiljene knjige u djetinjstvu, koji popravljaju stari mlin. Vikendica je odavno popravljena, život se vratio u rutinu, seljani su se vratili u svoje kuće, davno započeta kapela na pravoslavnom groblju je dovršena. Godinama opet neometano prelazim put do vrha brda i svaki put uživam u svakom koraku. Iako znam šta me na vrhu čega, ne razočaram se, iako je put uvijek isti, ja mu se sada znam radovati.

## Kad bh. osnovci i američke domaćice bistre politiku

Sinoć komičar Jon Stewart ismijava američke predsjedničke kandidate. To je jedna od stvari koje volim kod Amerike. Toliko je velika da će se uvijek naći neko da se nasmije i iznese drugu stranu priče. Vjerujem da takav duh sprječava bujanje jednodumlja i totalitarizma. Ne vjerujem da na Balkanu ima mnogo ljudi koji bi se nasmijali nekom kandidatu, a onda opet, svejedno, za njega glasali. Kod nas se još uvijek njeguje kult ličnosti a ismijavanje je rezervisano za neprijatelje.

Ovih dana je baš pomodno pričati o američkim predsjedničkim izborima. Skoro me je prijatelj, muzičar, pitao šta ja mislim ko će dobiti izbore. Oduvijek se osjećalo da je američki predsjednik pomalo predsjednik svijeta, ali ove godine su rasprave o sudbini te zemlje popularnije nego ikad zbog dva katastrofalna republikanska mandata zaredom i demokrata koji su glasačima ponudili ženu i crnca. Meni se na različite načina dopadaju sve troje (Clinton, Obama, McCain). Mislim da ni s kim od njih Amerika neće biti na gubitku. Čak mi se i McCain, republikanac, čini kao razuman, sposoban i inteligentan čovjek. Voljela bih da se republikanska administracija ipak malo odmori, a da Amerika popravi međunarodni imidž i vrati staro samopouzdanje i ugled.

Madeleine Albright je u toj sinoćnjoj emisiji, predstavljajući svoju novi knjigu, rekla: "Naredni predsjednički mandat

će biti vrlo težak jer svijet, diplomatski rečeno, nikad nije bio u gorem neredu.” Podilazi me blaga jeza, jer ako je ko ekspertica i za svijet i za nered, onda je to Madeleine.

Moja rodica koja živi u Americi jučer me je zvala prilično ogorčena. Ona je odselila u SAD između ostalog i zato što (osim donekle polne) ne prihvata nikakve podjele među ljudima. Živi na jugu, u gradiću gdje je većina stanovnika zaposlena u američkoj vojsci, a ostatak manje više nije nigdje. Najdraža knjiga su joj memoari Hillary Clinton i vjeruje da čvrstom voljom možeš srediti svoj život. Kaže da otkako je tamo (a ima već puna decenija), atmosfera među ljudima nikad nije bila zategnutija. “Ovdje su podjele među republikancima i demokratama postale gore nego naše etničke podjele. Neki dan u prodavnici nisam smjela reći da sam demokrata. Atmosfera je bila užasna, žene su blebetale o Obami, zgrožavale se što on ima muslimanske korijene i uzbuđeno objašnjavale kako je sramota da se on uopšte i kandiduje. Kao da su muslimani najveće zlo koje je ikad snašlo ovaj svijet. Jedva sam čekala da platim na kasi i pobjegnem. Nisam nikad ni pomislila da bih ovdje mogla vidjeti takvu mržnju”, rekla mi je uznemirena.

“Ako se zakuha, bježite ovamo”, rekla sam pokušavajući da se našalim. Razumjela sam njenu frustraciju. I u Bosni je dnevno politička priča puna varnica. Političari me podsjećaju na kočoperne horošćice. Prijete, a sav potencijal za ratovanje su potrošili, zatežu pregovore kao da će EU plakati što mi nismo uspjeli da provedemo reforme i moliti nas da joj učinimo uslugu i ipak se urazumimo.

Najviše me brinu dvije stvari. Mladići u Beogradu koji napadaju ambasade i prodavnice mi nisu ni izdaleka toliko strašni kao beogradski studenti koji se okupljaju da brane i veličaju odavno potrošene mitove. Pjenjenje Milorada Dodika me ne zabrinjava toliko, koliko banjalučki studenti, srednjoškolci i osnovci (!?) koji su spremni izaći na ulicu da brane neke arheטיפске, sasvim apstraktne kategorije (kolijevka, ognjište, krilo).

## Sarajevske demonstracije

I u Sarajevu se svake subote demonstrira, evo već cijeli februar. Počelo je iz sasvim plemenitog razloga, kao građanska reakcija na jedno surovo ubistvo. Maloljetni zlikovci su jednog dječaka pred očima cijelog tramvaja izboli na smrt. Sarajlije su se

popunile. Tražila se smjena gradskih vlasti. Gradske vlasti su odgovorile da niko neće podnijeti ostavku jer bodenje dječaka u tramvaju (odnosno javna sigurnost) nije u njihovoj nadležnosti. Zbog toga sam, evo, danima bijesna. Nije toliko strašno čak ni to što niko neće izgubiti posao, nego je užasno to da se lokalni političari tako grčevito drže svojih funkcija i da niko od njih ne pokazuje ni elementarni obraz i pristojnost. Niko ni da se našali i barem pomisli na podnošenje ostavke. Niko ni da se pomisli javno izviniti.

Ovih dana kompletna austrijska vlada se trese jer je u slučaju kidnapovane djevojčice Natasche Kampusch policijska istraga bila traljavo provedena. Skoro niko od tih ljudi nema nikakve veze sa sigurnošću ili sa tim slučajem, ali osjećaj odgovornosti ih tjera da barem stvaraju privid da su spremni odstupiti s vlasti. Nikad neću zaboraviti jedan odlomak iz memoara njemačkog političara Joschke Fischera koje sam zimus čitala. On opisuje slavlje nakon što su preliminarni rezultati glasanja stigli u njihov izborni štab. Najprije su opijeni uspjehom, jer shvataju da su oni, crveno-zelena koalicija, šezdesetosmaši, konačno osvojili vlast. A onda Fischer shvata šta to zapravo znači i još u trenutku trijumfa obuzima ga ogromni strah od odgovornosti koju imaš kad ti je na upravljanje data država. Tek onda kad ovdašnji političari počnu osjećati strah, odgovornost i zabrinutost da li će oni moći obavljati taj posao kako treba, tek onda ćemo moći očekivati vidljiviji pomak naprijed, a djecu bez straha slati tramvajem u školu.

Protesti se u međuvremenu otegli k'o pantljičara, povod se već gurnuo u drugi plan, pojavile se vođe novih političkih pokreta, spremne da iskoriste gužvu. Preko noći iz anonimnosti isplivali robespjerčići, galame ispred gomile, ali nešto u njihovom angažmanu mi ne štima. Moja kolegica s posla, veliki cinik ali i vrlo pravična žena, situaciju odlično sažima u jednoj rečenici: "Ma problem sa ovim našim revolucionarima je što ne znaju ni protiv koga se treba buniti: svako malo odvedu ljude pred pogrešnu instituciju i onda tamo galame, traže smjene funkcionera koji tu uopće ne sjede."

## Kraljica krimića

"Tih godina sam postala profesionalni pisac. To je značilo da sam počela pisati i kad mi se ne piše, kad ne uživam, te da sam





mu je život savršeno uređen, harmoničan i ugodan sve dok se ne desi zločin. Zločin poremeti poredak, preokreće svijet naglavačke, poništava svaku sigurnost i izvjesnost. Sve do zadnjeg trenutka se čini da je nemoguće povratiti izgublenu ravnotežu. Ali onda detektiv, profesionalni Poirot ili ljubopitljiva staričica Miss Marple, ipak uspiju raskrinkati zločinca. Počinitelj zločina je otkriven i kažnjen, pravda pobjeđuje, ravnoteža se ponovo uspostavlja. Englesko selo je metafora slična mirnoj jezerskoj površini: ono sugeriše spokoj, uređen život i sistem vrijednosti u kojem će dobro zagarantovano pobijediti. Ta spoznaja i to zagarantovano zadovoljavanje pravde je ono što u čitaocu stvara spokoj, radost i želju za čitanjem. Od različitih pisaca želimo različite stvari. Agatha je konvencionalna, mistična, izazovna ali ipak predvidiva (dobro će na kraju uvijek pobijediti), ukratko, baš kakva nepriksnovena kraljica krimića i treba da bude.

U jednom trenutku novinar u filmu pita Agathu: "Kako uspijete smisliti sve te veličanstvene zaplete?" a ona odgovara: "Znate, ja stalno, šta god da radim, bilo da šetam ili da u prodavnici isprobavam šešire, ja tražim dobre zaplete. Posvuda dobivam sjajne ideje i kad se na primjer sjetim nekog dobrog načina da se zločin prikrije, ja brzo uzmem svoju sveščicu za sjajne ideje i odmah zapišem šta sam smislila. Kasnije, nažalost, obično tu svoju sveščicu odmah izgubim."

"Haha, ovo mi zvuči poznato", kaže Irham dok ulazi u dnevni boravak gdje ja gledam dokumentarac o Agathi i rastežem se preko glomazne lopte za *pilates*, pokušavajući da se ne pololim. On aludira na moje brojne pjesme koje zapisujem na papiriće, margine, u posebne blokove, i onda nepovratno izgubim. Tješi me to što je većina pjesnikinja koje poznajem slična meni.

## U potrazi za izgubljenim vremenom

Sa prijateljem Nenadom pijem čaj i jedem kolače u *Wiener kafeu*. Žalim mu se kako nemam dovoljno vremena za pisanje i istraživački rad, a on mi odgovara da vremena imam napretek ali da ne znam njime ekonomisati. Po običaju je u pravu.

Razmišljam o temi svog budućeg naučnog projekta. Zanima me milion stvari, a uspijem li još naći tačku u kojoj se barem pola tog miliona presijeca, niko sretniji od mene.

## Lovci na crve i gliste, čistači kanalizacije, književni kritičari

Pozvana sam da budem jedna od uvodničarki na tribini PEN centra o književnoj kritici. Sebi sam zimus, kad sam zbog zdravstvenih problema završila u bolnici, obećala da ću broj javnih nastupa koji me uznemiruju svesti na najmanju moguću mjeru. Ipak, ovdje moram prisustvovati jer spadam u svega nekoliko ljudi koji u Bosni i Hercegovini uopšte pišu književnu kritiku za novine.

Kao što sam i očekivala, diskusija ide u smjeru kako su književni kritičari glupi i nekompetentni. Frustrira me pomalo to što čak i kad se baviš poslom toliko teškim i nezahvalnim da ti na njemu niko normalan ne zavidi, i tad se najčešće moraš okolo izvinjavati i trpiti uvrede. Kritičarskog posla se često sjetim kad gledam emisiju *Prljavi posao* na *Discovery Channelu*. Ekipa emisije provede po jedan dan sa čistačima začepljene kanalizacije, peraćima naftnih cisterni iznutra, lovcima na crve i gliste za ribolovce... Dođe mi da uredništvu emisije ponudim da jedan radni dan provedu i sa književnom kritičarkom.

Na tribini sam pročitala svoj tekst *U odbranu književne kritike: zašto kritičari, ipak, nisu bijesni psi*. Fokus sam umjesto na dobre strane i užitak u ovom poslu, stavila na onaj prljavi dio. Prisutnima se najviše dopao sljedeći odlomak: "U četiri godine koliko redovno svake sedmice pišem književnu kritiku za *Slobodnu Bosnu* dešavalo mi se mnoštvo neugodnosti. Piscu (sve odreda ljudi koje nisam poznavala) su me pozivali na kafu, nudili mi poklone, objašnjavali svoje veze sa članovima moje porodice, zaklinjali me Allahom da 'čista srca i nijeta' pristupim njihovoj knjizi, tražili od mene da objasnim zašto sam njihovom itekako vrijednom djelu posvetila samo nekoliko rečenica a ne opsežniju kritiku, pisali o meni objede, vrijeđali me na osnovu spola, nacionalne pripadnosti, fizičkog izgleda..."

Najbolji dio večeri je ipak bilo to što je u publici bilo mnoštvo dragih lica, ljudi koji me čitaju, pomažu mi u poslu i cijene moj profesionalni trud. Kasnije smo raspravu sa tribine prenijeli u obližnji restorančić, i tu su, kao i uvijek, počeli najplodonosniji razgovori.

Tek što sam sutradan došla na posao, nazvao me je neki ljekar iz Tuzle. Objasnio mi je da je u slobodno vrijeme, uprkos vrlo stresnom poslu koji radi, uspio napisati odličnu zbirku poezije pa da je svakako prikažem. Objasnio mi je i da živi sa

suprugom i dvoje djece, a da su im djeca blizanci (biološki, ne astrološki)!? Da ga se što prije riješim, rekla sam da knjigu pošalje i da ću vidjeti nakon što je pročitam. “Ako šta budete htjeli objaviti, svakako me prethodno nazovite da kupim taj broj novina. Da se džaba ne trošim čekajući vaš tekst”, rekao je, i sada, kad naknadno razmislim, ne znam što sam se nakon te rečenice uopšte trudila da pristojno završim razgovor.

## I Bog se smije

Neki dan mi je pažnju privukla agencijska vijest da su *Svjetlo riječi* i samostan Rama Ščit objavili knjigu fra Tomislava Brkovića *Fratri u zgodama i nezgodama*. Potražila sam knjigu u knjižari i kao što sam i pretpostavljala, bio je to pun pogodak. Anegdote sačuvane u usmenoj predaji i u starim hronikama otkrivaju veselu stranu franjevačkog reda, a ukupni dojam dopunjavaju ilustracije legendarnog karikaturiste Otta Reisingera, koji se još prije mog rođenja proslavio likom Pere. Nazvala sam fra Tomislava da porazgovaramo o knjizi i on mi je rekao: “Naš utemeljitelj, sveti Franjo Asiški, nije bio od onih drvenih svetaca, bio je čovjek koji se radovao svijetu i volio se smijati. Humor, a posebno humor na svoj račun, označava čovjekovu skromnost i samokritičnost, a to je najviši izraz duhovnosti.” Fra Tomislav mi je rekao i da se po njegovom mišljenju i Bog smije i ima dobar smisao za humor. Sudeći po svakodnevici nas ljudi na Zemlji, mogu se složiti sa ovim tvrdnjama. Samo mi je nekako malo krivo što se On, kao brižni ali pomalo pregrubi stariji brat, uglavnom šali na naš račun. Dopale su mi se brojne anegdote koje ilustruju duhovitost nekih fratarata, ali opisuju i vremena u kojima su živjeli. Jednu evo prepisujem i u svoj dnevnik.

“Fra Juro Vuletić imao je brižljiv odnos prema ljudima s kojima se susretao. U vrijeme kratkog župnikovanja u Koraću, nakon prve nedjeljne mise došli su ga, po običaju, pozdraviti i predstaviti mu se prakaraturi i vodeći ljudi u župi. Fra Juro je s njima veselo *ljudikao* i potrudio se da im zapamti imena. Nekoliko dana poslije, dok je šetao, jedan od njih je naišao pijan, šarajući cestom desno-lijevo. Fra Juro se želio diskretno skloniti, ali je bilo prekasno, već ga je vidio. Da ga ne uvrijedi, a da mu se ipak javi, rekne mu:

– Kume Ičo, tebe to malo prevarilo?!

– Ne paroče – odgovori prakaratur – nije me prevarilo. Ja sam ‘vako čeo!’”



želim da se uzbuđujem, zato što mi je stalo, što se uživljam i maksuz plaćam ulaznicu da bih se uzbuđivala oko filmova." Srećom, s tom ženom više nikad nisam bila u kinu, i neome-tano sam se nastavila sekirati oko svakog odgledanog filma i svake pročitane knjige.

## Svemir je beskonačan, ali ima margine na rubu

Dok pišem dnevnik, napisano spašavam po bezbroj puta. Tu naviku imam i kod pisanja kraćih tekstova, a čim je tekst duži, postajem paranoična i vjerujem da će se sile mraka urotiti protiv mene a tekst stradati noć uoči roka za predaju uredništvu. Iako kompjuter koristim od prvog dana svoje karijere i dobro znam da se tekstovi ne izbrišu sami od sebe, negdje u meni čuči iskonski strah od kompjutera. Možda zato što ne uspijevam sasvim pojmiti način na koji oni rade. Bezbroj puta sam pokušavala naučiti teoriju informacijskih znanosti i slušala objašnjenja da se svaki podatak u kompjuteru obrađuje u vidu binarnih kodova: najmanja infor-macijska jedinica je bit koji se sastoji od jedinice ili nule, a bajt je jedinica od osam bita i ogromnog broja mogućih kombinacija nula i jedinica. Dotle još nekako uspijevam i da pratim. Ali da su zaista sve one divne sličice u kompjuter-skim aplikacijama, komande, boje, ispisi na ekranu, sve da je samo zbroj jedinica i nula, to moj tehnološki primitivni mozak ne može da pojmi. Ovo sve što ja sad smišljam i pi-šem, negdje u mozgu mog računara, dakle, izgleda nekako ovako 00000001 00000100 11110010 00011111 10010001 01010100. Ma, idi, molim te. Naravno, svoju nevjericu u svemoćni binarni kod dobro krijem. Sličan problem imam i sa beskonačnošću svemira. Ne mogu da pojmem beskonač-nost. Prihvatam je, kao i sve drugo čemu nas nauka uči, vje-rujem i ne dovodim u sumnju. Ali kad ostanem sama sa so-bom i pokušavam da zamislim svemir, uvijek zamišljam da on ima neke bijele rubove, neke margine od svjetlosti. I da je sve uokvireno i visi na nečijem zidu. Ili da je u koricama neke knjige na nečijoj polici. Ili da je na leđima kornjače. Ili da pliva u lokvici na asfaltu. Možda zato što mi je pomisao o beskonačnom mraku i slabom svjetlucanju udaljenih zvijez-da jednostavno previše uznemirujuća.

## Drug Staljin je rekao

“Danas mi je sretni dan”, rekla je pretprošlog ljeta na vikendici moja sedmogodišnja nećaka Nejra, nabrajajući zatim šta ju je sve usrećilo: “Našla sam u šumi tri puža, svaki drugačiji, ubrala sam jednu šumsku jagodu i tetka mi je dala da popijem *Kolu*.” Ta dječija definicija sreće nas je tad toliko opčarala, da se u porodici uvriježio običaj da sitna zadovoljstva propratimo uzvikom “Danas mi je sretni dan!”. E pa, meni je danas zaista sretni dan. Irham je išao sa bratom na buvljak, kao što obično čini nedjeljom prijepodne i obišao naše “dilere” knjiga. Ovaj put ulov je bio izvanredan. Za deset konvertibilnih maraka donio je sasvim nove knjige *Potraga za čitateljem* Heinricha Bölla, *My War Gone By, I Miss It So* Anthonyja Loyda i nešto manje nov ali odlično očuvan Boccacciov *Dekameron*. Očistili smo ih vrlo učinkovitom procedurom koju smo sami patentirali i spremili ih za čitanje. Loydu sam se posebno obradovala jer tu knjigu ranije nisam čitala, a odavno želim. On je svojedobno došao u BiH kao ratni reporter ovisan o narkoticima i adrenalinu koji ključa u ratnim zonama. Bio je svugdje, vidio stvari koje drugi nisu, upadao u nevolje i začudo izvukao živu glavu.

Odlasci po knjige na buvljak su ritual u kojem Irham posebno uživa. Cjenka se, blefira, pravi se da mu nije stalo, a onda od “knjižara” (uglavnom su to prodavači raznovrsnih bespotrepština nađenih po kontejnerima) pazari željenu knjigu. U ponudi bude i dosta smeća, ali se trud ponekad isplati. Blef je važan dio trgovine, jer ako prodavači primijete da ti je do neke knjige jako stalo (a na meni uvijek primijete jer počnem ushićeno dozivati Irhama da vidi moje otkriće), cijenu podignu i do dvadeset puta!

Jednom je Irham kući donio sasvim nove francuske klasike u kožnom uvezu sa zlatotiskom. Ali po pečatu smo otkrili kome knjige pripadaju (nipošto nisu bile nađene u kontejneru) pa smo odlučili da ih vratimo pravim vlasnicima. Posebno je ponosan i gostima rado pokazuje svoj *Kurs ruskog jezika za borce Jugoslovenske armije* (Izdalo propagandno odjeljenje II armije 1945.). Iz njega uči ruski, pa se iz radne sobe samo začuje kako prevodeći glasno sriče: “Drug Staljin je rekao: ‘Ne biju vuka što je siv, nego što je pojeo ovcu.’ Ja ne volim da pitam za vijesti nego volim sam da slušam radio. Nikom nikad ne vjerujem. Juče je netko rekao da je Njemačka kapitulirala, ali to nije bilo tačno. Neki ljudi samo izmišljaju laži. Mašta ruskog borca: ‘Ja

vjerujem da me vodi sretna zvijezda, ona će me odvesti u Jugoslaviju. Mi ćemo se skupa boriti sa jugoslovenskim partizanima. Doći ćemo do šatora maršala Tita i ja ću mu reći: Ala smo ih potukli!'"

## Takmičenje u brzom udaranju nogom u čelo

*Guinnessovu knjigu rekorda* obično smatram bespotrebnom zbirkom bizarnosti i ne zanima me ni da je prelistam. Ali danas sam, tumarajući dokono po knjižari, tu knjigu ipak uzela u ruke, otvorila je i sasvim na dnu jedne od prvih stranica ugledala neobično obavještenje: "Pokušaj postavljanja ili rušenja rekorda kandidati poduzimaju isključivo na svoju odgovornost. Ni u kakvim okolnostima grupacija *GWR Ltd* ne može biti odgovorna za smrt ili ozljede nastale pri pokušaju postavljanja ili rušenja rekorda", pisalo je. Iz ove šture pravne ograde od mogućih nesreća bilo mi je jasno da se one zaista dešavaju. Kupila sam ovu šljastavu golemu knjigu i odnijela je kući, radoznala da vidim kakve su to sve nepodopštine ljudi spremni učiniti da bi se izvukli iz anonimnosti.

Knjiga je nadmašila i moja mračna očekivanja. Ljudi, naime, čine neopisive gluposti, gadosti i tragikomične poduhvate. Puštaju nokte po trideset godina. Bjesomučno se debljaju. Gutaju škorpije i zmije otrovnice. Vuku automobile kukama zakačene za donje očne kapke. Štrcaju iz oka mlijeko u dalj. Udaraju se brzo nogom u čelo. Plešu pod vodom. Mnogi od njih spremni su potrošiti godine života za svoj cilj, vježbati, odricati se, rizikovati pa i izgubiti život kako bi u šarenoj debeloj "najomiljenijoj knjizi na svijetu" pisalo da su u nečemu najbolji, pa koliko god ta vještina bila bizarna.

*Guinnessova knjiga rekorda* zapravo je tragikomična epopeja o čovjeku koji pokušava dosegnuti besmrtnosti. Svijet u koricama ove knjige je šašav, besmislen, na trenutke morbidan, ali privlačan zato što svima nudi priliku da se u nečemu dokažu. Slava je na dohvat ruke, čak i ako su ljudi (zapravo, posebno ako su) u svemu prosječni, a od materijala za uspjeh na raspolaganju imaju recimo nekoliko selotejpa: Tim i Ryan Funk iz Kanade tako su napravili kuglu od ljepljive trake tešku skoro 850 kg!? Najveću na svijetu.

Čitajući ovu knjigu stiže se dojam da su lovci na rekorde (posebno na one neobičnije) veliki usamljenici. Australac Les





budu nagrađene rođenjem svojih kćerki: nekih novih djevojčica čiji će početak života biti bar za koji stepenik lakši.

Muškarci su, doduše, u ovim pričama ponešto gurnuti u zapećak, ali to i nije neki gubitak (ne govori li većina svjetske književnosti baš o njima?). Osvježeno je čuti žensku stranu priče, ali nakon čitanja knjige *Pet priča* u meni ostaje neka sjeta koju ne uspijevam odagnati cijelog dana.

## U Potemkinovom selu

Članovi njujorške filharmonije posjetili su Sjevernu Koreju i održali jučer koncert u Pjongjangu. Bila je to najveća grupna posjeta stranih umjetnika Sjevernoj Koreji. Ta vijest me zainteresovala i zazvučala mi je skoro nevjerovatno. Prošle godine sam bila u sličnoj posjeti Sjevernoj Koreji: tada je najveća grupa stranih novinara ušla u zemlju i sjećam se koliko su Sjevernokorejanci zbog toga bili uznemireni. Vođa naše grupe (mlada Južnjakinja koja radi uz dopuštenje Sjevernjaka) nakte je izgrizla do krvi, preklinjala nas sklapajući ruke da ne pokušavamo ništa fotografisati i navečer rekla da joj je to bio najteži dan u životu. Bili smo na međunarodnoj konferenciji novinara u Seulu, a organizatori su nam nakon višemjesečnih priprema i pregovora omogućili dvodnevni izlet na teritoriju Sjeverne Koreje. Nikada u životu neću zaboraviti to iskustvo. Sve ono što sam čitala u knjigama o sovjetskoj Rusiji prije osamdesetak godina, sve to je uskrsnulo pred mojim očima. Gromoglasne ekstatične koračnice za dobrodošlicu i neprirodna tišina čim se zađe dublje u teritoriju zemlje, nepojmljivo ogromni portreti vođe na svakoj zgradi, strogi vojnici koji pucaju na svaki pogrešan pokret, mještani paralizirani strahom.

Nakon nekoliko sati smo shvatili da nas vode u Potemkinovo selo: hotel koji su zapravo sagradili Južnjaci. Svaki kontakt sa mještanima je bio zabranjen, a naše kretanje je bilo strogo ograničeno. Za večerom su nas posluživale mještanke ali nisu smjele razgovarati sa nama. Sve i da jesu, ni jedna od njih nije znala ni riječi kakvog stranog jezika. Bili smo unutar kompleksa ograđenog žicom i sve je neodoljivo podsjećalo na zoološki vrt. A svi smo jednako bili egzotične životinje u kavezu, i mi njima i oni nama.

Odveli su nas i u cirkus. Plakala sam za vrijeme predstave. Plakala sam zato što takvu izvježbanost i disciplinu može stvoriti

samo diktatura. Na svaku najmanju grešku (gledaocu zaista jedva primjetnu) lice cirkusanta bi se najprije užasnuto zgrčilo, a onda brzo razvuklo u izvještačen osmijeh. Danima nakon te predstave sam mislila na kaznu koja ih je čekala po izlasku sa scene.

U Sjevernoj Koreji sam vidjela mršave krave koje vuku pluge po jalovoj pjeskovitoj zemlji. Vidjela sam seljake koji beru plodove nevidljive golim okom. Vidjela sam primorski hotel u koji dolazi komunistička elita. Vidjela sam čađavi kućerak u kojem je pošta: prema njemu nije vodila ni jedna jedina žica, na njoj nije bilo nikakve antene. Vidjela sam ljude kojima nije dopušteno da im se put ukrsti sa našim. Vidjela sam političku diktaturu u njenom najstrašnijem obliku.

Gostovanje njujorške filharmonije je dobar znak. To je popuštanje gvozdениh stega, to je mogućnost da ljudi vide kako život može izgledati i drugačije, to je pogled preko zida. Nadam se da je to konačna erozija režima koji ljude do guše pune straha tjera da umiru od gladi, padaju sa trapeza, i držeći jezik za zubima robuju drugima.

## Kraj

Mjesec koji mi je dat za vođenje dnevnika, polako je istekao. Kad pogledam unazad, nije se desilo bog zna šta, a opet, mnoštvo toga nije stiglo da bude napisano (neka divna druženja, dobre knjige, neki pametni ljudi, neke važne izgovorene rečenice koje će kao u žitko tijesto, potonuti u zaborav). Protekli period je bio naizgled prosječan, a opet, život je "tekao jednolično na oštrici noža" rekla bi jedna pjesnikinja. Kako ovaj mjesec, tako projuri i godina, i desetljeće... Ovaj februar je bio privilegovan da se barem ponešto o njemu zabilježi. Drugi mjeseci minu neopaženo i neosjetno. Njihov prolazak u najboljem slučaju primijetim po poštanskom sandučiću koje se napuni računima, po novom broju dragih mjesečnih časopisa, ili po listu kalendara prevrnutom sa kojim danom zakašnjenja.

Od sutra se dalje nastavlja moje traganje za dobrim knjigama, za nesvakidašnjim pričama i zanimljivim sagovornicima. Nastavlja se novinsko pisanje u rana jutra, i književno u gluhe sate. A između to dvoje... Između se nastavlja moj preostali život (tetke, supruge, kćerke...). Prozorčić sa pogledom na moj život je bio otvoren, hvala svima koji su iz znatiželje kroz njega povirili, a sad polako spuštam roletne, i najavljujem kraj.



Milica Nikolić

## DNEVNIČKE BELEŠKE

Odazivam se u dnevničkim zapisima povodom knjiga koje stižu do mene uglavnom slučajno, pod palicom ne znam čijom, ali svakako u dosluhu sa još uvek prisutnom željom da se bavim književnim tekstom. Na zbirku *Gnezdo paranoje* Vujiće Rešin Tucića skrenuo mi je pažnju Vasa Pavković, izvrsnom (otkrivalačkom, preciznom) kritikom u kulturnom dodatku *Danasa*. Doživela sam to kao rezignirani a ipak podsticajan pokušaj da se vrednuje R. Tucićeva poezija i smesti u savremeni književni kontekst. Ponadala sam se da će ovaj ubedljivi kritičarski sud pobuditi neki od tolikih žirija na revnosno čitanje. Ali nije. Bilo bi čudo da se to dogodilo. Stvar je suviše ozbiljna, jer Rešin Tucić nije od onih kojima nagrade vire iz džepa i jure ih priznanja. Možda će ga to jednom i zadesiti ali on se sigurno neće promeniti. Sećam se dobro početka i završnice Pavkovićevog prikaza, koji je otvorio tvrdnjom da dvadeset tri godine čeka novu R. Tucićevu zbirku, a završio je doslovno ovako: "*Gnezdo paranoje* je sjajna pesnička knjiga i samo oni koji namerno žele da budu slepi to neće (moći i hteti) da vide. Ali tu pomoći nema."

Zbilja je nema.<sup>1</sup> Ne mislim da će moje šarolike impresije biti od koristi R. Tuciću, ali verujem da mu neće suviše smetati eskapade kojih ne mogu (i neću) da se odreknem, čak ni ono što me najviše ugrožava – naglašen lični ton. Zbog toga osećam nelagodu pred delovima celine koju u ovom trenutku ispisujem i spremnošću da otkrijem prirodu osećanja izvesnog zajedništva sa autorom *Gnezda paranoje*.

<sup>1</sup> Naknadno dodajem demanti. Dva meseca pošto sam stavila na papir ovaj deo dnevnika, Vujica Rešin Tucić je dobio nagradu *Vasko Popa*. Bez obzira na to što sam, zajedno s Pavkovićem, bila loš prorok, radujem se. Možda i više no sam V. R. T.

Koju godinu ranije to nikad ne bih učinila, jer se dotiče onoga što sam uvek prikrivala a što se zove "privatnost", ne znam kako to drugačije da imenujem a da ne trivijalizujem stvar, (V. R. T. bi znao).

Pomoć mi je stigla s najneočekivanije strane: prof. Veselin Kostić, koji je upravo objavio *Antologiju američkog eseja*, poslao mi je knjigu sa dobrim željama, ne mogući da pretpostavi koliko će mi pomoći. Budući da se sa engleskom prethodnicom (prethodnicom u odstupanju od evropskog, montenjevskog, eseja) nisam nikad bliže upoznala, Kostićeva *Antologija* bila je za mene pravo otkrovenje. Ne zbog filozofskih Emersonovih i Toroovih eseja iz XIX, već upravo zbog ovih novijih, iz XX i XXI veka. Potvrda za to bili su duhoviti i šarmantni ogledi savremenih pisaca – tipa Hilsovog eseja *Kako jesti sladoled iz korneta*, recimo, ili Apdajkovih lascivnih bravura u *Lansirnoj raketi*.

Kao nijednom dosad, u reagovanju na *Gnezdo paranoje* sloboda mi je nasušno potrebna, a, s druge strane, niko, uverena sam, ne bi tu slobodu mogao da prihvati svesrdnije od Vujice Rešin Tucića.

Držim se ovog ugla gledanja pošto se osećam obaveznom da opravdam svoje krivudave maršrute i povremena odstupanja od nominovane teme, a ponajviše "lični ton" koji se ponekad i meni samoj učini preteranim. Odbrana je uvek ista: u dnevniku se sve može. Kažem to, iako sam svesna rizika – bez kojeg se uglavnom ne može.

Mnogi su mi zamerali što u *Ruskoj arheološkoj priči*, jedinom autobiografskom tekstu koji sam potpisala, nisam bila otvorenija u govoru o onom delu života u kome su presudno učestvovali drugi. Odlučno sam tvrdila da je to stvar jednog komplikovanog ličnog stava.

Međutim, nedavno objavljen u *Književnom magazinu* Rešin Tucićev esej *Demonški Davičo*, pa i pesma *Ložac Oskar Davičo* iz zbirke *Gnezdo paranoje* pobuđuju me danas da otvorim tu temu. Prvi put. Ali ni to ne mogu bez udaljavanja. Jer ponegde moram da pribegnem vremenskim rokadama i različito pozicioniranim sećanjima. Recimo – u ovom trenutku želim da evociram prvu kardinalnu opomenu koja mi je upućena pre četiri decenije i koju sad itekako povezujem sa trenutnim izjašnjavanjem.

Bilo je to u početku rada u *Delu*, što se poklopilo sa prvim mojim nazoviesejičkim oglašavanjima. U to vreme se vratio u Jugoslaviju, posle dugogodišnjeg boravka u Parizu, tadašnji

apsolutni arbitar elegantne književne retorike, visokih znanja i odnegovanog ukusa, a osim toga zbilja redak primerak “svetskog ponašanja”, u ovom slučaju galskih rituala – Sreten Marić. Uživao je nesvakidašnje poštovanje frankofilskog, značajnog dela modernista koji su se okupili oko *Dela* – pre svega Vaska Pope i Zorana Mišića. Na njihov podsticaj da učestvuje u tadašnjim književnim sporovima, Marić je donosio tekstove pisane rukom, uglavnom komparativističke, i relativno često posećivao redakcijsku sobicu iznad Bezistana, tada našeg drugog odeljenja u koje smo hitali da sidemo. Marić bi uvek osvajao prisutne, podstican njihovom izuzetnom pažnjom.

Jednom, kad u sobici slučajno nije bilo publike, inače uvek sklon maksimalnoj blagonaklonosti – obratio mi se drugačijim tonom, koji nije dovodio u pitanje dobre namere i iskrenost, kako bi izrekao ocenu teksta koji sam tih dana objavila (možda o Matiću, nisam sigurna): “Zašto toliko krijete svoju žensku prirodu, osetljivost koja vas presudno čini. Budite ono što jeste i biće lakše i vama i drugima. Ovakvi – naporni ste za čitanje.” Ostala sam zatečena i zbunjena. Njegova harizma bila je suviše velika, moja mladost sklona “čvrstim stavovima” suviše neelastična da bi mogla da shvati širi smisao upozorenja, ali ne i dovoljno hrabra da se upusti u raspravu. Oćutala sam.

Međutim, kasnije su mi se Marićeve reči povremeno vraćale, izgledalo je kao da vreme skida sloj po sloj mogućih značenja, da bih, evo, danas došla do toga da ga se setim povodom knjiga Vujice Rešin Tucića i *Antologije* Veselina Kostića.

Šta hoću da dovedem u vezu sa ovom anegdotom? Vujica Rešin Tucić i Sreten Marić! I ja koja iz nekog prikrajka virim?! Inkompatibilno bilo kako da se razmesti!

Kako sam došla do ovog trougla, koji je u stvari četvorougao, sa jednim skrivenim licem? Slika podleže različitim viđenjima, ali jedno je nepobitno: u jednom kutu, na i meni neshvatljiv način, našla sam se pored V. R. T.-a. I evo me sada pred najtežim nalogom: da povežem nepovezivo, da od prizora u koje V. R. T. duboko sumnja oblikujem jezički niz koji i jeste i nije samo senka ili zid, da ne govorim o postojanju o kome se R. Tucić sve vreme izjašnjava kao o stvari sasvim neizvesnoj, upravo onoliko koliko ja nisam u stanju da ga relativizujem. Evo prvog dokaza: rvem se sa postojanjem V. R. T.-a, ma koliko on želeo da uzmakne. I ne samo to: nastojim da se probijem kroz simetralu njegovog ugla i da se nevidljivo smestim, ne bih li u nekom deliću tog imaginarnog prostora pronašla ono

što me vezuje za autora teksta *Demoniski Davičo* iz 2005., gde je (Davičovo) uzmicanje postojanju video i zabeležio kako samo jednom može biti zapisano. I učitao u esej gotovo sve što sam u *Gnezzdu paranoje* osetila kao samu suštinu R. Tucićevog pojmovnog kruga. Jer je u njemu (krugu) presudno ono što pesnik priznaje ili odriče ili bar ograničava: i jezik, i pesma, i zver istorije, i ništavilo i esencija pojavnoga sveta, i to da su “ideje hladne a meso drhti”, i da je vidljivi svet slika onoga “koji ide a ne stiže” ili onoga što se “gura kroz jezik” (stvorenja koje je “možda sasvim nestalo”).

Muči me onaj “jezički niz koji blista” ali i “tamne stranice izvesne noći”. Ne pripada li R. Tucićev junak Davičo onoj polarnoj svetlosti u krajevima gde prave polarne noći nema i gde se kriju razni i različiti oblici polarnosti, svi u funkciji “demonskog učinka”: uvek posedovanja dva suprotna pola u sebi, jednake snage i volje, što je verovatno najvibrantniji deo R. Tucićevog i mog neoprečnog zajedništva s njim vezanog za Daviča. Ali i polarizacije, izazivanja pojava sa suprotnim dejstvom, sa neizvesnim krajem, zato što pripadaju područjima koja u svojim graničnim krugovima ne samo da nikad ne gube svetlost već i omogućuju da se vidi polarna zvezda, koja je oduvek služila za prvu orijentaciju, budući ona tačka u kojoj Zemljina osa probija prividnu nebesku sferu. (Dnevnik mi sve dopušta, pa i sledeću za mene privlačnu dopunu-odstupanje: pošto polovi opisuju kružne putanje, svakih 25.800 godina najsjajnija zvezda kraj koje severni pol prođe dovoljno blizu preuzima ulogu Polare za koju desetinu vekova, ono što danas drži i držaće ko zna još koliko sjajna zvezda Malog Medveda.)

Pitam se je li sve ovo suviše odstupanje ili možda ide u susret R. Tucićevom pitanju: “Zašto nešto izvan sveta ne može da se pojavi i živi na način nejasan ljudima?” ili pak “Zašto u svakoj ljudskoj pesmi promiče senka bića o kome se ništa ne zna?”. Zar zbilja nešto znamo o stvorenju bliskom ljudima koje se šunja ispod zvezda, stvorenju promenljive boje – bele, sive i smeđe – u vreme kad se Sunce ne pojavljuje na horizontu ali njegov vetar rađa čudesne svetlosne mlazeve raznih boja. Zar ne može neko ko ne oseća da pripada ljudima da kaže: “Čovek postoji samo zato što umire” i “Ljudi su bića koja nemaju dokaz da su postojala”.

No o tome kasnije. Ovo što sam sad navela, našlo mi se pri ruci zato što je tekst o Davičovom demonizmu deo R. Tuci-

ćeve ingeniozne mape o postojanju-nepostojanju koja izaziva u meni ovakve laičke i ko zna otkud napabirčene poredbe. U tu se mapu uklapa još jedno Davičovo i R. Tucićevo “polarno” određenje – njihova pripadnost frontu koji rastavlja hladni vazduh od toplog, tropskog, što V. R. T. i D. nikad nisu zapostavili i zaboravili. Ostavivši nas ostale u najudaljenijem uglu da ih izneveravamo ne mogući da poverujemo da je življenje nejasno ljudima stoga što su smrtni, već, naprotiv, možda zato što smrtni nisu. Da približim do kraja. Evo V. R. T.-a kako od stare osnove, objavljene uoči ili neposredno nakon Davičove smrti 1989., sačinjava danas novi, bitno drugačiji nalaz, oduzevši mnogo od nekadašnje objave i dodavši nova otkrića ili dokaze što ih je porodilo današnje vreme na koje je Davičo “pokušao da nas upozori, ali ga niko nije čuo” (pogotovu ne oni koji sve njegove sudove koji bi trebalo da ga diskvalifikuju napamet znaju). A što je trideset godina kasnije progovorilo najživotnijim glasom.

Evo još jedne neophodne mi rokade. Vraćam se duboko unazad, osobi koja me u mnogo čemu određuje i danas, to jest u dubokoj starosti. Do te mere da čak ne mogu da zapostavim njen presudni uticaj u ovoj zamršenoj povezanosti sa V. R. T.-em, koju nije lako definisati, pogotovu stoga što se artikulisala u javni govor. Svesna sam avanture u koju se upuštam. Mogla bih to da nazovem i pričom o dve moguće vernosti. Zajedničko im može biti samo ono što bi malo ko bio kadar da razume, možda jedino oni koji su znali (ili čuli moje priznanje) da literaturu volim više od života. Sigurna sam da tako nešto mora naići na otpor Rešin Tucića, i ne jedino otpor već i neprihvatanje same mogućnosti da se o nečem sličnom govori. Ali nedavni tekst o *Demonskom Daviču*, najbolje što je ikada rečeno o složenoj, paradoksalnoj prirodi ovog danas napuštenog pesnika (rekla bih i više od toga kad ne bih bila sigurna da to V. R. T. može podneti) – upleo me je u svoju mrežu toliko da kazujem ono što nije na meni da kažem. Meni koja sam pisala isključivo o onome što je Davičo artikulisao u svojoj književnoj praksi (iako je i ona bila uvek, na različite načine, složeno protivrečna) a bežala od onoga što se smeštalo, ili što se moglo uklopiti u življenje i sve što se pod tu kapu moglo udenuti. Ne zato što nisam htela, pogotovu ne iz doktrinarnih razloga, već zato što nisam umela. Verovatno iz prevelike vezanosti onog dela moje osobe koja je literaturu volela više od života, budući istovremeno po-



klopljena jednom kolosalnom realizacijom životnih data koja me je premašivala i oduzimala mi svaku mogućnost racionalizacije. Ali da li je R. Tucićev drugi, kasniji, dopunjeni i visoko fundirani tekst objavljen u *Književnom magazinu* 2006. ikakva racionalizacija? Utoliko jeste i utoliko nije, kao i svi ingeniozni dvostruki pogledi V. R. T.-a koji su uvek slika predmeta i njegove senke, uvek različitih, čak i protivrečnih značenja.

Može li ijedna izjava, pa i ovakva, dnevnička, sa prividno prikrivenom težnjom da odredi jedan veoma složen odnos, jedva podložan raščlanjivanju, išta pomoći kakvoj-takvoj koherentnosti učitanih značenja? Za razliku od teksta R. Tucića, koji je saopštio najjednostavnijim sredstvima sve što je imao da kaže o ličnosti drugog pesnika, prvobitnoj, jedino važećoj, i njenoj senci, za koju da li možemo reći da je nevažeća? Prozirno artikulišući pritom složene suštine i ne bežeći od inače stavljenih pod sumnju prizora, ostvarujući svoju posrednost ubedljivije od bilo kakve upravnosti. Ja to ne umem i ne mogu – zato se i pitam zašto uopšte dovodim u vezu moć V. R. T.-a i svoju nemoć. Možda će opet oživeti onaj samoodbrambeni crv što ga prvi put otkrivam u ovom kasnom izjašnjavanju i ponuditi mi opravdanje i priznanje vlastite mimikrije. Ali pomoći nema – poredbeni plan je izvestan: govorim o uverljivoj R. Tucićevoj moći otkrivanja dvostrukosti svakog postojanja, koje je za njega istovremeno nepostojanje. To mi verovatno pomaže da izmaknem sebi čvrsto tle – činjenicu da sam na različite načine uz Daviča provela dvadeset godina – i da samo time potrem ono što bi svako sklon logičkom mišljenju porekao. Podsetiću ipak i na drugu realnost – da mi je sve što nije Davičova literatura neizmerno teško da definišem iako čvrsto opstaje u svojoj nepomerljivoj prisutnosti u meni i od čega sam bežala koliko sam mogla ne pobegavši nikad. No sad sam ipak u stanju da sve to jednostavnije razmrsim – iako mi je, dok ispisujem ove redove – učinak potpuno zamagljen.

### *Demoniski Davičo* iz 1989. i 2006.

#### Tekstualna paralela i uporedna značenja

Uporedila sam eseje istog naslova i ustanovila da je drugi, iz 2006., stariji skoro dve decenije, značajno prekomponovan i inoviran, da je silno dobio na intenzitetu, za šta se pobrinula naša novija istorija, da obe varijante kazuju istu ideju, samo



drugim strukturnim materijalom a da naziv rubrike u *Književnom magazinu*, *Dodir*, bolje no što bi mnoge druge oznake to mogle, nudi vrednosni sud.

U prvom *Demonskom Daviču*, čije se sigurno dvije trećine poklapaju sa potonjim, V. R. T. je imao drugi stožer: verovatno najznačajniji esejistički govor ranoga Daviča *Poezija i otpori* iz 1952. U njemu je R. Tucić ovako okarakterisao Davičovu mapu sveta: "Ovaj pesnik nije prihvatao niti jednu zadatu prošlost a ljudsko postojanje video je kao neprekidnu objavu *prvobitnog*, tek nastajućeg, tek rođenog iz ničega."

O tome je Davičo zapisao: "Pesnik je uvek taj prvi čovek. Ili nije. On uvek ima da otkrije jedan novi svet i, kad svi svetovi budu otkriveni, on mora da otkrije neotkriveni – makar ga izmislio – da bi doživeo ekstazu samoće, da bi osetio prednost čoveka, da bi živeo, da bi mogao da peva."

Mada se Davičova završnica ne poklapa sa Tucićevim osnovnim protivrečnim izjednačenjem postojanja-nepostojanja i još nekim poimanjima "nejasne vrste" koja se zove čovek, on je znao da je ono što je Davičo rekao podudarno sa zajedničkom im osnovom – beskompromisnošću – jer

"...pesnik uvek obnavlja Adamovu borbu saznanja... i uvek će biti vezan za stene i iskljuvan od orlušina prošlosti... Njega kamenuju. To je figura samo. Mislio sam reći da ga proglašavaju za ludaka, pelagićevca, ekscentrika, neurastenika, marksistu, propalicu, varalicu, homoseksualca, nemoralnu protuvu, neuračunljivog paranoika, pijanicu, ženskara, razvratnika, dekadenta, formalistu, kosmopolitu, kosmokadenta, naivnog realistu, nadrealistu, neorealistu, futuristu, egzistencijalistu, mazohistu, agenta, sadistu, liberala, reakcionara, špijuna američkog, špijuna ruskog, plaćenika, neplaćenog samojeda, samoubicu, papistu, antipapistu, humanistu, pesimistu, i već prema tome gde i kad, zavisi od mesta i vremena, od vremena u mestu."

Davičov "jelovnik anđela" nameće mi se kao prepis nedavnog "konačnog obračuna" u kome su mu dodeljena gotovo sva ova počasna zvanja od predstavnika visokih institucija i tzv. uglednika. Iako znam da za njih ni D. ni V. R. T. nikada nisu davali ni pet para i da se Davičo neće prevrtati u grobu a V. R. T., navikao na silne pošasti, može samo napisati koju pesmu, kao što je otrpeo sve dosad i sačinio *Gnezdo paranoje* govoreći o svemu i svima.

Davičo nam je pomogao da razumemo stvar: “Ponekad se sve svršava psovka, ponekad se strelja, veša, pali na lomači, pujdaju orlovi na pesničku crnu džigericu, već prema temperamentu epohe, stepenu civilizovanosti, trpeljivosti i nacionalnim običajima koji vladaju pri vođenju dijaloga, demokraciji stečenoj u borbi mišljenja, neophodnoj uvek i svuda. Kako kad i kako gde. Ali da je pisanje pesama opasan posao, u to ne treba sumnjati i u to se ne sumnja. Mislim, pesama koje ne laskaju ustaljenom ukusu i navikama, svesti koju imamo o sebi, samoushićenju sobom, dozvoljenim slobodama i postignutim granicama.”

Obojica su, na različite načine, probali ovu upotrebu pesnika. Na različitim mestima, što nije nimalo nevažno. I u različita vremena, što je takođe bitno. Hoću reći: u različitim istorijskim okolnostima, ali i uz jednu zajedničku datu: u isto životno doba. Mladost je obojici prošla u proganjanjima [Daviču pet godina robije u miru i četiri godine u logoru i ratu. V. R. T.-u, u miru, uz pretnje i surove egzistencijalne uskraćenosti sa vanumno primenjenim sloganom “klasne borbe” (poput onog koji je Daviča, tek izišlog sa robije, isključio iz Partije zbog *pesama* objavljenih u Krležinom časopisu), kod R. Tucića sa još besmislenije sprovedenim “državnim razlogom”. Ovo poslednje dotaklo se i Daviča, posle rata, nakratko srećom (da li srećom?), uz svesrdnu pomoć kolega, i to povodom jedne od najboljih njegovih knjiga. Posle toga nastalo je primirje, ali skupo plaćeno. Manje literaturom (ostavili su na miru njegovo nadrealističko utočište), više javnim delovanjem, kojeg se manijakalno držao a koje ga je rušilo jer je bilo zasnovano na prkosu, uvek lošem savezniku, pošto podrazumeva odsustvo takozvane “životne mudrosti”, toliko drage uglednicima, kojima je mazohistički pomogao da ga ne čitaju a sve o njemu znaju.]

V. R. T. nije ulazio u bilo kakvu vrstu saradnje ili obračuna. Možda zato što su ga temeljno onemogućavali, ne trudeći se suviše da nađu zaobilazne, perfidnije puteve. Njegov otpor nije teško dešifrovati, eksplicitan je, jasan i neumoljiv. Ali je zato njegova radikalnost dovedena do apsolutne hermetičnosti u poeziji. Pričinjavajući tumačima veliko zadovoljstvo, poput onog koje imaju svi što pokušavaju da dešifruju Daviča. Ili oni koji će eventualno nastojati da razumeju identifikaciju kojoj

pribegavam, veoma teško dokazivu, zbog odsustva spoljnih odlika i temeljno prikrivenih unutrašnjih.

Vreme je da napustim ovaj segment R. Tucićevih zanimanja. I da se najzad okrenem glavnom pokretaču ovih zabeležaka – zbirci *Gnezdo paranoje*.

Maj – jun 2007.

Mesec dana nakon zapisane poslednje rečenice o konačnom otvaranju poglavlja o strukturi i porukama zbirke *Gnezdo paranoje*, još jednom odlažem realizaciju ove namere/pobude jer mi je u međuvremenu dospelo u ruke naše izdanje ogleđa Brodskog *On Grief and Reason*, iz 1995., za koje možemo zahvaliti Nedi Nikolić Bobić. Tu mi se u novom kontekstu ukazala beseda Josifa Brodskog koju je održao prilikom uručenja priznanja pesnika-laureata u Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu 1991., a koja mi je ostala u sećanju kao jedno od izuzetnih promišljanja *stvari poezije*, da tako imenujem ono što se najčešće naziva sudbinom pesništva i pesnika, patetično ili ne. Pokazalo se da pogled Brodskog može biti relevantan za moju temu i njene protagoniste.

Brodski stvar sagledava sa drugih polaznih pozicija, mahom na razmeđi poezija – pesnik – društvo, i, još uopštenije, sa istorijskog, antropološkog, genetskog, kognitivnog pa i evolucionog stanovišta. Samim tim i bitno drugačije nego naši akteri, ali ponekad i u širem ali značajnom kontekstualnom dosluhu sa njima. Viđenja Brodskog, u drugom vremenu i u drugačijim okolnostima (iako sa identičnim surovim životnim iskustvima u njegovoj, kako kaže, “prethodnoj inkarnaciji u Rusiji”, čije posebnosti i značaj stalno nastoji da umanja), dakle viđenja Brodskog relativizuju njihove poglede pa čak i samo životno iskustvo, pogotovu u mojoj interpretaciji. No meni se, bar zasad, čini da će upravo zbog toga biti u podsticajnom sa-odnosu sa onim o čemu je dosad bilo ili će tek biti reči. Navodiću Brodskog bez komentara ili tumačenja, samo odabiranjem onih iskaza koji se odvajaju ili pak ulaze, na oponentan ili afirmativan način, u kontekst izjava naših pesnika ili mojih zaključaka o njima.

Nalik zamorčićima od kojih se očekuje da reaguju na kategorična prosuđivanja Brodskog. Navodiću odabrane odlomke redosledom kako se nižu u besedi *Neskroman predlog* (obnarodovan u dve verzije) i verujem da će samo sučeljavanje biti

podsticajno za obuhvatnost teme kojoj se u ovom trenutku posvećujem. Iako je težište Brodskog, na drugoj strani, koja se upravo zbog njegove kategoričnosti, meni prihvatljive u tertulijanskom smislu, može dovesti u sumnju kao utopistička pa stoga ne odviše prihvatljiva. Ostajem jedino nesigurna da li ću, zavedena, preterati u opsegu, ali bi i to verovatno moglo biti prihvaćeno, poput drveća u brazilskoj prašumi ili Biblije u motelu, da upotrebim asocijativni vokabular Brodskog. I da mu najzad dam reč:

“...U jedno sam siguran – poezija je, njeno pisanje ili čitanje – atomizirajuća umetnost i daleko je manje društvena nego što su to muzika ili slikarstvo. Isto tako, poezija ima izvesnu žudnju za prazninom, počev, recimo, od praznine beskonačnosti.

...Pesnik se uvek može rečima izvući iz teške situacije – to, uostalom, i jeste njegov zanat. Ali ja nisam ovde da govorim o teškoćama pesnika, koji, u krajnjoj liniji, nikada nije žrtva.

...Ako se može govoriti o društvenoj funkciji nekoga ko je sam sebe zaposlio, onda je društvena funkcija pesnika da piše, što on ne čini po nalogu društva, nego od svoje volje. Jedina obaveza koju ima je obaveza prema jeziku, što znači da dobro piše. Time što piše, naročito što dobro piše, na jeziku svoga društva, pesnik čini krupan korak prema njemu. Na društvu je da mu pođe u susret, odnosno da otvori njegovu knjigu i da je čita... Ako neko društvo ne čita i ne sluša poeziju, ono sebe osuđuje na niže nivoe izražavanja – na nivo političara, ili trgovca, ili prevaranta – ukratko, na vlastiti nivo. Ono se odriče, drugim rečima, sopstvenog razvojnog potencijala, jer ono što nas razlikuje od ostatka životinjskog kraljevstva jeste upravo dar govora. Optužba koja se često iznosi protiv poezije – da je teška, nerazumljiva, hermetična, i tako dalje – ne svedoči o stanju u poeziji, nego, da budem iskren, o prečki na evolucionoj lestvici sa koje društvo ne može da se pomeri.

Jer pesnički diskurs je kontinuiran, a kloni se klišeja i ponavljanja. Odsustvo tih elemenata je ono po čemu se umetnost razlikuje od života, čiji je glavno stilsko sredstvo, ako se može tako reći, upravo kliše i ponavljanje, jer on uvek počinje od samog početka.

Nije čudno što se današnje društvo, kada naiđe na taj kontinuirani pesnički diskurs, nađe u čudu, kao da je otvorilo knjigu u sredini. Već sam jednom rekao da poezija nije oblik zabave, a u izvesnom smislu čak ni oblik umetnosti, nego antropološki, genetski cilj, naš jezički, razvojni svetionik.

...Ako ništa drugo, čitanje poezije je proces izvanredne jezičke osmoze. Ono je i vrlo ekonomičan oblik mentalnog ubrzanja. Na veoma malo prostora dobra pesma pokriva ogroman duhovni opseg, a često, pri kraju, dovodi čitaoca do otkrovenja ili epifanije. Kao sazajno sredstvo, poezija nadmašuje sve postojeće oblike analize a) zato što stvarnost svodi na njena suštinska jezička svojstva, čiji međusobni odnos bilo da je u pitanju sudar ili sjedinjavanje dovodi do tog otkrovenja ili te epifanije, i b) što koristi ritmička svojstva jezika koja sama po sebi otkrivaju značenja. Drugim rečima, ono što nam pesma, ili, tačnije, sam jezik govori jeste "budi kao ja". Ona vam govori da vašoj duši predstoji dugo putovanje. Jer u trenutku čitanja vi postajete ono što čitate, vi postajete stanje jezika koje je pesma, a njeno otkrovenje i njena epifanija postaju vaši. Oni su još uvek vaši kad sklopite knjigu, jer se ne možete vratiti u stanje kada ih niste imali. U tome je smisao evolucije.

...Svrha evolucije, verovali ili ne, jeste lepota koja nadživljava sve to i stvara istinu samim tim što predstavlja spoj mentalnog i čulnog. Pošto je uvek u oku posmatrača, ona se može u potpunosti otelotvoriti samo u rečima: to je ono što najavljuje pesmu, koja je neizlečivo semantička kao što je i neizlečivo eufonična.

...Ne znam tačno šta je gore, spaljivanje ili nečitanje knjiga. Mislim, ipak, da se objavljivanje iz čisto formalnih razloga nalazi negde između ta dva zla.

...Ono što, međutim, treba imati na umu jeste da u društvu postoji tendencija da se samo jedan pesnik proglasi predstavnikom nekog perioda, a često i jednog veka. To se čini kako bi se izbegla obaveza da se čitaju ostali – možda čak ni taj odabrani, ukoliko vam se njegov ili njen temperament ne čine bliskim. Činjenica je da u svakom datom trenutku u svakoj književnosti ima nekoliko pesnika podjednake važnosti i značaja koji vam mogu osvetliti put.

...Čini mi se da se društvo zadovoljava jednim, jer je jednog lakše ukloniti nego njih nekoliko. Društvo sa nekoliko pesnika-svetaca bilo bi teže kontrolisati, s obzirom na to da onda političar mora ponuditi izvestan nivo poštovanja, da ne govorimo o nivou izražavanja... Takvo društvo bilo bi iskrenija demokratija sama po sebi. Svrha demokratije je prosvetljenje. Demokratija bez prosvetljenja je u najboljem slučaju dobro kontrolisana džungla sa jednim izabranim pesnikom u njoj, Tarzanom.

...Često se govorilo – prvi je, mislim, to rekao Santajana – da oni koji ne pamte istoriju moraju da je ponove. Poezija to ne tvrdi za sebe. Pa ipak, ona ima nečeg zajedničkog sa istorijom: ona se služi sećanjem i od koristi je za budućnost, da sadašnjost i ne pominjem. Ona svakako ne može da ublaži siromaštvo, ali može da učini nešto za umanjenje neznanja. Osim toga, ona je jedina zaštitna od vulgarnosti ljudskog srca. Stoga treba da bude dostupna svima u ovoj zemlji, i to po niskoj ceni.

...Knjige nalaze svoje čitaoce. Ako se ne prodaju, pa pustite ih da leže oko nas, skupljaju prašinu, trunu i raspadaju se... Uvek će se naći neko dete koje će iščepkati knjigu iz gomile smeća. Jedno takvo dete, ako je to neki primer, bio sam ja; a takvo dete su možda bili i neki od vas."

## Avgust 2007.

Verovala sam da ću se zadržati samo na upoznavanju sa provokativnim izlaganjem Brodskog o, kako rekoh, *stvari poezije*, svedenim na neophodan minimum, ubeđena da će biti od koristi za obrazloženje zadate teme. Bar onoliko koliko je nalagala oponentnost ili afirmacija stavova naših pesnika. Početni odabir/ilustraciju svela sam na polovinu, zatim na trećinu, zbog kakve-takve ravnoteže. Ali zastala sam pred drugim težištem u ovom stalno meandriranom izlaganju – pred onim što Brodski zove "nivoom dikcije". I Brodskog i R. Tucića navodila sam prema njihovom prigodnom usmenom izlaganju a ne prema pesničkom tekstu. Brodski se u poziciji laureata obraćao obrazovanom skupu, ljudima kojima je poezija bliska, a R. Tucića ću navoditi prema intervjuu u kome je želeo da približi svoja uverenja anonimnoj i amorfnoj skupini čitalaca šarolikog nedeljnika. Mora se priznati da je V. R.

T. maksimalno uspeo da izbegne zamke te vrste izjašnjavanja, dok je Brodski u poziciji slavodobitnika želeo da prođe sa što manje visokog tona te se odlučio za utilitarni, da ne kažem društveno-edukativni nastup. To samo govori o ograničenostima koje su obojica imali pred sobom i ko zna šta bi se *dogodilo* da su se našli licem u lice. Pogledi Brodskog itekako su prilagođeni nivou i interesovanjima prisutnih. Ekskluzivnost tih pogleda je ipak ograničena, jer su oni artikulisani u okvirima viševekovnih rasprava, naravno uz pomeranje granica i teritorija (rekao bi Brodski), dok bi ih V. R. T. ignorisao pošto ih oseća kao nešto po prirodi nejasno, propadljivo kao i ljudi što su. Zatim, Brodski je sebe nazvao “slugom” jedne aktuelne i moćne institucije (državni laureat), što V. R. T. nikad ne bi mogao da bude niti da ovaj pojam upotrebi kao retoričku figuru. (Ovo ne spada u moralnu kvalifikaciju, već u moguću ilustraciju raspona govora o ovoj temi.) Njihove se polazne pozicije još u jednom pogledu razlikuju: Brodski bi itekako ubedljivo mogao da govori, kao i V. R. T., o lošem iskustvu sa istorijom. Međutim, o tome je više no uzdržano promrmljao u otvorenom pismu Havelu. Smatram to bliskim temi koja se podastrla, te ću i tom izjavom oteretiti ovaj tekst:

“Odlučio sam da vam napišem ovo pismo zato što nas dvojica imamo nešto zajedničko: obojica smo pisci... Imamo još nešto zajedničko, a to je naša prošlost u našim dotičnim policijskim državama. Da se izrazim manje pompezno: u našim zatvorima, gde se skućenost prostora nadoknađuje preobiljem vremena, koje, pre ili kasnije, nezavisno od temperamenta, nagoni čoveka na razmišljanje. Vi ste, naravno, proveli više vremena u svom zatvoru nego ja u svom, mada sam ja počeo svoje tamnovanje daleko pre Praškog proleća. Ipak, uprkos svom gotovo patriotskom ubeđenju da beznadežnost cementne rupe koja bazdi na mokraču negde u ruskoj zabiti, budi u čoveku svest o proizvoljnosti egzistencije daleko brže od čiste, omalterisane, samice u civilizovanom Pragu, smatram da kao misaona bića možemo biti potpuno ravnopravni.”<sup>2</sup>

2 Prevod Nede Nikolić Bobić

Iz ovog je već jasno koliko Brodski malo drži do regulacije “policijskih država”, zapravo koliko, u poređenju sa kulturom, ovde s poezijom, *minimizira* istorijske okolnosti i *kao da* istoriju ne smatra značajnom za bit umetničkoga. V. R. T. pak, i on i

njegova poezija, žestoko su obeleženi društvenim okolnostima koje su pesniku “zašile usta”.

Veliki deo svog javnog govora on posvećuje svedočenju i ličnom otporu. Na jednom mestu čak kaže da *Gnezdo paranoje* “svedoči o tome šta nam se dogodilo, iako je to neopisivo”. Mada držim da ova zbirka poezije premašuje sva istorijska ishodišta, ne mogu da zanemarim samoosećanje pesnika i intenzitet njegovog doživljaja.

Drugi naš akter, O. D., pre bi se u tome složio sa Brodskim jer se nakon nimalo kratkog perioda “zašivenih usta” probila prava bujica pesničkih i romanesknih iskazivanja kad su zatvori, logori i ratovi otišli sa njegove životne scene.

Pre no što dam V. R. T.-u da progovori o svome razumevanju onoga što je uslovalo njegovo ćutanje, i dovelo u pitanje ne samo poeziju nego i postojanje, htela bih da pronađem, ipak, zrnce istorodnosti dvojice savršeno različitih pesnika i njihovih pesničkih i nepesničkih koncepata – Brodskog i V.R. Tucića – u nadi da bi to ipak moglo da otvori izvesno zajedništvo. Evo prvog primera: V. R. T. govori o “civilizaciji zla”, a Brodski o “sirovosti i surovosti ljudskog srca”. Brodski pomiren sa svojom dijagnozom kao nečim zauvek datim u evolucionom lancu ljudske vrste, V. R. T. u žestokom protivljenju zlu danas i ovde u kome opstaje. Do Brodskog bi teško doprla struktura zla o kome V. R. T. govori nazivajući ga “srpstvom”. Ali zato mu ne bi bila suviše daleka tvrdnja da je “smrt naša jedina tradicija”, mada ne sa konsekvencama koje su R. Tuciću dostupne: “Iz te civilizacije zla ja sam želeo da iskoračim. Sve što sam napisao svedoči o tome.” Brodski bi se tu jedino snašao sa svojim geslom “uvek do kraja”, kao što bi teško napisao a još teže opovrgao R. Tucićev “model” sažet u odgovoru na pitanje čiji je pesnik: “Ko će ga znati. Mamin i tatin. Ne pišem da bih unapredio književnost. Sila koju ne poznajem bacila me je u svet, u svest, u postojanje.”

No tome prethodi: “...mislim da je svet istovremenost, da istorija ne postoji, da je sve sada, da svako svakom umire i da niko ne umire, da je naš život samo niz mentalnih projekcija. Zatvoreni u mentalnim prizorima, ljudi su bića obrvana fantomima rođenja, smrti, vidljivosti, dodirljivosti, rase, nacije.” Rešin Tucića je ovakvo osećanje dovelo do poricanja samog postojanja, što je, moglo bi se reći, okosnica *Gnezda paranoje*, ali stihove ni jednog ni drugog pesnika nisam uzimala kao dokazni materijal pa ću samo navesti završnicu R. Tucićevog ultimatum: “Ako mi uopšte postojimo, a ja mislim da je to teško dokazati.”



Ponekad su, pak, na ovoj crti povremenog približavanja i neprikosnovenog udaljavanja – snimci podudarni a zaključci različiti. Rešin Tucić kaže: “Samoreprodukujemo se, iščekujući znak, šifru, da aktiviramo one dve trećine mozga koje upotrebljavamo...”, a Brodski veruje da neki delovi mozga mogu biti spaseni ako se aktiviraju poezijom, jer je “društvo u poređenju sa mentalnom čvrstinom bilo kog pesnika – kukavica i gubitnik. Za društvo, čija je najveća snaga reprodukcija, gubitak jednog pesnika je kao uništenje jedne ćelije mozga.” Tu se Brodski i V. R. T. nikada ne bi sreli jer je pojam “društva” za njih dijametralno različit, iako za obojicu podjednako negativan.

Pesnici ulaze u dva kruga koji se istovremeno dodiruju i potencijalno isključuju. Nepotrebno je ponovo navoditi ekskluzivnu projekciju Brodskog u njegovoj gotovo misio-narskoj službi stvari poezije i literature, od čega je V. R. T. udaljen za čitav jedan kosmički sistem. Vredi uporediti ova dva razumevanja, kod Brodskog uslovno didaktičan pristup, svakako savršeno inkompatibilan sa samom osnovom prirode Rešin Tucića.

U otvorenom pismu Havelu Brodski kaže: “Možete se upitati zašto ne uputim slične ekstravagantne predloge predsedniku države čiji sam građanin. Zato što on nije pisac, a kada čita, on čita uglavnom bezvredna dela. Jer kauboji veruju u zakon i svode demokratiju na jednakost ljudi pred njom, tj. na očuvanje poretka u preriji. A to što ja predlažem je jednakost pred kulturom. Vi treba da odlučite koji je kurs bolji za vaš narod, koja je knjiga najbolja za njega. Da sam ja na vašem mestu, počeo bih sa vašom ličnom bibliotekom, jer očigledno da o moralnim imperativima niste učili studirajući pravo.”

A V. R. T. je rekao: “Poezija nekome znači sve a nekome ništa. Tako je uvek bilo. Ako su ljudi smrtni, kako bi poezija mogla biti besmrtna? Umire i poezija. Ima tu jedna tajna: poezija je čitanje. Onaj ko ne zna da čita... svet oko sebe i sebe u svetu, taj neće znati ni da piše. Pisanje je propadljivo kao i čovek. Ne može se naučiti. Ono je promenljivo kao i nebo nad nama.”

I: “Književnost je nešto što su izmislili profesori. Poezija nema telo koje bi se moglo opisivati. Ali, kao i čovek, živi od iluzije telesnosti. I ljudski život i poezija mogu se razumeti samo kao beskrajni niz magijskih rituala, osmišljavanje nečeg što ne poznaje temu početka i kraja. Pesnici ne pripadaju svetu ljudi. Oni dišu samo da bi rešili tu najveću od svih zagonetki: postati i nestati. Ko to ne razume neka čuti.”

## Da svi začutimo?

Ne preostaje mi drugo nego da rezignirano zažalim što Brodskoga nema i što ga nikad više neće biti da se na svoj ingeniozni način, kome sličnoga biti neće, uključi u ovu “raspravu”. Suprotnosti su toliko velike da se čak ni lansirne rampe smisla ne bi mogle pouzdano definisati. Ali ipak, da zastanem. Zar tvrdnja da pesnici ne pripadaju svetu ljudi ne bi mogla da bude ako ne lice, onda naličje uverenja Brodskog da su pesnici superiorni nad svakim “društvom” (J. B.), odnosno “svetom” (V. R. T.), koje treba znati čitati kako bi se stekla moralna čvrstina, drugima nepoznata. Ne samo to. Brodski bi sigurno, ili verovatno, mogao da uključi u svoje vidno polje R. Tucićevu tvrdnju da pesnici dišu samo kako bi rešili “najveću od svih zagonetki”. U razumevanju Brodskog, ma koliko on izgledao uveren u svoj edukativni projekat, itekako ostaje prostora za nerešive tajne postojanja. Ali čemu ove pretpostavke? Zar bi se iko mogao izjednačiti pa i uključiti u unikatnost V. R. Tucićevih koncepata? Ali neću ovim pitanjem da zaključim poredbenu smešu koju sam zakuvala. Htela bih da pronađem makar samo zrnce bliskosti dvojice pesnika na polju jasnog ili nejasnog postojanja individue i zbira koji nazivamo čovečanstvom.

Kada V. R. T. kaže: “Književnost je nešto što su izmislili profesori”, on nije daleko od Brodskog koji je prišao sa druge strane tvrdnjom da su “akademici sa njihovim ideološkim raspravama” nekompetentni u vrednovanju poezije jer “lepota i njen pratilac istina ne treba da budu potčinjeni bilo kakvoj filozofiji, političkoj ili čak etičkoj doktrini s obzirom da je estetika majka etike a ne obrnuto”.

Ma koliko ova završna rečenica ne ulazila ni u jedan segment onoga što V. R. T. čuje u artikulisanju poezije – ovi navodi nisu udaljeni koliko se u prvi mah čini. To bi se potvrdilo kada bih dodala zaista poslednju rečenicu Brodskog: “Ako mislite drugačije, pokušajte da se setite okolnosti pod kojima se zaljubljujete.” A da ne govorim o njegovoj osnovnoj tezi, o nužnosti da država pomaže izdavanje pesničkih knjiga, što bi V. R. T. sigurno podržao, jer je i sam rekao: “Novac se troši na glomazne institucije čiji su programi primer za tugu i opomenu.”

No, ipak, nije li najvažnija od svega izrečenog skoro ista rečenica: “Pesnici pišu da bi ih neko voleo.”

Kada čitam poslednje pitanje intervjuiste upućeno V. R. T.-u o tome čime je određena njegova sudbina “jezičkog manipulanta”, čujem dva samo prividno različita odgovora:

V. R. Tucić:

“Da sam jezički manipulant vidi se po tome kako sam odgovorio na vaša pitanja. Kao dečak, znao sam da istrčim daleko u njive, legnem na zemlju i gledam u nebo. Imao sam muku da odrastem. Hteo sam da shvatim postojanje. Pogledajte dokle sam dogurao.”

Josif Brodski:

“Uvek će postojati dete koje će iščeprkati knjigu iz gomile smeća. Ja sam bio takvo dete, ako je to neki primer; a takvo dete su možda bili i neki od vas.”

## Septembar 2007.

Sigurna sam da V. R. T., beležeći pesme koje smo očekivali dvadeset godina, ni u jednom trenutku nije pomislio da ispisuje “značajnu” knjigu. Verujem da je poezija za njega suviše tajnovita i nepročitana (ili nepročitljiva) stvar, upravo onoliko koliko i samo postojanje, da bi se slični kvalifikativi mogli odnositi na složen odnos prema onome što radi.

Posredi su, verovatno, izvesni unutrašnji razlozi koji su usloveli da, bez obzira na ekstremno različite vidove govora, *Gnezdo paranoje* bude celovita knjiga i homogen iskaz. Međutim, to sam i ja, izgleda, ipak različito doživljavala tokom čitanja. Bar sudeći po onome što sam beležila na marginama, očigledno tražeći objedinjujući naslov. Zapisivala sam, upravo ovim redom: *Tako i čovek, ponekad* ili *Knjiga o Jeziku i Zidu do Tajne nema, Svet je nestajanje*. Da bih na kraju došla do nalaza da se *Gnezdo paranoje* istovremeno može smatrati i homogenom i hibridnom knjigom, a pre svega celovitim jezgrom jedne pesničke filozofeme. S tim što bi se onaj ko bi pokušao da to obrazloži našao u nimalo lagodnoj situaciji, jer ništa od važećih terminoloških ponuda ne bi moglo da se primeni na jedinstveno različit glas R. Tucićev ili, da budem preciznija, na njegovo mišljenje i osećanje sveta. (Evo me već u klopci.)

Nekoliko puta sam menjala propozicije i kadriranje. Ne zato što se na jednome ne bih mogla trajno zadržati, već zato





ona postaje manja, da bi se čvrsto uklopila u porozno tkivo o kome je bilo reći. Moglo bi se tako prići eksplicitnostima, recimo, *Putu u komunizam*, *Poskočice*, *Ruskog neba* ili *Nisu imali vremena*, da ne govorim o jedinstvenoj *Sve ću ti reći, ljubavi*. Jedinstvenoj u svojoj doslovnosti, kakvu teško da možemo naći u bogatom arsenalu ljubavne lirike. Ključ razumevanja može se učiniti vrlo jednostavnim i veoma složenim. Upravo to, poravnanje jednostavnosti i složenosti, čini auru ovog poetskog narativnog unikata i ustoličuje izuzetnost onoga što bi se danas rado nazvalo pesničkim projektom V. R. T.-a.

Značajan blok R. Tucićevog koncepta mogao bi se čitati i izdvojeno, sa dovoljno razloga smešten na posebnu i autarkičnu ravan. To su igre u jeziku, čija se različitost i autorova sloboda i inventivnost, odsustvo granica i neumornost u jednoj mogućoj vežbanki koja bi nosila naslov "Ložac V. R. T.", dobili izuzetnu energetsku vrednost. Ne znam hoće li R. Tucić imati nešto protiv ove analogije i da li bi njegov odgovor bio jednak Davičovom, o tome ne mogu da sudim. Znam samo da se mora biti izuzetan "ložac" da bi se ostvarile sve ove egzibicije u jeziku (lišavam ovaj pojam pežorativnog tona koji mu se najčešće pridaje; naprotiv, u ovom slučaju ga visoko vrednujem).

Recimo, tu svrstavam scenu babinog ležanja na odru sa "dva sjajna dinara na očima" i prilike dečaka "u kratkim pantalonama ohlađenih butina", što motri na nju, iz pesme *Nije se mrdnula se*. Ovih nekoliko reči poseduje snažnu narativnu kadriranost čija će se deskriptivna snaga ispoljiti na najneочекиvaniji način: u realizovanom prizoru naglo nastaje obrt: "odjednom – baba se mrdne", što će se nastaviti jezičkim pomeranjem, opisnim poravnanjem, malom, lakom rokadom koja će zameniti bar nekoliko nivoa deskripcije: vizuelni, emotivni, nadrealni, iako je iskazana samo trima rečima u različitom rasporedu: "Mrdnula? / Nije se? / Nije se mrdnula se." Ovo je jedna od najpitoresknijih Tucićevih jezičkih "igara" koje neslućeno produbljuju ono što pojam igre obično podrazumeva.

Slediću ovu liniju u pesmama gde se ona ostvaruje na sličan iako ne identičan način.

U pesmi *Onaj koji ide, a ne stiže* ima nečeg od ovog ludizma, pre svega u ukrštanju slika/prizora uz jezička odstupanja od regulative. Upravo tu je izrečena jedna od ključnih Tucićevih poruka: "Znao sam / prizori odlaze / i dolaze", ali i tvrdnja od koje uzmaca nema: "Beše on / da razmiče, / ono, / čemu se primiče."

Već prvi stih, "Ihdijaše jednije človek svijetom", upućuje na plodnu smešu koja će uslediti i u kojoj konceptualna ravan odnosi prevagu, ako se uopšte može tako reći za ovu nerazdvojivu spojenost. Ni potonje "Oblastav ne bijahaše, / no svijetljivi ubod / nudi okolo" ni "samohusluga" ni "svakije samac" ni "Pružih oči za da ga ukinem" neće se odvojiti od suštine pesme – njenog konceptualnog govora sa završnom poentom o samcu bez novaca ("bio mi je uzor" – "Biće sa suprotne strane. Ćutah pred njime, / kao da sam u ničemu"). Na taj način sve nalik na jezičke eskapade postaje sastavni, ekspresivni deo tog ćutanja, podižući smisaoni tonalitet i pesmu u celini. Ne samo što se uklapa i odgovara na izrečeni naslov *Onaj koji ide, a ne stiže* i poslednji stih "kao da sam u ničemu", već odstupanjima od regularnih jezičkih oblika pojačava dejstvo apsurdnosti svake regularnosti u govoru o onome čega nema.

Sledeći stepen jezičkog eksperimenta je ekstremno rastakanje, o čijoj ću delotvornosti pokušati nešto da kažem. Reč je o pesmi *Da bila, budem, bejah, da biću, ne*. Već sam naslov ukazuje na postupak, a još će bolje ilustrovati prva strofa:

"Da bila, budem, bejah, da biću ne.  
Gadno, daleko, hladno, ali i he.  
Sve bješe san, daljina, strah i de.  
Dolazim, primičem se, neumoljivo i e."

Ovi se stihovi mogu svesti na kostur urednog govora i nepokorno vezivno tkivo rastakanja. Oblici glagola *biti* mogli bi se pripisati i jednome i drugome, što se lako može svrstati u preimenovanje, ali ovi naizgled iracionalni oblici, uza svu eventualnu kakofoničnost, sugerišu čvrstu nameru da budemo na druga vrata uvedeni u stanje bivanja. *Gadno, daleko, hladno, san, daljina, strah, dolazim, primičem se, neumoljivo* – dovoljni su pokazatelji da je posredi stanje bivanja, određenog ali i relativizovanog dodacima rima bez značenja: *ne, he, da, e*.

Ovim načinom pesnik drugim sredstvima upućuje na svoj govor o ne-postojanju, o ne-bilosti.

Druga strofa to potvrđuje:  
"Snila sam, spavala, kao da oh je u.  
Napuštena, davna, tajanstvena i tu.  
Bila sam, da budem, bejah, da biću, mu.  
Kroz noć i pustoš, usamljena i hu."





Činjenica da je na kraju svakog stiha stavljena tačka doprinosi dvosmernom kretanju smisla, kao i pojačavanju suprotstavljanja povezivanja i razdvajanja, što možda jeste a možda i nije bilo osnovno nastojanje. U pesmu je utkan, u dva maha, iskaz koji bi mogao biti i pesma u pesmi, neka vrsta ličnog manifesta koji će se učvrstiti i smisaono do kraja eksplicirati porukom: “Neću se više vratiti u Crvenu zemlju”, ili: “Još dugo sam stajao nadomak Crvene zemlje, / Suzama učvršćujući odluku”. Ona će se pojačati kada se dodaju stihovi: “Pustinja-okućnica i davne obmane te / Sve i kad bi izvesnost ljubavna čekala me tu, Neću se vratiti”. Jer to je samo racionalni komentar onoga što su raščinjene nostalgичne poruke mogle ponuditi, u svojoj visprenosti njihovog preplitanja i uz izuzetno autorovo osećanje za mogućnosti segmentiranja. Zato bih danas na margini zapisala drugu varijantu: *Balada o povezivanju pokidanih čestica postojanja/nepostojanja*.

I evo me pred onim delom zbirke koji o tome jedino i govori i čija se složenost ukazivala i ranije. U pokušaju da R. Tucićevu sklonost ka jezičkoj kakofoniji povežem sa tom ravni, bilo bi neizbežno da ponavljam vlastite dijagnoze, pogotovu one koje bi povezivale ovaj verbalni imaginarni panoptikum sa stihovima poput:

“Ja sam taj  
...koji zatiskuje uši pred glasovima  
iz tame i Ta noć u meni,  
te senke, to zapomaganje,  
nisam li to ja  
utekao sa dnevne svetlosti,  
iz vidljivog sveta koji je  
čitav,  
jedna sveobuhvatna  
sablast?”

I ako bih otišla još dalje, možda bih zabeležila:

Sve ovo priča je o istoriji kao većitom uzaludnom pokušaju povezivanja bezbroj puta komadanog i konačno raskomadanog sveta, o neispunjenoj težnji ka Celine. U tome je skrivena njena nekonzistentnost, jedino istinita, koliko i njeno lice okrenuto ništavilu.

Novembar 2007.

Usvajajući do kraja Pavkovićevo svođenje Rešin Tucićeve ideografije, ipak odlučujem da ne uskratim sebi slobodu u odabiru puteva kojima ću se probijati kroz ovu poeziju, parcijalno i u celini. R. Tucićeve filozofeme su upravo zato toliko privlačne i pobuđujuće što omogućuju da i ovlašno doticanje nekog postraničnog motiva, slike ili izričaja bude podjednako značajno za razumevanje celine koliko i ono što se s razlogom može smatrati primarnim.

Predlažem sebi samo jednu središnu temu, koju sam već, uz auru Jezika, videla kao osnovu ovog dela: pojam, sliku, ustoličenost *Zida*, koji podjednako postoji kao zid straha od sile, udarca, gladi i hladnoće, napuštenosti i usamljenosti u svetu "sveobuhvatne tame" kao i u svetu zabranjenih snova, potiskivanih želja i bespomoćnosti otkuda "dopiru nečujni krici postojanja", da bi zatim bio smešten u široki spektar znakova čovekove egzistencije, ali i u ono što to postojanje poriče. Naizmenično, pesnik vidi i zna da zid "neprestano raste", kao što vidi i zna da iza njega dopire kucanje nevidljivog srca. U zidu je "svako novorođenče" koje jeca pribijajući se uz "sigurni zid" koji ga je porodilo – svoju majku, a čovek-zid, okružen zidovima kuće-jazbine, izgovara sve osim sebe. Iz tog stešnjenog središta otvaraju se sve same oponentne slike. Prvo sinonimi širine i neograničenosti: zid postaje čak i "reka koja teče" i "nebo koje se plavi", da bi se iz tog opsega sve svelo na zid pred vratima svake kuće, na kraju svake ulice, na izlazu iz svakog grada. No, prostor će se ponovo otvoriti, ali bez širine reke i neba. Pretvoriće se u drugu vrstu neizmerja – potirućeg, ugrožavajućeg: siromaštva, bolesti i smrti; i drugačijih ali podjednako destruktivnih pretnji – zabrana, naredaba i uputstava, prisile. I ne samo to: smestiće se u ekran i ponavljati: "budi i ti zid". Čujemo li u ovoj poruci viziju ili utehu? Odgovor će biti eksplicitan: zid je i jezik kojim govoriš, sećanje na drugačije postojanje, drugačiju prošlost, ali će postati i tvoja budućnost "izrasla u zenicama do kojih više ne dopire svetlost". I evo ključalnog pitanja, koje će možda u nama otvoriti nadu – pitanja hoćeš li proći kroz zid – što se sinonimizuje sa pitanjem hoćeš li se "pobuniti" i hoćeš li pronaći "jezik koji prolazi kroz zidove". I ponude (da li imperativne?): "Izađi iz zida, iz jezika koji ga je izgovorio", uz jedan uslov, ipak: moraš izaći iz vidljivog: ne samo "ne budi sluga nijednoj ruci" koja te dodiruje, već napusti svetlost i tamu, zatvori oči pred prizorima koji se ponavljaju.

Jesmo li zavarani ovom eksplicitnošću? Nakon toliko otvorenih mogućnosti, uza sve ponuđene odluke ili dvostrane nedoumice, čućemo:

“Zid je,  
ipak,  
samo reč  
i njegova senka u jeziku  
jedino je mesto  
koje ne laže.”

Je li posredi kraljevska varka ili jedino moguće rešenje tajne koja nam je predočena? Tajne u čiju duboku verodostojnost, koja je najveći posed pesnikov, ni za tren nećemo posumnjati. Kao što nećemo ni za tren poverovati da možemo ponuditi odgovor, već ćemo se eventualno samo osetiti bliži drugoj visokoj poruci: o jeziku koji je transmisija samoga postojanja. Jer znamo da se “kroz njega gura *stvorenje* utišano saznanjima”, koje ima prednost nad ljudima, o kojima se ništa ne zna osim da su smrtni, ali i da ipak mogu razumeti neke “znake jezika” ili znati da su “od reči i rečenica sagrađeni čitavi pasusi sveta”.

“Ko je onda pokrenuo ovaj govor, ovu pesmu o ničemu?”, ko je rekao da je “čitanje gospodar svih jezika”?

Sva u oponentnostima, ova pesnička rasprava je realizovana na veoma različite načine, nekad samo u varijacijama, nekad u međusobno poništavajućim oprečnostima. Pesnik će se upitati: ako je jezik čoveku brat, hoće li se pojaviti pesma, sestra? I: ko će odlučiti, da ponovim, o “tom jezičkom nizu, koji blista samo među bićima koja nemaju dokaz da su postojala”.

U strahu da ću upasti u paukovu mrežu pesnikovih ili svojih vlastitih varijacija, zaključujem da je ipak vreme da se upitam naslućujemo li ovde odgonetku?

Sasvim sigurno ne. Sama suština fenomena pesničke interpretacije sveta nameće u tom panoptikumu, gotovo svetost neodgonetljivog, pogotovu kada se postojanje izjednačuje sa svojom negacijom koja ispunjava “tamne stranice izvesne noći”. Ali pošto je sučeljavanje opozicionog jedan od osnovnih zakona “pevanja i mišljenja”, uvažimo li osnovni postulat V. R. T.-a o postojanju-nepostojanju, ostaje nam samo jedan čvrst i nepomerljiv oslonac: jezik.

Je li to sukus filozofeme pesnika koji sebe oseća nepostojećim glasnogovornikom nepostojeće filozofije?



urednik, za čiju kreativnu energiju ne umem da nađem adekvatne atribute a da ih ona ne izostavi. Nazvala sam te beleške *Dnevnikom čitanja*, tražeći zbirno ime za mogućnost da se u četvorogodišnjoj izolaciji ipak bavim tekstom, za čim osećam nasušnu potrebu bez obzira na okolnosti koje me onemogućavaju. (“Nemam ruku”, napisala sam odazivajući se na novu zbirku Ibrahima Hadžića. Predložio mi je da ruke stavim pod navodnike. Učinila sam to, ali i dodala: “Lakše mi je da krivim ruke nego glavu.”)

Ali privlačna paralela koju sam pomenula ne odnosi se na tekst o Hadžiću, već na prethodni (*Dnevnik o Ani*), o zbirci *Oko nule* Ane Ristović, za mene vladarice našeg mladog pesništva i načina življenja u toj ulozi i van svih uloga. Da dodam sad, 2007., posle čitanja R. Tucića – tog najautentičnijeg “stvorenja” koje znam. Oglasila se Ana, u svojoj trideset trećoj, “jelovnikom strahova”, kako sam usputno nazvala njenu zbirku.

Za *Gnezdo paranoje* to verovatno nikad ne bih rekla, iako nam je pesnik sam ponudio sinopsis blizak toj sintagmi. Zašto? Ne samo zato što su posredi dva potpuno različita glasa, gde, kako reče Brodski, hijerarhije nema, već možda zbog neskrivenog i neskrivanog tragizma – njenoga smisla, koji se u potpunosti može otkriti upravo ako se pesma u celini navede. To i činim, izostavljajući samo prvih dvadesetak stihova.

“Vidim dete u tami.  
Čini mi se da vidim to dete,  
tamo negde,  
u tami,  
dete koje zapomaže,  
dete koje se mene  
ne boji.  
Ja sam taj koji živi u strahu,  
koji zatvara oči pred prizorima,  
pred senkama,  
koji zatiskuje uši pred glasovima  
iz tame.  
Osećam da sam kriv što vidim dete,  
zato što je to stvorenje dete,  
zato što ne verujem da je dete.  
Ono je nešto drugo,  
nešto preteće



Plašim se mesa.  
Plašim se cipele na nozi  
i cipele bez noge.  
Plašim se ptice koja peva  
i ptice koja čuti.  
Plašim se kiše i suše.  
Plašim se planine  
i ravnice.  
Plašim se puteva i bespuća.  
Plašim se kad stojim  
i kad ležim.  
Plašim se tela koje diše  
i tela koje ne diše.  
Plašim se kad me vide  
i kad me ne vide.  
Plašim se pobožnih  
i onih bez boga.  
Plašim se pakla,  
plašim se raja.  
Plašim se istine  
i plašim se laži.  
Plašim se čoveka sa zubima  
i čoveka bez zuba.  
Plašim se jednog  
i plašim se dvojice.  
Ja sam gnezdo,  
gnezdo paranoje, koje svetluca i lebdi  
u svim noćima sveta.  
Gnezdo sa bezbroj očiju,  
ušiju,  
ruku i nogu.  
Gnezdo koje nikad ne spava.  
Gnezdo puno duhova  
i gnezdo  
u kojem duhova nema.  
Gnezdo sa upaljenim svećama  
u svim uglovima.  
Samo strah može izlečiti  
moj strah.  
Gnezdo se moralo pojaviti.  
Nepoznati čovek  
dahće mi u lice,





“Nepoznati čovek” je postao jedini poznat čovek, prisvojivši sve znake sveta, sve što čini totalitet postojanja koje progovara iz tame nepostojanja. Jer samo takav totalni lični iskaz može izazvati naše apsolutno poverenje u mogućnost sličnih ponuda. Već vidim V. R. T.-a koji se buni protiv takvih određenja, uglavnom banalizovanih u tzv. ispovednoj lirici, u koju se ova pesma ne može uključiti jer je mnogo više od svake ispovesti i govora o sebi iako od prvog do poslednjeg stiha ne čini drugo do što govori o sebi, postajući upravo tako nepoznati čovek, čije pokrivanje vodi nepostojanju i potiranju same osnove zaštite. No, da li je sintagma *gnezdo paranoje* održiva u ova kvom razumevanju? Verujem da jeste jer bez te protivrečnosti – svetlucanja i lebdenja u svim noćima sveta ne bi se mogao uputiti očajnički poziv samome sebi da ne izneveri to dete koje “i nije dete” jer se samo tako može izreći jedino neopovrgnuto “Kao što ti više nisi čovek”.

Pred sam kraj zadatog sklopa tumačenja, evo me pred jednim od otkrića ingenioznog R. Tucićevog skalpela, koji nije nimalo lako pratiti: rezovi su ne samo suviše duboki nego je i materija koja se seče suviše porozna da bi mogao da poteče krvav sadržaj od koga je sazdana, zvala se ona tamom, noćnim svetlom ili, najčešće, ništavilom. Ujedno je to i bežična telegrafija koja sažima govor o postojećem i nepostojećem, o slici i njenom smislu koji odmah ukazuje na besmisao. Ovoj metaforičkoj razglednici uskraćeno je gledanje isto onoliko koliko je prodor u nju onemogućen oku. (“To crno oko jezika / koje gleda / plavo oko jezika”) a da pritom ni jedno ni drugo ne samo da se ne vide međusobno nego ne vide ni predmet ni njegovu senku. Kome je upućen savet: “Budi hrabro meso priče / koju sanjaš, / budi čitanje koje nije pisano?” Kome se obraća “usna koja nije moja / zato što je moja?” Ipak, ona pripada “biću koje živi zato što je izgovoreno. Pevaj, tišino postojanja / koja letiš / kroz svetlost. / Ja sam jezik / koji te sluša.”

Vraćamo li se jeziku kao praosnovi jer i “sunce je samo glas koji te gleda”? Vuče li nas to opet bojenoj replici drvoreza sa korica knjige? Nismo li u R. Tucićevoj vasioni koja se ne može videti kao što se ne može čuti njena tišina? Gde te “pitanja neće razumeti a nebo je zemlja koja ti pokriva srce”.

Ali ne zaboravimo: u završnici su razmere sveta ipak svedene na “senku usne koja ljubi NA TVOME LICU”.

Možda je pesma *Poljubac, usna koja peva* najstroženiji zadatak pred tumačem ukoliko ne odustane od nastojanja da bilo šta sa pouzdanošću ustvrdi. U mutaciji i transmutaciji onoga što se na momente čini da je promovisano u predmet obraćanja, teško je pronaći težište kad pesnik neće da ga uspostavi. Ako je on u nečemu ustrajno aktivan, onda je to u stalnom uzmicanju, i to upravo onda kada izgleda da se približio nekom odredištu. Ukoliko je išta u materiji ove poezije očigledno, onda je to probijanje kroz poroznost ništavila, “slepe životinje”. Kraja toj poroznosti nema jer je osnova pesnikovog staranja da iskaže nemoć u izricanju neizrecivog upravo u njemu.

Januar 2008.

Na kraju ću se upitati može li pesma *Hladno stopalo noći*, taj veličanstveni drhtaj večnosti u osam kratkih stihova, dati samo jedan odgovor svemu o čemu je dosad bilo reći:

“Hladno stopalo noći  
spušta mi se na grudi.  
Stisnutih očiju, isceren,  
pružam ruke.  
Svilene gaćice  
majke Vasiona  
klize mi  
kroz prste.”

Kosmička snaga jedino je mogla da formuliše ovu ingenioznu repliku, što *Hladno stopalo noći* i *Gnezdo paranoje* u celini i jesu.

# U KONTEKSTU

Nedžad Ibrahimović  
Faruk Lončarević  
Edisa Gazetić  
Srđan Vučinić  
Ivan Velisavljević  
Vesna Perić  
Bruno Kragić  
Dragan Rubeša  
Jurica Pavičić  
Vlatko Galevski  
Marcel Štefančić  
Gorazd Trušnovec  
Gani Mehmetaj  
Andro Martinović

SAVREMENI  
FILM





*Nedžad Ibrahimović*

## Između naracije i kreacije

(Bosanskohercegovački igrani film, 1995 – 2008)

“Zašto nam se najlepší filmovi urezuju u pamćenje kao skice, crte, putanje?”

(T. Žiro)

### PROSTORI

Sasvim je jasno da se bosanskohercegovačka kinematografija poslije 1995. godine zatekla na svojevrsnom *brisanom prostoru* ili preciznije, pustom polju, produkcijskom, kreativnom i semiotičkom. Neke zajedničke škole filma više nema, *crni talas* već dugo nikome ništa ne predstavlja, *praška škola* je zaboravljena, *žanrovski film*, koji se povremeno javljao unutar nekada zajedničke kinematografije, više nije interesantan. Kulturni prostori ostali/nastali nakon raspada SFR Jugoslavije više nisu plošni. Izvana su još uvijek nacionalno-topografski suprotstavljeni, iznutra multidiskurzivni i sinkretični. Različite ne/umjetničke prakse međusobno korespondiraju na način usvajanja, kopiranja, pre/is/pisivanja, dopisivanja i uzajamnog legitimiranja. Diskurzivne prakse ulaze jedna u drugu, kazali-

šte u film, film u tekstualnu proizvodnju, tijelo u tekst, tekst u slikarstvo – i sve još obrnuto. Bez uvažavanja ovih i ovakvih kulturnih i estetskih procedura, teško se može govoriti o novome kulturnom prostoru/prostorima, uopće. U ovakvim, bitno drugačijim prostorima od onih predratnih, svi se filmski autori osjećaju podjednako izmještenima, bez obzira na njihovu stilsko-generacijsku ili dobnu pripadnost. S jedne strane osjećaj (kao) da nikome ništa *cinematički* ne duguju, s druge pritisak osobne odgovornosti (film se nužno oslanja o neku kulturnu tradiciju), stvara im nejasan i neugodan osjećaj koji je na granici između provokacije ka apsolutnoj kreativnoj slobodi i represivnog impulsa proizašloga iz činjenice da *novostvorena realnost* zahtijeva i neke (populističke) odgovore od filma.

Bosanskohercegovački su autori na ove izazove reagirali različito i, kako vrijeme odmiče a diskurzivne prakse za sebe ekspropriiraju dijelove novoizgrađenih kulturnih prostora, razlike među njima se dimenzioniraju u stanovite stilske diferencijacije. Tako, npr., kazališni reditelj Dino Mustafić vjerojatno neće napraviti film kakav je napravio Antonio Nuić, ali bi mogao napraviti film kakav je, primjerice, napravio Kristijan Milić. Isto tako, Ahmed Imamović je na istom cinematičkom tragu kao i Mustafić, ne samo zbog istoga snimatelja Mustafe Mustafića. Jasmila Žbanić je svojom *Grbavicom* ucrtala duboku brazdu ka jednoj discipliniranoj realistično-poetičkoj struji koja mi se čini da je pod kreativnim utjecajem iranskog *new wave* filma, prije svih Jafara Panahija i Majida Majidia. Srđan Vuletić je pokazao sklonost ka simplificiranoj neosocijalnoj tematici. Oscarovac Danis Tanović, nakon što je napravio svoj drugi i *drugačiji* film (*Pakao*<sup>1</sup>), ne ostavlja čak niti mogućnost kritičarima da pokušaju skicirati moguće trajektorije njegovih budućih interesa.

Na produkcijskom planu, naravno, stanje je prilično neinspirativno. "Sarajevski *cinema paradiso* bio je unakažen do neprepoznatljivosti – kakva je bila i cijela Bosna i Hercegovina. Unutar šest mjeseci nakon što je počelo granatiranje u travnju 1992., samo je četiri od šesnaest produkcijskih poduzeća ostalo u bilo kakvoj vrsti operativnog stanja" – izvještava Goulding u svojoj knjizi *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.*<sup>2</sup> U BiH danas nema profesionalne filmske kamere, predratne producerske kuće (*Sutjeska film, Forum, Bosna film...*) su se praktično ugasile. U državi vlada opći kaos i javašluk dok novi, privatni producenti stežu kajiš svakoj kreativnijoj autorskoj intenciji želeći što prije vratiti uloženi novac. Budući da proizvodnja

1 *L'Enfer*, 2005., scenarij: K. Kieslowski i K. Piesiewicz; produkcija: Francuska, Italija, Belgija, Japan; glume: Emmanuelle Béart, Karin Viard, Marie Gillain, Carole Bouquet, Miki Manojlović...

2 D. J. Goulding, str. 240.

3 Vlada Federacije BiH je 1998. godine formirala Fondaciju za kinematografiju čiji je cilj da "sufinansira filmske projekte, podstiče stvaranje scenarijske građe, pomaže zaštitu, čuvanje i prezentiranje filmske baštine, pomaže međunarodnu saradnju u oblasti kinematografije" itd. *Službene novine Federacije BiH*, broj 16/98.

Vrlo važan podstrek obnovi bh. filma daje i *Sarajevo Film Festival*. Promoviranjem regionalne suradnje, posebno regionalnih koprodukcijских projekata, potom *CineLink* programom kojim se podržavaju scenarijski radovi, te i sasvim novim *Talent Campus* programom, SFF kontinuirano ojačava filmofilsku svijest u regionu dok devastiranoj i ugušenoj bh. filmskoj produkciji otvara nužni prozor u svijet. Ove će godine, od 15. do 23. augusta, biti održan 14. SFF.

4 "Istočnoevropski i centralnoevropski film nikada nije uspio razviti industrijsku dimenziju karakterističnu za Hollywood i ostatak Zapada. Filmu je prije svega bila namijenjena uloga političkog predstavljanja (...) u kontekstu ideoloških debata vremena." T. Z. Longinović, 35., prev. N. Ibrahimović

5 Nakon uspjeha filma *Grbavica*, mlada rediteljka Jasmila Žbanić je s uspjehom pokrenula opsežnu društvenu akciju zagovaranja razumijevanja i rješavanja problema žena žrtava rata.

jednog filmskog djela, osim materijalnih sredstava, zahtijeva i sofisticiranu organizaciju rada u kojoj svaki i najmanji vijak mora do perfekcije odigrati svoju ulogu unutar produkcijskoga čina, jasno je da se bh. filmska produkcija razvija iz čuda, tj., skoro ni iz čega.

Materijalnu ali više organizacionu i infrastrukturnu pomoć u proizvodnji filmova daje Federalna televizija. Nekoliko ključnih filmova za bh. produkciju realizirano je uz koprodukcijски angažman FTV. Uz to, čitav serijal dokumentarnih i nešto kratkih TV-filmova ima zahvaliti svoj nastanak managementu javnih TV kanala, FTV i BHT.

No, činjenica da se u BiH još uopće prave filmovi, zaslužuje najveće pohvale bosanskohercegovačkim filmskim djelatnicima<sup>3</sup>.

Spomenuti produkcijsko-kreativni uvjeti su, naravno, ne/pogodno tle za autore koji će krenuti praviti svoje prve filmove. Veliki su izazovi i velika odgovornost postavljeni pred generaciju filmskih autora koja je u Bosni i Hercegovini stasala uz rat. Danis Tanović, Dino Mustafić, Ahmed Imamović, Pjer Žalica, Srđan Vuletić, Jasmila Žbanić, Jasmin Duraković, Antonio Nuić, Kristijan Milić – svi oni su svoj prvi igrani film napravili poslije 2000. godine. Među njima i njihovim filmskim *rukopisima*, ima stanovitih sličnosti, no, prije svega generacijski, možemo ih podvesti pod sintagmu *novi bosanski film*.

Stvaran i razvijan na višedecenijskoj praksi artikuliranja ideologijskoga identiteta/legitimiteta te više-manje posrednog servisiranja vlasti<sup>4</sup>, jasno je da se današnjem bosanskohercegovačkom filmu otvara mogućnost da problematizira sva otvorena društvena pitanja, jednako se kroz umjetnički proces i sam samoosvijesteno otvarajući svakom kulturalnom i ideologijskome čitanju. Oslobođen unaprijed zadate ideologijske funkcije, film bi mogao doista stvoriti polje za emancipaciju i emanaciju svih marginaliziranih društvenih tema i slojeva<sup>5</sup>. Da li će?

## DESKRIPCIJE

Deskriptivna bismo obilježja bh. filma mogli klasificirati oko *socijalnih, etičkih i ideologijskih* atributa. O drugima, kao što su koncepti filmskog narativa, vizualni jezik te pojedinačne filmske vrijednosti biće riječi u nastavku teksta.

Srđan Vuletić se jedini zanima socijalnim temama i sveopćom bijedom postratne BiH. U oba svoja filma (*Ljeto u zlatnoj*

*dolini* i *Teško je biti fin*) on, više ili manje neposredno, tretira socijalne probleme duboko raslojenoga bosanskohercegovačkoga društva. Socijalnom temom se, u nekom smislu, zanima i Jasmila Žbanić aktualizirajući je kroz probleme žena žrtava rata i ratnih silovanja. Na svojevrsan način, socijalnu problematiku dotiče i Nuićev film *Sve džaba* iako mu to nije primarna namjera. U svakom slučaju, s obzirom na opću socijalnu devastaciju, raslojavanje i propadanje bosanskoga društva, sasvim je nejasno zašto se socijalna problematika ne pojavljuje kao značajnija tematska dominanta kod bosanskih autora? S tim u vezi je i signifikantno *bučno* odsustvo interesa za krucijalni društveni problem prognanika, izbjeglica i raseljenih lica, na primjer.

Sasvim je drugačija situacija na razini *etičke* dimenzije. Nezaobilazne teme bosanskih filmova jesu sveprožimajuća društvena korupcija, odsustvo svih moralnih kriterija, delinkvencija, kriminal i raspad kulturnih vrijednosti. Ako nisu dominantante, a onda su ovo tematski i idejni okviri unutar kojih se smještaju filmske priče.

Negdje tek kao toponim, negdje pak kao *kompletan stage*, grad Sarajevo se pojavljuje u deset od petnaest u ovom tekstu prikazanih filmova. Sarajevocentrična filmska produkcija u BiH, jednostavno, teško može vidjeti ostatak države. Razlog tomu nije samo medijska i producentska koncentracija i time i supremacija – iako su iz pozicije kulturalnih studija to sasvim dostatna objašnjenja – možda čak niti činjenica da većina filmskih autora žive u glavnom gradu BiH. Jednostavno, Sarajevo je postalo vrijednost *po sebi*. Pokatkad se ta vrijednost koristi kao dekoracija u filmskim scenama kojima se eliptički želi preskočiti/zaustaviti unutarnje filmsko vrijeme, no, vrlo često, svojom poznatom historijom opsjednutog grada, gradalogora, ono simbolički nadopunjuje filmsku priču. To je slučaj sa *Savršenim krugom*, *Remakeom* i *Nafakom*, prije svih ostalih. Tako, npr. u *Remakeu*, glavni lik Tarik i njegova djevojka stoje u noći na brdu iznad grada i bacaju zapaljene papirne avione/loptice anticipirajući kasniju tragediju. Skoro pastoralni kadrovi noćnog mira i u mrak potonuloga grada simbolička su antecedencija urbo-/genocida.

*Ideološki atributi* bh. filma prepoznatljivi su i na razini filmske forme i na razini konceptualne uokvirenosti filmske priče. Ovdje nas zanimaju kako klasična značenja ideologije kao “mehanizma kroz koji individue žive svoje uloge kao su-



6 *Encyclopedia of Postmodernism*, 185., prev. N. I.

bjekti društvenog poretka”<sup>6</sup>, tako i Althusserovo značenje po kojem ideologija djeluje putem *interpelacije* – strategije kojom se aktiviraju individue da postanu subjekti te ih se tako transformira da zauzmu svoje podređene, podaničke položaje. Ovako shvaćena, ona se ne može izbjeći. Postmodernističke definicije ideologiju razumijevaju i kao odbranu subjekta od traumatičnog susreta sa Realnim (Žižek).

Na tematskoj razini u bosanskohercegovačkom filmu je vidljivo odsustvo ideologije pobjednika i poraženoga. No, ovo nije razlog da se sam koncept državnog, *daytonskog* uređenja ne stavlja na tapet kako je to učinjeno u Žaliciinom filmu *Gori vatra*, npr. Isti autor ne izbjegava reprezentacijsku ravan tzv. “playing the western eye” ili postupak *self-balkanization*. (O ovome više, kada bude riječi o filmu).

Zanimljivo je vidjeti kako se *rat* i *neprijatelj* pojavljuju u suvremenom bh. filmu? Neprijatelj je vrlo često vjekovni, mitski ugnjetač ili nepoznati stranac koji narušava drevnu, idilično-pastoralnu sliku svijeta (*Tunel, Go West, Grbavica*), dok je na fonu takve idile rat rezultat ciklične smjene dobrih i zlih vremena (*Remake, Živi i mrtvi, Ničija zemlja*).

Ovi su filmski *ideologemi* preživjeli sve kulturalne i ideologijske turbulencije a predstavljali su svojevremeno i dominantan okvir kulturalnim praksama bivše, nekada zajedničke države.

Njihove karakteristike su sljedeće:

- a) (ratna) povijest se ciklički ponavlja (mitski koncept vremena)<sup>7</sup>
- b) zlo je stanovitu tlu i narodu/naciji/religijskoj pripadnosti imanentno
- c) preferiranje mitologije ognjišta (majke domovine ili muške, ratničke otadžbine)
- d) simbolika mraka i tunela kao eshatološkog staništa zlih sila i neprijateljskih ratnika
- e) agonalno učestvovanje u osvetama (osvete su trajne unutar filmske i književne simbolike)
- f) tjelesno, fizičko i psihičko uništavanje neprijatelja se preferira naspram oružanoga i od krvi “ohlađenoga” ubijanja.

Usljed dominacije ovih ideologema, politika se javlja tek kao papirnati okvir *punokrvičnoj priči* o mitskim neprijateljstvima. U standardnoj definiciji demokratskog umijeća vladanja vođenoga pragmatičnim ciljevima, ona još nije ušla u bosanskohercegovački film. Mogli bismo reći da bosanskohercego-

7 Ista figura cikličnosti vremena javlja se i u filmovima susjednih zemalja, pa tako i u dobro poznatom jugoslavenskom/srpskom filmu *Lepa sela lepo gore* (1996), S. Dragojevića.



vački (i recimo, južnoslavenski) film, rabeći iste konstrukcione mitove, nastavlja da šaluje i zida one infrastrukturne, društvene i kulturne okvire koji su do ratova i doveli. Oni, dakle, (još) nisu završeni. *Doviđenja u sljedećem ratu*<sup>8</sup>, rekao bi Žika Pavlović. Filozof Ugo Vlaisavljević u svojoj knjizi *Rat kao najveći kulturni događaj* veli da je (ovdje) rat trajna kategorija a mir akcidentan.<sup>9</sup>

No, dok stvari stoje tako na razini infrastrukturene ideologije bh. filmskih priča, stanje je drugačije na njihovom primarnom ili referencijalnom nivou. Iako je javni diskurs prožet velikim temama o ratu, o opstojnosti nacije i države, o genocidu i slobodi itd., i već kao takav, prilično služben, medijski artikuliran, a putem dobranoga dijela bh. poratne književnosti i legitimiran kroz školske programe, bosanskohercegovački filmski autori imaju zavidan otklon od ovih, nazovimo ih, oficijelnih tema. Isto tako, oni se jednako odmiču i od žanrovskog ratnoga filma. Razloge tomu vidim prije svega u genološkoj činjenici da se žanrovski ratni film može etablirati tek na pozadini čvrste i nedvojbene, konsenzusno prihvaćene Istine o ratu<sup>10</sup>.

8 *Doviđenja u sledećem ratu*; scenarij: V. Zupan i Ž. Pavlović; proizvodnja: SFRJ 1980.

9 "U takvim nacionalnim kulturama koje se kroz čitavu svoju povijest bore samo za svoj opstanak – ne samo protiv eksterminacije u ratu nego i protiv asimilacije u miru – rat dobija značenje velikog, možda najvećeg kulturnog događaja. Velikog povijesnog događaja koji ima implikacije kulturne revolucije." Vlaisavljević, 61-62.

10 Žanr (po sebi) se, uopće, Istinom mora impregnirati da bi uopće postao žanr.

## NARATIVNI NARCIZAM I STRAH OD NEMUŠTOSTI

Scenaristička građa bh. filma je rudimentarno narativna i fabularna. Izuzetke čine filmovi *Kod amidže Idriza*, *Sve džaba* i *Grbavica* čije je priče teško prevesti u druge (verbalne, npr.) medije, no u razini dostignute filmsko-jezičke sintakse, ovi filmovi su maksimalno značenjski, idejno i estetički kompleksna filmska ostvarenja.

U razgovoru za *Kino-Eye* na temu kulturalne ili estetičke posebnosti nečega što bi se moglo imenovati *balkanskim filmom*, albanski reditelj Kujtim Cashku kaže: "Svi mi znamo da je priča važan elemenat filma. Balkan je mjesto priča i pripovjedača. Oni izmišljaju priče, događaje, junake, sukobe, situacije čak i onda kada oni nedostaju. Pričanje mitova i legendi i život kao u narodnim pričama je osobina Balkana(ca). Ovo je sve vidljivo u filmovima koji se snimaju na Balkanu."

Slično veli i izvrsni slovenski reditelj Damjan Kozole (*Rezervni dijelovi*): "Sigurno da imamo dosta zajedničkih stvari: vreo temperament, crni humor, prilično nestabilnu i turbulentnu političku prošlost, nedostatak novca (...), ali ja ne mislim da postoji nešto kao 'balkanski film' ili 'balkanska poetika'."

Corneliu Porumboiu iz Rumunije kaže da “postoji jedna osobina koju bismo istinski mogli nazvati balkanskom, a to je posebna vrsta humora, apsurdni humor.”

Sve ovo je dovoljno da zaključimo kako je bosanski film po definicijama trojice citiranih reditelja, pravi balkanski film. Priča, pripovijedanje i apsurdni humor, njegove su konstante. Na neki način, držeci samu naraciju dijelom univerzalnoga estetičkoga jezika, predmnijeva se da je priča uvijek opća i kolektivna. Zbog toga je stanoviti kolektivistički narativni konsenzus, kao armaturni sastojak bh. filmskih priča, vidljiv u mnogim filmovima. No, iako vole priču i pripovijedanje, oni istu često gledaju da potkopaju naratorom koji se izravno obraća gledaocu (intradijegetički *voice-over*), a ponekad (rjeđe) i destruktivnim montažama u razini filmskoga sižea ili pak okvirnim meta-pričama. Drugačiji, nefabularni filmovi, filmovi “stanja”, tzv. art-filmovi, jednostavno nisu privlačni bh. autorima!

Budući da je spomenuti narativni narcizam osnovna karakteristika filmskog procedea, priču ne priča kamera, njen pokret, ugao ili plan, ton ili rez, sintaksa filmskoga jezika, već likovi i narator (u prvom licu). Ovako razvijena/razvijana filmska priča dopunjuje se namjerom da se preko naratora legitimira posebnost, ekskluzivnost, ali i subjektivnost, najčešće ratnoga iskustva. Ova kodirana skromnost i vjera u (samo) ograničenost perspektive, koja negdje ide sve do autoironije, jedna je od temeljnih konceptualnih postavki nekadašnje sarajevske tzv. *new primitivism* škole<sup>11</sup>. Reditelj ili scenarista će vrlo rado posegnuti za ovim sredstvom nastojeći sve (is)pričano relativizirati naracijom prvoga lica. Osim toga, budući da je *new primitivism* već bio postao etablirani kolektivni duh vremena 80-ih u BiH, izravnim se obraćanjem u kameru od gledaoca zahtijeva suradnja i razumijevanje za sva spoznajna ograničenja ispričanoga/prikazanoga. Na neki način, poput specifične vrste bahtinovske karnevalesknosti, ovaj se sarajevski alternativni kolektivizam razvio kao opozicija zvaničnim ideološkim (elitnim) projektima i kulturalnim diskursima. Rabeći one oblike zabave koji su, kako to Bahtin veli, vodili porijeklo od grčkih dionizijskih festivala i rimskih saturnalija, novi primitivizam je u elitni kulturni prostor uveo već skoro sasvim potisnutu novokomponiranu narodnu muziku i posvemašnji muzički kič. Danas je sasvim jasno da je zahtijevana suradnja i kooperativnost u artikulanju filmske priče i njezina smisla, proistekla iz

11 A rekao bih i vrlo karakteristično sarajevskog govornog idioma koji je na lingvo-stilskoj razini prepoznatljiv po npr., poštapalici *ono* (Ja, *ono*, pođem, kad..) čija upotreba ima isti cilj – verbalni iskaz učiniti hotimično skromnim i relativnim naspram neke Istine (najčešće istinitosti spoznaje nekog fenomena). Isp. govor Pelde u *Grbavici* ili autora, Nedžada Begovića u *Sasvim lično*.

*new primitivism* tradicije, zapravo fingirana. Od gledaoca se ne očekuje bilo kakva (na)dopuna, kreativna suradnja na planovima na kojima se realizira filmsko djelo, nego tek prećutna suglasnost sa ponuđenim verbalnim i plošnim podastiranjem filmske priče. Zapravo, recimo to otvoreno, bosanski filmski autori uopće ne vjeruju svojim gledaocima. Implicitnim ili eksplicitnim, svejedno.

Bosanskohercegovačka kinematografija je debitantska kinematografija. Budući da producenti od autora zahtijevaju jedino i samo priču, a ne ideju ili autorsku namjeru, to je ona još uvijek verbalna i/ili literarno-kazališnim manirom utemeljena filmska proizvodnja. Može se čak reći da ovakva *verbalno-kazališna kinematografija* nastaje tamo gdje nema dovoljno hrabrosti i novaca za pripuštanje osobnoga, odnosno autorskoga filmskoga stava. S druge strane, logično bi bilo da gospodarsko i produkcijsko siromaštvo isprovocira jednostavne i jeftine autorske filmove. Oni bi mogli biti nužni spas i poželjni bijeg od rigidne kontrole literarnih i kazališnih naracija kojima su debitanti prisiljeni legimirati svoju filmsku ideju kod producenata.

Zbog spomenutih razloga, logično je da je i gluma u većini bosanskohercegovačkih filmova tek verbalna manifestacija teksta, kazališna tirada ili eksklamacija. Bio bih sklon tvrditi kako je to drugi (vezani!) veliki problem bh. filma. Autori se još uvijek oslanjaju na kazališnu tradiciju filmskoga jezika tj., na filmsku semiotiku razvijenu u eri tzv. "snimljenog kazališta". Rijetki su među njima koji imaju smjelosti da filmsko djelo utemelje i na tradiciji fotografije pa da, primjerice, umjesto naslijeđa konfabularnoga Mélièsa, preuzmu nešto od naslijeđa braće Lumière<sup>12</sup>. Zbog toga, u ponajboljim filmovima glume glumci koji nisu iz BiH. Tako je kod Tanovića u *Ničijoj zemlji*, tako je u *Grbavici* Jasmile Žbanić ili u filmu *Sve džaba* Antonia Nuića. Zoran dokaz kazališne upotrebe (glume) u bh. filmu jeste, primjerice, filmski/kazališni/javni/privatni izgled, inače izvrsnog kazališnog glumca, Harisa Burine. Svojim već godinama nepromijenjenim (luzerskim) izgledom, sa dugačkom kosom koja mu svako malo pada na oči, on legitimira režijske koncepte u kojima likovi nisu posredovani vizualnim već prvenstveno (sad već tipskim) verbalnim znacima. Prosto, Burina izgleda kao da iz jednoga filma jednostavnim iskoračkom uđe u drugi. Ništa drugačije nije niti sa *upotrebom* drugih bosanskohercegovačkih glumaca. Slična se tipizacija desila u

12 Dž. D. Endru zadržava klasično razlikovanje između formativne teorije i realističke ili fotografske teorije što predstavlja opće mjesto i potječe od klišeja po kojem svi filmovi vuku korijen od Mélièsa ili od Lumièrea. V. Dž.D. Endru, 5.



usmjerava kako spektar njihova ponašanja, tako i njihove kompletne živote. Takvi su, primjerice, *Kod amidže Idriza i Gori vatra*.

- “Ratni film”. *Savršeni krug, Ničija zemlja, Remake, Nafaka, Go West, Živi i mrtvi...*

## STRUKTURA-KOMPOZICIJA

S druge strane tematske klasifikacije nalazila bi se ona koja bi filmove klasificirala po gruboj liniji što dijeli *narativne* od *nenarativnih filmova*. Tako bismo po kriteriju njihovih strukturalno-kompozicionih karakteristika, dobili dvije grupe. One koji su čisti

- “Romanesknii filmovi” ili filmovi s bogatom i razgranatom naracijom. Većina su takvi. Te, one koje bismo mogli nazvati
- “Nenarativni filmovi”, ili filmovi s vrlo jednostavnom naracijom. Takvi su: *Grbavica, Armin, Kod amidže Idriza, Sve džaba*.

## INTERPRETACIJE

Poslijeratni bosanskohercegovački film nije imao svoju kritičku recepciju. Filmski časopisi ne postoje<sup>13</sup>, novinska kritika je nedovoljna i često neprimjerena. Zbog toga će se o jednom broju bosanskih filmova ovdje prvi puta pokušati progovoriti nešto šire i temeljitije. Bh. film će biti odgledan pristupom koji će se temeljiti na metodi tzv. imanentne interpretacije. Filmsko djelo, takvo kakvo jeste, uspoređivaće se sa pretpostavljenim modelom njegove kreativne potencije/intencije. Pokušaće se dati odgovor na pitanje kakvo je ono moglo biti pod uvjetom da bude realizirano na istim, ili sličnim (filmskim, estetičkim, ideologijskim) pretpostavkama?

Budući da je sasvim jasno kako se bh. film ne artikulira primarno na filmsko-semiotičkim (vizualnim) sredstvima, već na razini vrlo razvijenih naracija, analize/interpretacije će se nužno usredsređivati i na *interpretativne strategije* samih autora, tj. na pokušaj razumijevanja njihove namjere da posreduju stanovitu *važnu priču*. Razumijevanje i interpretaciju, na tragu Bahtinovih promišljanja, teoretičarka Ira Bhaskar vidi kao

13 Sasvim je nejasno zašto federalna *Fondacija za kinematografiju* nije ništa uradila na obnovi redakcije i ponovnom pokretanju *Sineasta* – časopisa koji je odgojio generacije znalaca filma i odigrao vrlo bitnu ulogu u širenju filmofilskih krugova, ne samo u BiH već i na prostoru čitave bivše SFR Jugoslavije.

14 Robert Stam, str. 199 pregovaranje (*negotiation*) između jezika i socio-ideoloških diskursa teksta (filma, npr.) i čitatelja (gledaoca, npr.).<sup>14</sup> A od Althussera već, kulturalne prakse se čitaju (u odnosu prema široj političkoj i društvenoj konfiguraciji) tako što se traga za onim što prešućuju ili izbjegavaju, a što zapravo strukturira ideologiju koja ih prožima.

## SAVRŠENI KRUG ILI SAVRŠENA AMBICIJA A. Kenović (1997)

Scenarij: A. Sidran, A. Kenović, P. Žalica; režija: Ademir Kenović;  
glume: M. Nadarević, A. Laleta, A. Podgorica, J. Diklić, J. Pejaković...

15 D. J. Goulding, str. 242

Ovo je prvi poslijeratni bosanskohercegovački film i zbog toga je privukao veliku pažnju medija i filmske javnosti, kako u BiH, tako i vani. Američki filmski historičar Daniel Goulding će napisati da “u duhu koji umnogome sličí dokumentarnim filmovima snimljenim tijekom opsade, film odbija moralizirati i držati junačke govore. Ne bavi se niti simplicitičkim stereotipiziranjem”.<sup>15</sup> No, poznato je da Amerikanci, imaju svoj, specifičan pogled na *savršene balkanske krugove*...

Pretpostavljam da je centralno pitanje sa kojim su se reditelj Ademir Kenović i scenarista Abdulah Sidran (uz pomoć Pjera Žalice) morali susresti bilo kako filmski rekonstruirati užas života u logoru zvanom Sarajevo? U bilo kojem obliku! Ili kao okvir, ili kao najizravniji tematski naglasak, naprosto, ovo je pitanje bilo neizbježno! Kako dezideologizirati sve ideološke himere koje užas i tugu rata najčešće podvode pod floskule iz nacionalnih stožera, na dnevno-političke fraze iz štampe ili s televizije? Kako filmski *očuditi* (u značenjima ruskih formalista) referencijalni nivo “objekata”, na kojem se rat primarno događa(o): “Voće je naprosto voće /.../ Mrkva je samo mrkva /.../ Ubice su zaista ubice...”<sup>16</sup> a da se ne posegne za okoštalom metaforom, tj. stereotipom? Jedini način da se takvo što napravi bio bi da film proizvede svoju stvarnost, da bude stvaran koliko to svaka uspjela priča mora biti, da, recimo, sada obrnuto, njegova stvarnost bude etalon kojim će se moći samjeravati sva ona amorfnost slika rata, doživljaja i ljudskih patnji. U tom su se pogledu nudile različite otvorene mogućnosti poznate iz historije takvih (filmskih) poduhvata.

A) Moglo se pokušati napraviti film u čisto referencijalnom nivou. Ovo bi podrazumijevalo škrtost u izrazu i sadržini,

16 Bisera Alikadić:  
*Naše snove ne čitajte u sanjaricama*, Antologija savremene ratne poezije, “Život”, br. 2; 1996. god.

puste i hladne ulice – postatomsku atmosferu čistog besmisla. Sam po sebi, budući da je medij, budući da posreduje, film svakako ostaje metafora!

- B) Moglo se pokušati i na čisto metaforičkom nivou u kojem bi se kroz infantilnu perspektivu (plus dječakova, Kerimova, stilogena hendikepiranost gluhoonijemošću) prelamala priča iz Sarajeva. U ovom slučaju i Hamza bi mogao motivirano da se vješa i da, štoviše, pošto bi dijelili istu metaforičku ravan, to i djeca primijete. Temeljem infantilne perspektive izgradila bi se tada generalna značenjsko-režijska koncepcija a film bi prevazišao onaj objektni nivo značenja (tzv. “prvi plan”) i uspostavio se kao relevantan autorski projekat. Time bi se izbjegla ravan slikovnične ilustracije zbivanja u Sarajevu koju kao *dokumentaristički duh* spominje Goulding.
- C) No, zašto ne i film o pjesniku u ratu? Baš kao što o pjesniku i njegovu pozivu piše Marko Vešović, drugi svjedok sarajevske opsade:  
“Šta je pjesma? Šta je rima?  
oblak praha – za Hunima  
I Gotima što ostaje.  
Sve riječi zemne kao  
Trnjina mi kupe usnu.  
Kad bi mi se omakao  
Krik, ka vani, makar u snu.”<sup>17</sup>”

17 Antologija savremene ratne poezije, “Život”, br. 2; 1996. god.

Mogao se Kenović opredijeliti za jedno, drugo, treće ili peto rješenje, ali za sva odjednom – ne! Bilo bi to doista teško napraviti, ako bi i bilo moguće?

Ali, šta je reditelj, u osnovi, htio?

Dva brata, Kerim (9 godina) i Adis (7), bježeći od srpske vojske, spuštaju se u Sarajevo. Značenjski se akcenat potom prebacuje na Hamzu, čovjeka u čiji stan, pretpostavljajući da je napušten, upadaju dječaci. Hamza je upravo ispratio kćerku i suprugu iz Sarajeva i sada najednom ima sličan problem – mora brinuti o dječacima od kojih je jedan gluhoonijem. On bi da se riješi tog opterećenja te s djecom polazi u potragu za njihovom familijom. Ova potraga otvara mogućnosti da se opiše “sarajevski logor”. Istodobno, u Hamzi se sukobljuju ljubav prema dječacima s osjećajem krivnje jer je svoju pravu porodicu zanemario – u radio-klubu ga Mirandin lik (kćer) kori jer se njima ne javlja, dok zbog dječaka traži radio-vezu. No, ni



kćer ni supruga se njemu ne javljaju, on čak ne zna ni gdje se nalaze. Budući da stalno kroz lik supruge (Jasna Diklić) koja mu se priviđa trpi prigovore savjesti, može se reći da se njegov život praktično dešava u jednom sasvim irealnom i virtualnom prostoru. Rat oko njega je jedina izvjesnost – sve drugo u i pokraj njega je irealno i iracionalno. Kada dozna da je cijela familija od dječaka izbjegla u Njemačku, on pregovara da djecu preko aerodromske piste izmjesti iz Sarajeva. Pri tom pokušaju njegov prijatelj Marko (Josip Pejaković) gine, Hamza se vješa u zgradi koja je na ničijoj zemlji, a mali Adis pogine. Iz sarajevskog zatvorenog kruga niko nije izašao. Na groblju poslije teško pronalaze mjesto za ukop, a Kerim, na dasci pobodenoj u svježju humku, ciglom crta savršeni (mitološki) krug zaštite i posvajanja oko bratovog imena.

Nažalost, reditelj se čitav film kreće čas *vanjskom* (metaforičkom) čas *unutarnjom* (referencijalnom) *kružnicom*. Kao da je pokušao iscrtati savršeni krug i napraviti mašinu koja će sama raditi miksajući od svega po malo. Baš tako nekako bi zapadni (hollywoodski) gledalac želio vidjeti bosanski film o bosanskom ratu, nešto kao “dejtonski film” ili film “za svakoga”.

Ako se zapitate o čemu je film, zapravo, pronaći ćete nekoliko odgovore, ovisno o ponuđenim razinama priče. Naprimjer:

- a) Film je o Hamzi, *čovjeku* koji u sarajevskom logoru pomaže dvojici dječaka, ili,
- b) film je o Hamzi, *pjesniku* i *ciniku* u ratu (vidjeti stihove u *offu*), ili pak,
- c) film je o *građanima Sarajeva* – na odjavnoj špici se veli da je film “posvećen građanima Sarajeva”. Ipak,
- d) možda je *Savršeni krug* film o “atmosfera”, “konkretnim stvarima” i “stanju duha”, kako u katalogu *III Sarajevo Film Festivala* kaže sam Kenović.

Ono u šta smo sigurni, to je da film zasigurno nije i ne može biti o svemu spomenutome, tj., ako i *jeste*, onda ne funkcionira.

Budući da sve (jake) metafore kojima film obiluje (sjeća breze u dvorištu, pri vrtoglavom kruženju kamere, prepametni mali Adis koji govori “odrasle rečenice”, Hamzina vješanja, poezija u *offu* itd...) doživljujemo stranim tijelom, dala bi se nazrijeti Kenovićeva prvotna namjera. Naime, elementima tzv. “logorskog filma”, a što bi u pogledu stila značilo svedenost u izrazu, scenografiji (kadrovi “postatomske” gradske pustinje),



svjetlu i glumačkoj koncepciji, reditelj je pokušao su-postaviti elemente poetskog ili imaginarnog bijega vješanjem. Da bi, potom, isto vješanje bilo ironizirano eksplicitiranim stavom o besmislenosti poetskog koncepta u ratu uopće. Zbog toga će pijanac u tramvaju za *obješenog* Hamzu reći: "To je onaj pjesnik! Jebo budalu!" Rezultat svega je "logorski film" kojega poetska funkcija, koja bi trebalo da ga nadgradi, unoseći značenja snovitosti i transcendencije, oneozbiljuje i ironizira.

Napose, moguće je da je *Savršeni krug* film čija se osnovna značenjska ravan doista zbiva na referencijalnoj razini kojoj je dodata *desakralizovana* (detronizirana, ironizirana) metafora. Film s minus metaforom! Svaki se gledateljski pokušaj za transcendiranim značenjem razbija o metaforu koja je početnom režijskom namjerom već rasklopljena: "To je onaj pjesnik! Jebo budalu!" Ima u ovom postupku stanovite sličnosti s *realiziranom metaforom*, postupkom karakterističnim za sarajevski *new primitivism*. No, *realiziranom metaforom* se ne može izgraditi suvisao i ozbiljan film jer se tako ruši i obesmišljava i one namjeravane, ciljane, referencijalne dijelove koji u njegovoj strukturi moraju postojati. Kao da su reditelj i scenaristi htjeli dati i pitanja i odgovore istodobno, u film su hotimično ugrađene i slike i kodovi kojima bi one trebalo biti dešifrirane. A to, to je već duboka boljka postkenovičevskoga<sup>18</sup> filma!

Vrlo važna scena "božićne posjete", kada Hamza i dječaci vire kroz ogradu posmatrajući Francuze koji se vesele, drugačijim je montažnim redosljedom mogla postati signifikantno mjesto za izvlačenje ili akcentuiranje jedne od temeljnih značenjskih linija u filmu – na jednoj strani mizerija života u logoru "Sarajevo", na drugoj strani uzvišenost mogućeg "normalnog", "civilnog", življenja. Drugačijim i adekvatnijim mjestom u filmskoj kompoziciji, njen bi značenjski akcenat bio svrsishodniji a semantička ravan filma dublja i preglednija. Posložili bi se semantički krugovi, od onog vanjskog oko Sarajeva, pa preko francuskog božićnog kruga unutar sarajevskog kruga, sve do unutrašnjih, životnih krugova pojedinih filmskih likova. Ova bi semantička spirala otvorila životniji i inspirativniji prostor za *rad filma*.

Jedno od pitanja koja ne možemo zaobići jeste ono o smislu scena *vješanja* u cjelini pretpostavljenoga filmskog koncepta? Kako to besmislenost života u okruženom Sarajevu postaje smisao činom *vješanja*? Zašto se Hamza *vješa* kada se osnovna narativna matrica mogla temeljiti na jednostavnoj i susvojivoj

18 Ademir Kenović je danas regionalno značajan ko-producent iz BiH.

istini da se briga za ostavljenu i izgubljenu djecu može ukazati kao duboko moralni – time i smisaoni čin? Znano je kako su mnogi, ukazujući osobitu pažnju baš takvoj djeci, pronašli i neki smisao samoga rata i svoga života u ratu uopće! Zašto dakle, *vješanje*? Prije nego što se prvi puta *vješa*, Hamza govori pjesmu “bez svjetla ljubavi” dok već pola filma mi gledamo kako se između njega i dječaka razvija jedan topao ljudski odnos, jedna vrsta ljubavi. Zašto? Je li ovo dug gruboj Sidranovoj matrici filma?

Ako je njegovo *vješanje* u metaforičkoj razini u odnosu na referencijalnu priču, tada se referencijalnost devastira, tj., temeljna semantička razina o ljubavi prema dječacima. Evidentno je, potom, da i *vješanje* i voice-over stihovi ne mogu u isti koš jer im se značenja tautološki poništavaju. “Da, da, to je onaj pjesnik!” – zaključit će svaki dobronamjerni gledalac. No, čemu onda te scene s *vješanjem*? Očito je u Sidranovu krotu lirsku priču Kenović ubacio priču o apstraktnom umjetniku, tj., o onakvom za kakve se u romantičarskim stereotipima umjetnici drže. Bespotrebno! Bespotrebno je bilo i u priču toga proživljenoga, Sidranovoga scenarija ubacivati još i priču o *stanovnicima Sarajeva*! Zašto je reditelj mislio da umjetnička figura sinegdohe (*pars pro toto*, Hamza umjesto svih) ne može funkcionirati i u filmu čija se radnja zbiva u Sarajevu u toku rata? Zašto je, dakle, Sarajevo došlo ponad *pjesnika*? Ili – ako već jeste to bila prvotna namjera (priča o Sarajevu!), zašto onda Hamza nije bio *moler*? Sve bi bilo jednostavnije – i uvjerljivije.

Postupci i ponašanja likova u filmu najčešće se motiviraju općim kaosom i besmisлом koji ih okružuje. Onda kada međulikovne odnose ne može razumjeti, gledalac je primoran posegnuti za tom generalnom motivacijskom ravni rata samoga po sebi. Naravno, ovakvo recepcijsko skakanje i prelaženje motivacijsko-semantičkih granica (e da biste likove uopće razumjeli), ne ostavlja mogućnosti filmskoj priči da sama proradi. Metod bi inače bio adekvatan da se radi o simboličko-metaforičkom filmskom procedeu kojega je i sama montažna matrica smišljeno disperzivna i multifokalna, no, linija bazične filmske naracije, ovako kako sam je ja razumio, zahtijeva metonimijski, linearno strukturirane i uvezane semanteme.

No, na kraju, valja istaći i da *Savršeni krug* ima vrlo uspješnih mjesta, tj., onih dijelova koji u filmu participiraju kao odvojeni i samostalni elementi. Primjera radi, scenografsko rješenje (K. Hrustanović) s metalnim zavjesama koje se klata na vjetru, na

početku filma, artikuliralo je (post)apokaliptički osjećaj jako važan kao uvod u namjeravanu filmsku priču. Scena Hamzinog oprostaja od kćerke i supruge, perfektno je izrežirana. Isto vrijedi i za scenu snoviđenja i putovanja vlakom, uz izvrsnu adaptaciju narodne pjesme (E. Arnautalić, R. Rihtman). Morska plaža po kojoj iznenada počinju padati granate, maestralna je sekvenca.

*Savršeni krug* je posvećen stanovnicima Sarajeva!

Na kraju filma je zahvalnica Aliji Izetbegoviću, predsjedniku BiH!

## NIČIJA ZEMLJA ili MAŠINA RATA

D. Tanović (2001)

Scenarij i režija: Danis Tanović; glume: Branko Đurić, Rene Bitorajac, Filip Šovagović, Georges Siatidis, Katrin Cartlidge...

Film *Ničija zemlja* nije snimljen u bosanskohercegovačkoj produkciji, kako bi se to moglo pretpostaviti ili pročitati u nekim inostranim enciklopedijama<sup>19</sup>, već u (većinskoj) belgijsko-talijansko koprodukciji. U svojoj vrlo čitanoj pocket-enciklopediji Leonard Maltin će napisati da je film “ozbiljno-komična ratna parabola o dva vojnika, Bosancu i Srbinu, uhvaćena u zamku između neprijateljskih linija”. Na stranu sad što je i taj Srbin Bosanac, ili što Bosanac nije samo Bosanac nego i Musliman (Bošnjak) no, uvid u drugačija (zapadna, hollywoodska, imperijalna...) razumijevanja Balkana zna nas probuditi i pomjeriti iz *autentičnih* (naših) pogleda na nas – i naš film.

Edward Horton u *Cineastu* piše da je *Ničija zemlja* “odjek srebreničke tragedije, kada su hiljade bosanskih Muslimana bile okružene i egzekutirane od strane srpskih snaga nakon što su UN trupe ušle u (zaštićenu) zonu. Preko francuskog glumca Georgesa Siatidisa kao vojnika UN-patrole koja pokušava pomoći trojici ljudi u tranšeji, Tanović dalje pokušava pokazati na dobronamjernost ali iskompromitiranost napora jednog drugog UN-oficira, generala Philippea Morillona. Ničije ruke nisu bile čiste u Bosni”, nastavlja Horton, “uključujući i UN i njihovu politiku koju pisac Nader Mousavizadeh u svojoj knjizi *The Black Book of Bosnia* naziva *posljedicama popustljivosti* (the consequences of appeasement). Zapravo, Tanović nam ostavlja završnu ironiju: mina koja se ne može deaktivirati nije ni bosansko ni srpsko oružje, već američko – proizvod nove

19 Npr., v. Leonard Maltin Guide, 2008.

20 *Cineaste*, VOL. XXVII,  
NO. 2, Spring 2002.

tehnologije u savremenim ratovima, dizajniran da pobije što više neprijateljske vojske bez rizika po naše trupe.”<sup>20</sup> U on-line magazinu *Kinoeye* isti će kritičar postaviti pitanje o mogućoj recepciji filma u budućnosti. “Neće proći dugo, veli, da će nove generacije gledalaca *Ničiju zemlju* vidjeti kao zabavan film koji ima malo šta reći, bilo o ratu, bilo o njegovim širim humanističkim implikacijama”.<sup>21</sup> S ovom Hortonovom skepsom se, naravno, ne mogu složiti.

21 *Kinoeye*, vol. I Iss. 2,  
17. Sept. 2001.

No, krenimo redom. Baš kao u američkom filmu Johna Boormana *Hell in the Pacific* (1968), u kojem se na pustom otoku u toku II svjetskog rata zateknu jedan Amerikanac (Lee Marvin) i jedan Japanac (Toshiro Mifune), tako se zajedno u rovu koji je na ničijoj zemlji, slučajno zateknu Nino, Srbin (Rene Bitorajac) i Čiki, Musliman (Branko Đurić), dva ljuta i zavađena protivnika u bosanskoj ratu. Iako im, objektivno, u rovu ne prijete nikakva opasnost, njih ipak, nešto goni na stalni i istrajni međusobni sukob. Osim političkih i ideoloških izmanipuliranih polemika tipa “ko je počeo rat?”, njih dvojica promoviraju sve ideološko bogatstvo iz arsenala velikih bosanskih (ratnih) priča. Nacije, vjere, politike, kolektivne vrijednosti i krivice, itd. Do krajnosti zavađeni, oni će sve attribute spominjanih velikih priča iskoristiti do kraja na kojem će obojica izgubiti živote.

No, prije toga, njihovi su životi već postali obesmišljeni i izmješteni negdje izvan njihovih tijela. Ista tijela u strukturi priče samo su *aktanti* čija se jedina uloga realizira na razini ratnoga sredstva ili topovskoga mesa. Dok su njihovi obični i realni životi izmješteni, posredovani, eksteritorijalizirani, jedini koji istinski živi (u rovu) jeste Cera (Filip Šovagović), čovjek koji nema budućnosti. Ležeći na mini koju je nemoguće deaktivirati, Cera je ispražnjen od svih velikih riječi i ideologema koji Ninu i Čikija tjeraju u kontinuirani sukob. U narativnoj strukturi, on je neka vrsta lacanovskog “prošivnog boda” (*point de capiton*<sup>22</sup>). Kako im stalno signalizira kako su obojica protagonisti u ratu zbog koga on leži na mini, tako im i istrajno pokazuje da je rat nužno, djelomično odgođena, sigurna smrt. Prostor koji se oko njega organizira, ili koji on organizira ležeći na mini, hermetični je krug iz koga nema izlaza i čista je identifikacija besmislenosti rata. Rat se Cerinim “prošivnim bodom” tu koncentrira (ili fokusira) otkrivajući se kao figura samoradećega mehanizma, kao proklizavajući točak koji radi sve dok se ne uništi njegova goriva materija, tj. dok se Čiki i Nino ne poubijaju.

22 “*Point de capiton* je tačka u označujućem lancu na kojoj označitelj zaustavlja inače beskonačno kretanje označenoga i počne da proizvodi neophodnu iluziju fiksiranog značenja.” NO SUBJECT - *Encyclopedia of psychoanalysis*, prev. N. I.

Teško je u svjetskoj kinematografiji pronaći ilustrativniju osudu rata. Preko Cerine pozicije Tanović rat izvodi u jednu graničnu ravan koju u semantičkom smislu već dijeli sa distopijskim science fiction filmovima u kojima se ljudska bića pojavljuje kao (topovsko) meso kojim roboti/mašine hrane svoje baterije. Rat kao mašina – to je najbolji opis temeljne ideje Tanovićeva scenarija/filma.

U narativnom smislu, na razini pripovijednoga ustrojstva, valja reći da je Cera glavni lik. Lišen velikih Čikijevih i Nininih priča, držeći fotografiju žene u ruci, on jedini zna šta su prave vrijednosti života. Reagirajući na njihovu polemiku o pr(av)vom uzročniku rata, Cera kaže: “Zar je bitno ko ga je počeo? Sad smo svi u istim govovima!” Njegova mu perspektiva jedinoga živućega, u prostoru koji *prošiva* njegovo ležanje na mini, ne dozvoljava da više vidi svijet, rat i život na način na koji je to uspijevao prije nego što je dopao ratne tranšeje. Ta “životna pozicija” baca pravo svjetlo na iluziju i iluzornost velikih priča koje se dešavaju u prostoru oko i iznad njega. Kada Nino nasrne nožem na Čikija, Cera počinje da plače, govoreći: “Ma, nemojte to, ljudi!” No, dok ih upozorava na besmislenost njihova funkcioniranja kao materijala u samoradećoj mašini rata, Cera im, istodobno, stalno potvrđuje da je on tu zbog rata. Obesmišljeni, u kogaćima mašine, njih dvojica vide samo ono što ih magnetski odvlači od Cerinih upozorenja. I sada, paradoksalno, bez Cere na mini, Nino i Čiki bi se možda i pomirili – ali to bi bio sada drugi (dru-gačiji) film. Njima dvojici ništa nije tako (ratno)zapaljivo kao što su Cerini vapaji za mirom i (su)životom!

Kraj filma, jedna od najboljih “single shot scena” u historiji filmske umjetnosti, “sugerira da ovaj rat nije završen”.<sup>23</sup> Po mom mišljenju, on pokazuje nešto sasvim drugo i univerzalnije – da je rat (sve)prisutan i onda kada ratnika više nema.<sup>24</sup>

23 v. Horton u *Cineastu*

24 “Zato se na Balkanu nikada ne može reći kada jedan rat počinje, a kada završava. Rat treba pamтити kao što se u njemu treba boriti.”, Vlaisavljević, 71.

## REMAKE ILI PRESTABILIZIRANA NARACIJA

D. Mustafić (2003)

Režija: Dino Mustafić; scenarij: Zlatko Topčić; glume: Ermin Bravo, Aleksandar Seksan, Dejan Aćimović, Miralem Zupčević, Ermin Sijamija, Lucija Šerbedžija...

Mustafićev *Remake* je snimljen “prema istinitoj priči” – piše na početku filma. Iako, treba znati da sa teorijsko-književnog, ili sa teorijsko-narativnog, pa i sa teorijsko-filmskog aspekta, ni

jedna *priča* nije niti *istinita*, niti *neistinita*. Kategorija *istinitosti priče*, pa i one prema kojoj se (na)pravi film, irelevanta je za bilo kakvu ozbiljnu raspravu o filmu. Svaki student književnih ili kazališno-filmskih studija zna kako je *priča (drama) finalni proizvod* izvjesnog medijskog (jezičkoga ili kazališnoga) posredstva te da su mjerila izvanjske *istinitosti* potpuno irelevantna. Tu važe neka druga mjerila. Nekada su se ona zvala *mimetičkima*, nekada *estetičkima*, nekada *filosofsko-humanističkima*, danas iz zovu svakako, *kulturalnim*, *artističkim*, *tržišnim*, *(post)modernističkim*, ali sigurno ne *istinitim!* S druge strane, temeljna nam semantička razina *Remakea* želi sugerirati upravo to – kako se film bavi jednim događajem iz Drugog svjetskog rata koji se ponovio (metaforički: ponavlja) i u nedavno završenom ratu. No, budući da ne pristajemo na titlovanu sugestiju kako se radi o “prema istinitoj priči”, sasvim je filmski i artistski irelevantno je li se *događaj* o kojem se govori u stvarnosti zbio ili nije. Izravno upućivanje na istinitost onoga što ćemo u filmu vidjeti, ili je pak film samo iniciralo, nema nikakve formalne ali niti semantičke vrijednosti po njegov doživljaj.<sup>25</sup>

25 Nadam se da ne moram reći, *nažalost*, usprkos istinskoj tragediji koju je scenarista Topčić proživio u opkoljenoj Grbavici.

Radnja počinje u septembru 1993. godine u Parisu. Scenarista Tarik Karaga (Ermin Bravo), Sarajlija koji je, kako kaže francuski domaćin, bio zatočen u srpskom logoru, predstavljen je na kućnom partyju i zamoljen da nešto kaže. On počinje da priča: “I would like to say...” a potom se radnja prebacuje u pred(ovo)ratno Sarajevo i njega vidimo kako za piscim stolom piše scenario za budući film pod naslovom “Čovjek niotkuda”. Tarik je sofisticirani i filmski obrazovani, mladi Sarajlija. Njegov radni prostor je izlijepljen plakatima kulturnih filmova, od Koppoline *Apocalypse* preko Chaplina, Bunuela, Fassbindera i Fellinija. Sa svojim drugom, Mirom (Aleksandar Seksan), Srbinom koji će kasnije postati njegov neprijatelj u mehanizmu gradskoga rata u Sarajevu, on igra igre filmske pantomime.

“Zovem se Tarik, kao pisac i nisam bogzna šta...” – predstavlja nam se kroz voice-over u prvom licu, glavni lik, pritom očekujući da mu dalje sve vjerujemo! Sličnu rečenicu o sebi izgovara i pjesnik Hamza u *Savršenom krugu*, skoro identično govori Jenet u filmu *Nafaka* i Kenan Dizdar u filmu *Go West*. Ova fingirana skromnost, ili svjesno samoograničenje pripovijedne perspektive u pogledu tačnosti i vjerostojnosti prenošenja priče, ili u pogledu njenoga značaja (efekta), pokušava korišteni verbalni znak u filmu učiniti *zdravim znakom*, onim koji je, po definiciji, svjestan svoje arbitrarnosti. S jedne strane, ovaj strah

od izravnosti ili eksplicitnosti filmskog znaka (ovdje verbalne ispovijedi) na neki je način razumljiv i, čak bih rekao, u pogledu daytonske Bosne, politički korektan. Proživljeno i preživljeno, neposredno ratno iskustvo relativizira(lo je) semiotiku stvarnosti, kako instrumente, tako i objekte njene spoznaje. S druge strane, Mustafićev (Tarikov) verbalni znak dio je jednog vrlo širokog semiotičkog fenomena unutar bosanskohercegovačkoga filma. Treba prije svega znati da u barthesovskom smislu, niti jedan znak ne može sam o sebi posvjedočiti kao o *zdravom znaku* – za to je uvijek potrebna jedna meta-razina. Dakle, fingirana skromnost je, paradoksalno, vrlo eksplicitan i apodiktičan (filmski) znak! Ona podrazumijeva da cijela Istina postoji, no, budući da *niko* ne zna gdje, onda se naratorovoj ima vjerovati! Na kraju, dobije se sasvim suprotan efekat od željenoga. Naravno, fenomen se unutar unutar bh. filma ušunjao kroz njegovu literarnu i kazališnu *vulnerability*. Intradijegetički *voice-over* prvog lica jednak je govorenju *u stranu* kazališnog lika. Naprosto, kao za jakim semiotičkim sredstvom, za samooograničavajućom pripovijednom perspektivom se poseže uvijek onda kada se svi drugi načini transponiranja/artikuliranja filmske informacije (filmske priče) ne nalaze (dostatnima).

Tarik nastavlja: “Priča moga oca, Ahmeda Karage, počinje u Sarajevu 1941. godine...” i, sad se radnja prebacuje u vrijeme Drugog svjetskog rata i mi vidimo Ahmeda (Ermin Sijamija) kako se takmiči u obaranju ruke na nekoj zabavi na kojoj će sve ubrzo okončati western tučom svih protiv svih. Zatim slijedi novi montažni skok na 1992. godinu i vidimo da i otac nekada i sin danas, imaju iste probleme sa svojim djevojkama. Dok sada Tarik obara ruku sa svojim ostarjelim ocem (Miralem Zupčević), on ne pokazuje nikakav interes za rat koji se izliva sa televizijskog ekrana. Demonstracije za mir u Sarajevu 1992. godine pretapaju se u demonstracije za rat iz 1941. godine (“Bolje rat nego pakt!”). Nekada nagoviješteno među-titlovi-ma, nekada naglim rezovima, prebacivanje radnje kroz vremena, reditelju služi da potcrta mitološku koncepciju vremena (i rata). Ništa se u BiH ne odvija linearno i razvojno, već kružno i ponavljajuće. Otuda, sve što se dešava, samo je *remake* nečega iz prošlosti. (Prilično neutješno!)

*Remake* je prvi igrani film Dine Mustafića i, da li zbog toga ili zbog njegovih književnih i dramskih studija, svaka njegova scena ima svoj (aristotelovski) “početak”, svoj “razvoj” i “svršetak”. Kao da se radi o kratkim dramama ili o filmskim etidama



26 Sličan postupak se može pronaći i kod drugih bosanskohercegovačkih reditelja, posebno kod Ahmeda Imamovića u *Go Westu*. Da li slučajno, oba filma su imala istog direktora fotografije, iskusnog Mustafu Mustafića.

a ne o dugometražnom filmu, reditelju je očito izmakla pažnja istina da način na koji se film uvezuje u vlastitoj vizualnoj sintaksi ni po čemu ne mora biti jednak načinu na koji se uvezuje sintaksa namjeravane filmske fabule. Prosto, vizualne komponente filma kod Mustafića doslovno prate njegovu narativnu podstrukturu. Osim što se ovakvom “filmskom” semiotikom i pratećom montažnom rečenicom destabilizira i mrvči vizualna komponenta filmskog djela, ona je krajnje nesretno odabrano rješenje i, u najboljem slučaju, svjedoči o totalnoj skepsi glade ekspresivnih mogućnosti i moći filmskoga jezika. Može to biti i rezultat krutoga scenarija, ali, u najgorem slučaju, to je posljedica *pogrešne škole*<sup>26</sup>. Zbog ovih *prestabiliziranih narativnih scena*, Mustafićev se film doima vrlo dinamičnim na planu naracije koju razvija (osobito flashbackova) ali se na razini de/kodiranoga filmskoga jezika doživljava sporim i zakočenim.

Što se tiče drugih elemenata filmske realizacije, nemoguće je ne primijetiti literarnost ili neživotnost rečenica koje likovi izgovaraju, te katkad i *overacting* karakterističan za (naše) kazališne stilove glume. Vidljivo je to u početnim scenama sa Ahmedom Karagom (E. Sijamija) ili u nekim scenama sa mladim Karagom (E. Bravo). Budući da svojom narativno prestabiliziranom funkcijom moraju održavati teret značenja filmske fabule, glavni su likovi često samo transparentni, pa se zbog toga tzv. “mali likovi”, negativci koji se pojavljuju na onim usputnim i skrajnutim fabularnim rukavcima, doimaju puno uvjerljivije i životnije. Takvi su likovi koje igraju E. Hadžihafizbegović, D. Aćimović ili A. Seksan.

*Remake* ima efektan kraj. Istim onim riječima kojima je nekada najavljivao Tarika, mladoga scenaristu iz BiH, francuski producent sada najavljuje novoga mladoga pisca koji dolazi s Kosova i koji će zainteresiranima prenijeti svoja (ratna) iskustva.

Nakon povratka u rat, u Sarajevo, pri napadu na srpski bunker, Tarik naleti na svog predratnog prijatelja Miru. Sada srpski borac, s druge strane fikcije predratnoga prijateljstva, Miro izvlači osigurač iz bombe signalizirajući prstima *domaći film* i obojica ginu.



## LJETO U ZLATNOJ DOLINI ILI KONTAKT SA SVETIM S. Vuletić (2003)

Scenarij i režija: Srđan Vuletić; glume: Haris Sijarić, Svetozar Cvetković, Kemal Čebo, Zana Marjanović, Emir Hadžihafizbegović...

Sarajevo je ironijska zlatna dolina. Izvrsna fotografija Slobodana Trninića je svojim mračnim i sivim valerima uspjela dočarati bijedu i nesreću postapokaliptičkoga grada. Puste noćne ulice, kriminal i prostitucija – takvo Sarajevo moglo je poslužiti kao okvir za urbo-mitsku priču u kojoj emocije doista mogu biti čiste i kristalno jasne, baš kao i u književnim mitskim pričama. Šesnaestogodišnji Fikret Varupa (Haris Sijarić) maštoviti je dječak koji je u takvom okruženju uspio sačuvati neuprljanom svoju imaginaciju! Jedan od lokalnih kriminalaca, kockar Hamid (E. Hadžihafizbegović), na dženazi Fikretovom ocu nije *halalio* dug od pedeset hiljada maraka. Porodica je siromašna i Fikret, da bi vratio dug, mora da postane kriminalac. S jedne strane svetost duga, s druge pretpostavljena moralna odgovornost prema mrtvom ocu, čine Fikretov slučaj bezizlaznim. Ako ne vrati novac, on i porodica ostaju *sveti dužnici* i očev život, jednostavno rečeno, neće biti u skladu s njegovom smrću. Ako novac vrati putem kriminala, a to mu jedino preostaje, Fikretov život će doći u koliziju sa njegovim vaspitanjem (očevim moralom). S obje strane, njegova dilema je transcendentna – s jedne strane stoji transcendencija vjere, s druge strane transcendencija odgoja i očevog moralnog zakona. Izbor je i između iznevjeriti budućnost (religijski aspekt) ili iznevjeriti prošlost (porodični moralni aspekt). Ono što mladom Varupi cijelo vrijeme predstavlja problem jeste što su ovi izbori samo spekulativno odvojivi – u stvarnosti nisu! Ovo je temeljni idejni i semantički okvir za Vuletićevu urbo-mitološki artikuliranu moralnu parabolu.

Simbolički bijeg aviona koji nadlijeće grad na 5.000 m zbog "bolesti bijede", kako kaže stjuardesa, jednako je figura mladoga Varupe, ali i opća, simbolička figura filma. Svoje djevojke Fikret dovodi na terasu devastiranog nebodera i pokazuje im sjajni, goli trup *letećeg broda* koji plovi iznad "zlatne doline". Avion koji se presijava utjelovljenje je Fikretove želje za osobnom transcendencijom i bijegom iz svijeta u kojem se moralne zakonitosti međusobno potiru (bez ostatka). U takvom svijetu, logično je da je mali cuko jedini stanovnik devastiranoga zoološkog vrta. Varupa ga oslobađa uz komentar: "Sad sam ja najnesretnije biće na planeti!"

Sve gore spomenuto je samo narativni plan ili scenaristička matrica. Stvari počinju zapinjati na razini filmske realizacije. I *Ljeto u zlatnoj dolini* pati od istih dječijih bolesti bosanskoga filma. Pretrpana naracija, verbalna “baroknost” likova koji standardnim književnim jezikom govore knjiške dijaloge, neubjedljivi policijski inspektor (S. Cvetković) koji veliki kriminal (otmicu bogataševe kćeri) dogovara sa maloljetnim delinkventima – sve su to prepoznatljiva mjesta postkenovićevske kinematografije.

Valja reći na kraju da Srđan Vuletić inklinira jednom osob(e)nom režijskom projektu u kojem bi se čistota emocije i osobnoga stava su-postavljala mraku, bijedi i sveopćoj društvenoj devastaciji. Svojim drugim filmom *Teško je biti fin* on ovo doista i potvrđuje! No, važno pitanje koje ovaj reditelj mora sam sebi postaviti je: kako, kao veliki fan komercijalnog hollywoodskog filma, uopće (p)ostati autor – a ne tek puki proizvođač filmova za mase? Pritom, nisam siguran da je Vuletić veliki ljubitelj *novohollywoodske* produkcije iz 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća. To bi već bilo nešto sasvim drugo!

## GORI VATRA ILI WESTERN EYE

P. Žalica (2003)

Scenarij i režija: Pjer Žalica; glume: Enis Bešlagić, Bogdan Diklić, Saša Petrović, Izudin Bajrović, Senad Bašić, Jasna Žalica, Ana Vilenica, Aleksandar Seksan...

*Gori vatra* je na tragu onog reprezentacijskog metoda što se u različitim teorijskim tekstovima naziva “Balkans discourse” ili “Balkans narrative” (Jameson, Longinović, Iordanova...). Na neki način Žalicin film bjelodano pokazuje koliko je sam pojam “balkanskoga narativa” u biti autoreferentan. On, dakle, nije samo pogled Zapada na Balkan, već u sebe uključuje i strategiju autoreferencijalnoga posmatranja.<sup>27</sup> Na ključnim mjestima filmske naracije reditelj ne želi izmaći onoj čudnoj i prilično nejasnoj sili kojom se vlastita autsajderska pozicija proglašava superiornom i, u krajnjem slučaju, “drskom” reakcijom na marginalizirajući zapadnjački diskurs. Rado bismo tu “drskost” povezali sa *novim primitivizmom*, pokretom koji je socijalnu i ideološku autsajdersku poziciju “poetički” proglasio temeljem svoga programa, kada to ne bi bilo nedovoljno za rješenje fe-

27 Jedna od najefektivnijih strategija prevladavanja dihotomije dominacija/potčinjenost u globalnom teatru jeste uključivanje dominirajućeg pogleda, ili onoga što ja metaforički nazivam ‘Okno Zapada’ (the Western Eye) u poetičku teksturu filmskog djela.

Otkako se dinamička dijalektika između gledanja i biti gledan ukorijenila u sadomazohističku ekonomiju, ekonomiju dominacije i potčinjavanja, postjugoslavenski ratni film je ovaj mehanizam transformirao u jednu od najsnažnijih svojih estetičkih osobina.”

– T. Z. Longinović, 37-38. prev. N. I.

nomena. Naime, kada se govori o "self-Balkanization"<sup>28</sup> tada se nužno u definiciju pojma uključuju i srpski (jugoslavenski) filmovi 90-ih godina, posebno filmovi Emira Kusturice, Srđana Dragojevića ili Gorana Paskaljevića.

Na početku filma *Zaim* (Bodgan Diklić), umirovljeni policajac, razgovara za stolom ispod kuće sa svojim nestalim sinom Adnanom (Feđa Štukan). Na pitanje imaš li koga tamo, sin odgovara da ima jedna žena. Otac tada postavlja i ključno pitanje za razumijevanje ideologijske osnove filmske priče: "A je li naša?". Adnan odgovara niječno: "Nije, Srpkinja." Ovom semantičkom "master-scenom" pored paraboličnoga temelja filmske priče uspostavlja se i sadržinski osnov njezina fabularnoga razvoja. Dalje pratimo kako *naši* i *njihovi* pokušavaju, na više-manje duhovit način, prevariti međunarodnu zajednicu autodestruktivno uživajući u općoj propasti koju kolektivno žive. Zaimov otpor ubrzavanju historije – tj., uspostavljanju jedne instant Bosne i Hercegovine – rezultat je njegove duboke vjere u to kako se nikakva povijest (pomirenja) ne može nastaviti, ni bosanska, niti američka ("Vi svoju djecu i dan-danas iz Vijetnama vraćate", kaže Zaim Amerikancima), dok se ne pronađu nestali i identificiraju žrtve. Slijed poteza je sljedeći: Zaim kreće u potragu za sinom, gradić se sprema za posjetu Velikog Dobrog Oca, predsjednika SAD-a, Bila Clintona, Srbi i Bošnjaci glume, zbog toga, da se vole i da mogu skupa živjeti, lokalna administracija počinje zidati Potemkinova sela... Duboko korumpirano, zavađeno i kulturalno do temelja devastirano, ovo mikro-okruženje sinegdohski figurira za cijelu Bosnu i Hercegovinu.

Postupci samobalkanizacije su, naravno, i u temelju Žalicina filmskoga humora. *O.K., jesmo, takvi smo kakve nas vidite (prefrigani, lukavi, prepotentni, narcisoidni, te opasni po svaki sistem<sup>29</sup>), ali naša nas autoironičnost (čuveni bosanski autohumor?!) spašava kako od svijeta tako i od nas samih, takvih* – ovo bi mogla biti deskripcija pomenutoga fenomenološkoga postupka u Žalicinu filmu. Naravno, budući da fenomenološka metoda ne ide bez fenomenološke redukcije, stvarna Bosna i stvarni ljudi izvan su ovih (humorističkih) fenomenoloških zagrada. No, to i nije tema ovog filma! On se odvija na jednoj sasvim drugoj i drugačijoj ravni koju bismo uvjetno mogli imenovati filmskom parabolom. Iako se njegova humoristična strana doista doživljava kao svojevrsna parabaza usmjerena ka najširim (korskim) recipijentima, temeljna parabolska konstrukcija gradi se samo na Zaimovu liku.

28 "Naravno, mislim da veliki broj filmova iz savremene produkcije posjeduje ovaj eksterni pogled unutar samih sebe kao konstitutivni dio, uključujući pogled stranca, Zapada, SAD, u sliku koju kreira. *Mi smo baš ovakvi i, zapravo, mi smo čak i gori nego što vi mislite, i nama se to sviđa.* – Fredric Jameson, 235. prev. N.I.

29 "Neće x-zraka kroz Bošnjaka", govori jedan lik, ili: "Neće Predsjednik gledati da mu ružna djeca pjevaju. Poslije kaže Balkan 'vakav, Balkan 'nakav' – riječi su načelnika općine.



matematičkoj beskonačnosti/budućnosti. Istina je da je Zaimova trauma umrla sa Zaimom. Istina je i da je ona spriječila ozbiljniji angažman međunarodne zajednice na rekonstrukciji mirovnih, civilnih i gospodarskih perspektiva, ali šta je sa malim Farukom? Da li se njegova trauma gubitka brata sada uvećala gubitkom oca? Koga će on okriviti?

Nakon što su svi otišli, Faruk silazi do stola za kojim je njegov otac običavao pričati sa Adnanom i sada on počinje razgovor s mrtvima:

“Zamolio bih vas da se jedno vrijeme ne viđamo... Da mi noću ne virite kroz prozor, da mi ne dišete za vrat na ulici...”

Zaim: “Pa ne možemo mi da dišemo...”

Faruk: “Kakogod, samo da me pustite na miru...”

Zaim: “Dobro se ovo završi.”

Faruk: “Nije moglo bolje.”

Mali Faruk ne želi tetošiti svoju traumu.

Doduše, on zna gdje su njegovi mrtvi...

## *KOD AMIDŽE IDRIZA – TRAUMA I REKONCILIJACIJA* P. Žalica (2004)

Režija: Pjer Žalica; scenarij: Namik Kabil; igraju: Senad Bašić, Mustafa Nadarević, Semka Sokolović-Bertok...

Vješto artikulirani i dosljedno sprovedeni, mehanizmi identifikacije na različitim (formalnim ali i značenjskim) razinama filma, postavili su identitarna pitanja kao najvažnija u pogledu njegove ispravne recepcije. Eventualna ne-identifikacija sa bilo kojim sadržinskim ili formalnim elementom filma, izravno bi onemogućila postavljanje pitanja identiteta, tj. svijesti o izgledu svijeta u kojem kao gledatelj učestvujete. To bi dalje značilo da ste, npr., iz neke netraumatične kulture, odnosno, iz kulture koja nije ni nalik bosanskoj. Proizvodnju “mehanizama identifikacije” Žalica dosljedno sprovodi kroz sve razine filma. Dok kulturalni i antropološki stereotipi prepoznavanja kao što su kuhinja (tepsije, kadaif, mlin za kahvu, umućeni sok...), susjedstvo (uobičajene indiskrecije i ponašanja) i rituali (ophođenje, nošnje i kostimi, pozdravi...) utemeljuju film u jednom prilično konzervativnom i ruralnom kulturnom kontekstu, ideologijski (režija) i narativni (priča) identifikacijski aspekti smještaju ga u jedan bolno aktualan milje savremene bosanske zajednice (zajednica).



sije pred vratima), dio su onih manifestnih radnji kojima se semantički mehanizmi filma dotiču srži elementarne traume, kako osobne (Idriz – Sabira) tako i socijalne (općedruštvena nekomunikabilnost). Stepenn unutardruštvenog nerazumijevanja i odsustva elementarne socijalne komunikacije je općedruštveni fenomen postratnog bosanskog društva. Budući da je ratom izgubljen neophodni komunikacijski okvir – ono najfinije tkanje opće, konsenzusne kulture unutar koga susjedne i susljedne generacije uspijevaju međusobno komunicirati – tako i pitanja traume, nesporazuma i netolerancije i nisu “ekskluzivna vlasništva” samo ljudi koji su nekoga izgubili u ratu.

U praznoj sobi Fuke pronalazi novinski isječak o “krvavom proboju Armije BiH” i osmrtnicu sa Eminovim imenom. Prazna soba je namještena i prozračena kao da će se Emin svakog časa vratiti. Kao iz Derridinog praznog označitelja, iz nje emaniraju energije traume i nesporazuma ali, istodobno, ona čuva svijet (Sabire i Idriza) da se od bola ne raspadne. Upravljajući tako životima ukućana, soba čuva prazno mjesto “Smisla”. I tako, sve dok se ne pojavi Fuke, rođak, majstor koji će u kući pokušati popraviti bojler, nekog drugog mjesta i drugoga umjesto sina, za Idriza i Sabiru nema.

Elaborirajući za sebe, tj. za svoju (ljubavnu) traumu, fundamentalno (geografsko) pitanje: “A gdje je Rovinj?”, u kojem bi mogao živjeti sa Samrom, svojom nekadašnjom ljubavi, Fuke uspostavlja ključnu metaforu filma. Gdje je Rovinj znači gdje je Smisao? Pristati na Rovinj, za Fuketa znači prelomiti između živjeti i trajati. Živjeti s nekim (s djevojkom koja ga je napustila, pa se vratila), ili ni sa kim! Izabrati Rovinj za Fuketa znači preboljeti bol ostavljenosti i pokušati ponovno sa Samrom, dok bi za Sabiru i Idriza Rovinj predstavljao izbor između gravitacijske moći smrti (pogibije sina) i novog životnog početka sa metonimijsko-metaforičkim supstitutom u unuci Aidi.

Isto je pitanje skriveno i ispod ne/osušenog Sabirinog kadaifa i Idrizove (svekrove) ćutnje. To da je takav izbor užasno težak, osnovna je tema filmske priče. Na ovom mjestu Kabilov i Žalicin film artikulira i krovnu (s)misaonu jezgru unutar koje se sudbina Fuketa i njegovog amidže i amidžince ukazuju sinegdohskim odrazom općeg stanja traumatske konsternacije u bosanskom društvu. Izabrati Rovinj ne znači dakle ništa drugo nego izabrati između koncepta tetošenja trauma rata (vidimo to svuda u BiH, pogotovo unutar nacionalne političke sfere) i postepenoga građenja civilnih matrica i tkiva života.







virano i apsolutno nepotrebno iz cjeline već realiziranoga generalnog smisla filma iskače rediteljjev komentar unutar zadnje scene familijarnoga pomirenja. Naime, pitanje je, kako se do sugerirane društvene rekoncilijacije može doći preko radikalizma, pa i radikalizma optimizma? Kao da bilo koja radikalnost može potaknuti neophodni društveni preobražaj?! Posebno je pitanje, šta ako ne volite muziku Halida Bešlića? I to, naravno, ne zbog Bešlića samoga, nego iz prostog razloga što je ta vrsta muzike decenijama na ex-jugoslavenskom prostoru artikularala novokomponirani duh kojim se vladajuća, u biti uvijek tragično totalitarna, društvena klasa legitimirala kao nositelj temeljnih vrijednosti balkanskih društava. Naprosto je šteta da reditelj nije zadržao način "pisanja", hladnoću ruke i preciznost montaže, čak i onda kada se, tipično bosanski, svi uhvate u kolo i neumjereno počnu slaviti svoju dotadašnju propast? Slaviti je onako kao da od nje, ponovno, ništa neće moći da nauče!

No, možda je ovakav kraj samo posljedica tranzicijske trke za novcem!? Oдавde bi možda mogla krenuti i priča o producentu, Ademiru Kenoviću (*Savršeni krug*) koji je, nekada davno, znao napraviti onaj izvrsni TV film sa dosta sličnom poetikom. Film se zvao *Ovo malo duše* (1990).

## SASVIM LIČNO ILI MINIMALIZAM

N. Begović (2004)

Scenarij i režija: Nedžad Begović; glume: Nedžad, Amina, Naida i Sabrina Begović...

Iako svojim senzibilitetom podsjeća na Karanovićevu kulturnu seriju *Grlom u jagode*, Begovićev poludokumentarni/polufikcionalni dugometražni prvijenac iznimno je osvježenje u više-manje preozbiljnoj bh. kinematografiji. Lišen narcisoidnih i autodestruktivnih *self-Balkanization* mehanizama, bez primjesa čuvenoga i već dobrotno potrošenoga sarajevskoga *new primitiv* duha, *Sasvim lično* je humoristični autorski pokušaj da se praveći niskobudžetski film progovori o sebi i o sadašnjem vremenu. Maštovit, originalan i skroman, ovaj minimalistički film nalazi svoje mjesto na razmeđu pre(više)narativne bosanskohercegovačke filmske produkcije i osobenih scenarističkih zamisli Namika Kabila, autora scenarija za film *Kod amidže Idriza*.

Nedžad Begović, dakle, ovim filmom inicira jedan sasvim novi pravac u mogućem razvoju bh. filma. Insistirajući na partikularnosti i osobenosti doživljaja svijeta, on skoro otvoreno pledira za koncept pravoga autorskoga filma! Iako mu to, naravno, nije bila (ozbiljna) namjera.

A namjera je bila, kako duhovito veli narator, da se napravi remek-djelo koje će svjedočiti o svom autoru i onda kada njega ne bude. Otprilike kako o Andreju Tarkovskom svjedoči Andrej Rubljov. Begović izravno veli kako se nada da će njegov projekat biti jednako važan koliko je mladiću bilo važno zvono koje je izlio u filmu Tarkovskoga. Naravno, ova se (pre)ambicioznost uopće ne negira činjenicom da se ova dva filma ne mogu porediti. Rabeći opću i romantičarsku kulturalnu maticu po kojoj velika umjetnička djela (poput Andreja Rubljova) svjedoče o svojim genijalnim tvorcima, autor nam sugerira da se iza njegova projekta skriva najozbiljnija (filmska) namjera. I, kao takvu, on je i sprovodi u djelo. Vješto, duhovito, na momente i autocinično, gdje gdje i prilično ozbiljno, Begović pravi možda i najoriginalniji film u povijesti bh. kinematografije.

Autor, Nedžad Begović, kao pomoćnik režije učestvovao je u pravljenju velikog broja suvremenih bh. filmova. I sam je autor niza kratkometražnih i animiranih filmova, redom vrlo originalnih i zanimljivih. Osim filmom, on se bavi pronalazaštvom (dobitnik je niza međunarodnih nagrada) i likovnom i performativnom umjetnošću.

## *DOBRO UŠTIMANI MRTVACI – REALNE HIMERE* B. Filipović (2005)

Režija: Benjamin Filipović; scenarij: Feda Isović i Benjamin Filipović; glume: Žan Marolt, Boro Stjepanović, Lazar Ristovski, Tarik Filipović, Irena Mičijević-Rodić, Almir Glamočak, Uliks Fehmiu, Tatjana Šojić, Miralem Zupčević...

Po svojoj dramaturškoj strukturi film je sličan Filipovićevom prvom igranom filmu *Praznik u Sarajevu*<sup>32</sup>. Unutar okvirne naracije o Risti (Žan Marolt) i Safetu (Boro Stjepanović), dvojici radnika u mrtvačnici koji se klade na broj leševa koji će taj dan biti doveženi u mrtvačnicu, smještene su pojedinačne storije o poštenom ali i neshvaćenom gay-paru (Tarik Filipović, Uliks Fehmiu), o zgodnoj i nadobudnoj ministrici prometa i komunikacija koja stereotipno (dakle, vjerodostojno!) ilustrira novu klasu korumpiranih bosanskih političara (izvršna Irena Mičije-

32 *Praznik u Sarajevu* (1991); scenarij: A. Sidran, glume: S. Čustić, S. Bašić, M. Nada-rević, D. Janjić...

vić-Rodić), o pronalazaču koji pokušava napraviti diesel-avion kojim će moći odletjeti u posjetu svojoj kćeri u Ameriku (Miralem Zupčević) i o Ruždiji Kučuku (Lazar Ristovski), radniku sa željeznice koji pokušava privatizirati dio pruge koji već koristi za prijevoz putnika na relaciji Vranduk – Sarajevo. Same po sebi, pojedinačne storijske su fabularni kroki prožeti anegdotalnim humorom verbalnoga ili situacionog karaktera. Na kraju, po principu *puzzle dramaturgije*<sup>33</sup>, sklopit će se jedna finalna priča kao cinično-ironijski rezultat ranije opklade među dvojicom mrtvozornika.

Film je iščašena komedija o prepletanju granica između realnoga i fantastičnog. U poslijeratnom tranzicijskom socijalnom interregnumu, Filipovićeви su likovi lišeni svega što bi ih moglo utemeljiti u *realnost* koju karakteriziraju nezaposlenost, korupcija, siromaštvo, intolerancija itd., pa im stoga i ono što je *fantastično* i *iracionalno* predstavlja polje njihovih realnih mogućnosti. Okupljajući se oko svojih himera, misleći da tako izbjegavaju polje okrutnog Realnog, likovi kreiraju prostor koji im je nadomjestak za nedostajući kontakt s drugim(a). Okvirna priča opklade vrlo efektно artikulira *upside-down* bosanske postratne zbilje. U njoj takvoj, jedino mrtvozornici Risto i Safet *rade* u *realnom svijetu*. *Himere* junaka, prema kojima su reditelj i scenarista, očito, pokazivali velike simpatije, završe u apsurdnoj igri unutar jedne sarajevske mrtvačnice. Apsurdnoj taman toliko koliko i realnoj.

Iako se i u ovom filmu javlja izravno obraćanje likova u kameru (Mario, Dr. Braco, Merima) njegova funkcija nije u fingiranom samoograničenju narativne perspektive, već u funkciji predstavljačkoga demimetizma te namjeravanoj destabilizaciji filmske naracije u pravcu *puzzle dramaturgije*. Na ovaj način se od gledaoca zahtijeva interaktivno sudjelovanje u anegdotalnoj filmskoj priči. Otprilike kao kada tražite slušaoca za neku čudnu anegdotu koju želite ispričati.

Benjamin Filipović, nažalost prerano preminuli bosanskohercegovački umjetnik, bio je jedan od onih reditelja koji je znao najbolje raditi sa glumcima. Vidljivo je to i u ovom filmu!

33 Pišući o filmu Gorana Paskaljevića *Cabaret Balkan (Bure baruta)* iz 1998.

Fredric Jameson će ovaj tip filmske naracije nazvati *the providential narrative*, podrazumijevajući pod tim sinkronijsku mrežu socijalnih ili individualnih relacija koje se uspostavljaju među filmskim likovima. Razvijena je pod utjecajem George Eliot a primijenjena je u filmovima Roberta Altmana ili, kasnije, Quentina Tarantina. F. Jameson, 254. prev. N.I.



noj sredini, iako vođena osobnom ispoviješću (flashbackom i reminiscencijama) glavnog lika, artikulirana je na razini filmskih sredstava ekstremno eksternim manirom. Niti jednog momenta ona ne postaje intrasubjektivna ili intrinzična. I, niti jednoga trenutka, ona ne izlazi izvan okvira prethodno samouspostavljene patetičnosti.

## NAFAKA ILI IDEOLOŠKA DEKONTAMINACIJA J. DURAKOVIĆ (2006)

Scenarij i režija: Jasmin Duraković; glume: Nancy Abdel Sakhi, Haris Burina, Aleksandar Seksan, Senad Bašić, Lucija Šerbedžija, Miralem Zupčević, Mustafa Nadarević, Saša Petrović...

*Nafaka* počinje panoramskom snimkom Sarajeva. Potom se kamera prebacuje u kancelariju američke ambasade gdje Amerikanka Jenet Hugh (Nancy Abdel Sakhi) pojašnjava svoju želju da, pored američke, zatraži i bosansku putovnicu. Njena argumentacija koju u tom trenutku razvija isprovocirana je negativnim sudovima o Bosni i Sarajevu koje izgovara američki službenik. Tako se njen flashback i reminiscencije motiviraju ovim negativnim agensom (imputom) koji dobija od službenika ambasade. No i bez toga, budući strankinja, prvi puta u Bosni, i još u ratu, Jenetin ugao senzacije i deskripcije jeste ugao stranca. Prava je šteta da Duraković nije više insistirao, zapravo, možda i cijeli film prebacio na Jenetinu priču te je postavio za glavnu junakinju filma. Tada bi se čudnovatost i fantastičnost niza narativnih sekvenci koje će uslijediti, pothranjivala uglom gledanja jedne strankinje u ratu u kojem ništa ne razumije. A onda bi to, naravno, bio i nešto drugačiji film. Cjelokupna vizura i atmosfera bili bi usko vezani uz point of view strankinje čije opservacije tada prirodno (mogu da) očuđavaju stvari. No, ostavivši je tek kao izvanjsku komentatoricu čiji uvidi i sudovi ne prelaze stereotipna znanja stranaca o BiH, reditelj je propustio priliku da kompletan film “uveže” u jedno znatno koherentnije djelo.

Film se vrti oko trojice likova koje upoznajemo u standardnim ratnim situacijama. To su Sado (Senad Bašić), obični sarajevski mladić klasičnog luzerskog profila, Ahmed (Aleksandar Seksan), zaljubljenik u američki film i sljedbenik *american dream*, kako mu se zove videoteka, te Crveno Oko (Haris



uopće živi?”. Ova, u suštini retorička pitanja se, istina, javljaju i kao argumentacijski alibi za fantastične, irealne ili nemotivirane postupke filmskih likova, ali, kao da prepoznamo da je tu negdje i tematska os početnog Durakovićevog scenarija.

Kako izgleda rat kod Durakovića? Bosanska armija, Srbi, Hrvati i UN, svi međusobno trguju. Rat je veliki biznis. Trguje se cigaretama, naftom, ženama, svim i svačim. U filmu niko poimenice ne bude ubijen a Ahmed ne strada od neprijateljskog vojnika nego od nagazne mine za koju se ne zna ko ju je postavio. Rat se dešava malim ljudima i niko ne barata velikim idejama. Poučen iskustvom ratnoga filma o NOB-u, Duraković se kloni jednostavne filmske priče kroz koju bi rat mogao pokazati agensom buđenja bh. nacija/nacije. Višerazinskom naracijom, alegorijama i simbolima, jasno je da *Nafaka* ne korespondira kako sa žanrom (s velikim istinama), tako niti s filmskom umjetnosti u BiH uopće. Njena dezideologizacijska namjera okrenuta je ka općem, javnom i, ako hoćete, službenom diskursu o ratu u BiH. Tako, primjerice, glavni likovi istjeruju ratne profiteri koji su pošli da konfiskuju *Kapital*. Nakon toga, komandant Šahbej (M. Zupčević) polušaljivo, ali ne i ironično, salutira pred Titovom slikom u lokalju. Bitan elemenat u konstrukciji dezideologizirane narativne matrice čini Ahmedova filmska ekspertiza. Osim što je kao vlasnik videoteke izvrstan poznavalac filma (sa djevojkom Lanom, u pustom pozorištu, on “skida” karakteristične scene i likove iz nekih kulturnih filmova), on posjeduje i video-kameru kojom snima svijet oko sebe, uključujući i vlastito ranjavanje. Samoizolovan potom u svojoj *camera obscura*, on opsesivno vrti snimljene materijale, zbog čega će njegovi prijatelji zaključiti kako je obolio od “filmske bolesti”<sup>34</sup>.

Film završava Jenetinim priznanjem:

“Mi smo pobjegli splavom niz Miljacku.”

“Pobjegli kuda? – pita službenik.

“U slobodu” – odgovara Jenet.

“U slobodu?! Vi ste zaista ljudi! I neuračunljivi!”

Odjavna špica filma praćena je muzikom i tekstom *Zabranjenog pušenja*: “Domovina se brani metalik-crnim limuzinom...”

Tako se Durakovićeva dekontaminacijska i kritička namjera zaokružila u svojoj unutarnjoj fantazmagoričnosti.

34 Već je spomenuto referiranje na filmsku umjetnost u Mustafićevom *Remakeu*. Ova referiranja, nažalost, ne idu dalje od površnog i plošnog odnosa prema konkretnim filmskim ostvarenjima. Nije riječ, dakle, o kreativnom dijalogu sa filmovima, kako ne u pogledu teme (*pastiša*, *remakea* i sl.) tako ne niti u pogledu nadopisivanja ili filmsko-tradicijskoga semiotiziranja osobnoga filmskoga izričaja.







Ovako svodi svoje račune na kraju Goran Dujmović. Preko naizgled besmislenoga i sumnjivoga, samožrtvujućega čina, glavni lik Nuićeva filma našao je sreću!

U očima glavnoga lika, Bosna je jedna lijepa zemlja sa namćorastim i čudnovatim ljudima. Smještajući svoju pokretanu kafanu na prazne i opustjele gradske trgove, Goran uspijeva povezati isfrustrirane stanovnike, složiti neku vrstu nedostajućega socijalnog dijaloga i, poput vašarske atrakcije, ostaviti kratkotrajni trag u učmalim bosanskim kasabama. Bosna je i svijet umrlih legendi. Čak i automehaničar Alija (N. Tulić), o kojem su se ispredale legende kao o mitskom znalcu motora, samo je jadni i nesposobni ublehaš u invalidskim kolicima.

Hotimično napravljen bez narativne (figurativne) dubine, Nuićev film je neka vrsta bosanskohercegovačkoga road movie-a<sup>35</sup>. Niz epizoda s putovanja po Bosni, sličice bosanskoga jada i ljudskoga očaja, sve manje čudnijim čine Goranov *sve džaba* projekat. Iz filma su stoga otpale sve scene<sup>36</sup> koje su film s puta odvlačile u neku vrstu narativne dubine tako da Goranova *trgovina* do kraja ostaje plošna, baš onako kako je plošna, i u svojoj nemetaforičnosti čista, suština njegova projekta.

Kao filmski lik, Goran ima stanovitih komunikacijskih problema pa se njegov postupak može shvatiti i kao rezultat osobne komunikacijske gladi. Stalnom promjenom mjesta ("U jednom danu se sve vidi. I više nego što treba." – veli), on postiže da svugdje bude stranac. Biti stranac, njegov je egzistencijalni projekat, dok s druge strane, preko svoje kafane, on stigne izgraditi i jedan površno prijateljski interakcijski akt. On će sa domaćinima ostvarivati izvjesnu komunikaciju ali, ostajući vrlo kratko, ništa neće moći naškoditi (plošnoj) kvaliteti svaki put tako novouspostavljene komunikacije. S jedne strane nepovjerenje, s druge želja za ljudskim bićima, čini Goranov karakter jednim od paradigmatičnih likova unutar suvremenoga bosanskohercegovačkog filma.

Nuićeva nefabularna road-movie storija je lišena svih velikih mana karakterističnih za prvi film. Čisto režiran, preciznih dijaloga, odlične kamere i izvrsnih glumačkih minijatura (J. Pejaković, V. Glođo, S. Trifunović itd.), *Sve džaba* je jedan od najboljih filmova postratne bosanskohercegovačke kinematografije.

Krećući se bosanskim kasabama (izvrsna fotografija Mirsada Herovića), njegov glavni lik nas upoznaje sa sasvim drugačijom Bosnom – onom koja je, skrajnuta od velikih političkih

35 "Generalno, ovakav film je ikonografski obilježen autom, kadrovima vožnje i otvorenim i divljim prostorima.(...) Road movie je o ljudima s granice, u bilo kojem smislu, i jedno od njegovih pravila je otkrivanje, najčešće otkrivanje samoga sebe. (...) Uobičajeno je da road movie naracija slijedi jedan niz događaja koji neumoljivo vode ka dobrom ili lošem kraju. (...) Govoreći u pojmovima roda, filmski lik je muškarac čiji je cilj dokučiti samospoznaju..." *Cinema Studies*, str. 313, prev. N.I.

36 Na DVD izdanju filma mogu se pogledati nemonitrane scene Goranove posjete Marku u zatvoru, privođenja u policijsku postaju, te scene sa Bogdanom Diklićem i Jasnom Žalicom.

priča, jednako strašna i depresivna, kada i lijepa i obećavajuća. Makar za takve likove kakav je Goran Dujmović.

## ARMIN – I NJEGOV TATA O. SVILIČIĆ (2007)

Scenarij i režija: Ognjen Sviličić; glume: Armin Omerović,  
Emir Hadžihafizbegović...

Armin (Armin Omerović) i njegov otac Ibro (Emir Hadžihafizbegović) dolaze u Zagreb na casting za dječaka-glumca koji bi trebao glumiti u njemačkom filmu o ratu u Bosni. To je velika tema! Tema niza filmova koji ratnu kataklizmu rabe kao semantički osnov za filmsku priču. Tako i na temeljnoj razini filmske priče, reditelj Ognjen Sviličić otkriva svoje narativno opredjeljenje – ne zanima ga film o ratu u Bosni, nego film o ratu u ljudima, tj. “rat” između Armina, adolescenta koji da nije ovoga castinga nikada i ne bi p(r)opričao sa svojim ocem i Ibri, oca koji slijepo želi uspjeh svoga sina u tranzicijskom svijetu koji se, vođen blještavilom marketinških ubleha, čini prilično podatnim za realizacije različitih ljudskih snova. Pa i Ibrih.

Odnos koji se uspostavlja između sina i oca je karakterističan za period adolescencije. U početku njihova prisilnog zajedničkog putovanja, Armin ima averziju prema ocu. Utoliko više koliko mu se otac želi približiti na način na koji Armin nije navikao – “uzimanjem”, tj. stalnim nutkanjem da mu nešto kupi. S druge strane, Armin, naravno, zna da su oni siromašni (iako su se “dobro pripremili” za Zagreb) i da je ovakva iznenadna očeva rasipnost u biti lažna. Nekako mu se čini kao da ga otac *pijan* pazi i tetoši. Prozrijevajući ovu lažnu potrošnost (osjećaja) on ipak, teška srca, nastavlja komunicirati, čak i preko ove/ovakve očeve “komunikacijske nespretnosti”. Iako se želi distingvirati od oca (radeći na adolescentski karakterističnoj autoidentifikaciji), pritom, svjestan svoje bolesti (epilepsije) i ovisnosti, Armin prema ocu gaji suprotstavljena osjećanja uzaludnosti i apatije (zbog neuspjeha da ga promijeni), srama (jer je otac drugačiji, praktičniji i beskrupolozniji, pritom stranac u velikom Zagrebu), zavisti (jer je otac jači) i ne na kraju, jedne vrste žala (jer oca sada, kada odrasta, vidi i kao slabića). Sve to i ko zna čega još, ima u svakom odnosu oca i sina u periodu adolescencije, čak i da Armin nema bolest koju ima. Na neki

način, njegova je bolest poslužila kao opća metafora slabosti i krhkosti koja stoji na putu njihovog konačnog sporazuma. On se dešava uvijek kada sin odraste i otac se s tom činjenicom pomiri. Kada njih dvojica, npr., zajedno ispuše po "cigaru".

Film se donekle bavi i kulturološkim šokom koji provincijalci, otac i sin, trpe u Zagrebu (hotelu). Iako se vidi kako rođaka Aida (izvrсна Darija Lorenci), podstanarka koja jedva čeka da se ratosilja nenadanih i neželjenih gostiju, uopće nije uspjela u Zagrebu, ona je Ibri zoran primjer uspjeha jer je u njenoj sobi vidio *Panasonic* televizor. U svojoj konzumerističkoj želji da sinu uvijek nešto "uzme", on manifestira sve osobine tranzicijskoga bića potrošnje. Uspjeti znači moći kupovati markirane televizore i moći kupovati uopće, naravno.

Budući da *plan* nije prošao, te da se Ibro teško miri sa neuspjehom (sinovljevim i svojim), njemačka filmska ekipa im ponudi da za dobar honorar snime film o Arminu i njegovoj bosanskoj bolesti – da kad je nešto ozbiljno ne zna za sebe. Oni to bez puno promišljanja odbijaju. Ibro kaže kako je Armin sada odrastao i da sam može donositi odluke. Film o svojoj traumi, njih dvojica ne žele. Pa čak niti o traumi adolescencije koju su upravo zajednički prevazišli!

Sviličić svoje zamisli realizira vrlo vješto i odmjereno. Metakadrove čaršije iz koje otac i sin kreću, slike Zagreba, hotelskih prostora itd., ne koristi, kako je to uobičajeno u bh. filmu, kao intervale među scenama već im dodjeljuje vrlo bitnu sintakto-semantičku funkciju. Jednostavno, načinom na koji rabi filmski jezik on uspijeva artikulirati atmosferu i emotivni ugođaj bitan za sadržaj svake scene i filma u cjelini.

More filmova je snimljeno o ratu u BiH. Svi su oni crpili iz vrela velikih priča o ratu, naciji, genocidu itd.

Ovaj film je o nečemu važnijem!

## GRBAVICA ILI ZEMLJA MOJIH SNOVA

J. ŽBANIĆ (2006)

Scenarij i režija: Jasmila Žbanić; glume: Mirjana Karanović, Luna Mijović, Leon Lučev, Bogdan Diklić, Dejan Aćimović, Kenan Čatić, Jasna Beri, Nada Đurevska...

Interpretaciju *Grbavice*, kao i u principu svakoga dobrog filma, možete početi sa bilo koga njegova mjesta. Bilo da kre-



ravno! Jedna od njih je i Esma koja će o svojoj traumi progovoriti tek onda kada se u katarzičnom (abreagirnom) stanju vrati u prošlost i tako definitivno pomiri sa sobom i sa vlastitim djetetom.

Iako filmska priča govori jednako i o sudbini tako rođene (takorođene!) djece, u svom osnovnom planu ona se izravno bavi ženom koja tragove i znake neprijateljskoga drugoga mora cijeli život prepoznavati pored sebe, na "plodu utrobe svoje". Tako Esma doživljava kontinuirano silovanje i kontinuirani rat. Kako živjeti, centralno je pitanje, sa ovom stalnom unutrašnjom dramom? Kako se sa sobom pomiriti? I, posebno, kako se s tim pomiriti kada kolektivni vjersko-nacionalni ideologem drži kako su rođenja te djece izravna realizacija neprijateljske namjere?

Tu posebnu, kolektivnu matricu presije, rediteljka artikuli- ra koristeći nacionalno-religijsku simboliku pojma *šehid*. Svojoj je kćeri Esma rekla da je njen otac poginuo u ratu, da je (stoga) šehid i da mu tijelo još nije pronađeno. Šehid ima višestruko značenje. Ono je i sakralno i sekularno i, u isto vrijeme, ono je kolektivno istodobno kada i osobno. Tu je sva cjelina tragedije koju preživljava Sara (Luna Mijović) kada sazna da njen otac ne samo da nije šehid (sakralno), nego nije niti obični čovjek (sekularno), već neprijatelj zajednice (kolektivno) i njezine majke (osobno). U nekoj drugačijoj situaciji u kojoj bi ona, primjerice, bila dijete rođeno iz "običnog", neratnog silovanja, njezin bol, također autentičan, bio bi ipak drugačiji, i, ako je uopće moguće tako govoriti, lakši i terapijski izlječiviji.<sup>37</sup>

Mješavina (kvazi)religijskih i (kvazi)sekularnih vrijednosti, Žbanićeva to filmski ubjedljivo pokazuje, pogodno je tle za bogaćenje okrutne, novostvorene društvene elite oličene u tzv. ratnim profiterima poput Šarana (B. Diklić) i Puške (E. Hadžihafizbegović). U tom smislu ne možemo ne spomenuti i vrlo signifikantnu i upečatljivu ulogu Nade Đurevske kao Esmine tetke Safije. Okićena zlatnim nakitom i opremljena verbalnom baroknošću bošnjačkoga (patrocentričnoga) novojezika (na Sarino "Dobar dan!" odgovara "Merhaba, sine!"), ona dosljedno omalovažava Esminu sudbinu posredno joj predbacujući način na koji je dobila dijete. Jedan od svakako najmizernijih poteza nekog lika u zapadnobalkanskom filmu jeste gest pažnje kada Safija Esmi, koja je zbog Sarine ekskurzije zatražila "uzajam" nešto para, nudi kesicu obojenih gumenih bombona. Ta strašna bešćutnost, to strašno poniženje, najdublje je dno na koje

37 "Ti si četničko kopile!" u finalnoj i najdramatičnijoj sceni filma govori Esma Sari. Sara plače govoreći: "Moj tata je šehid!".



komponente koja bi ga smjestila u opći kontekst tranzicijske preraspodjele društvenog bogatstva, zapravo pljačke. Vuletića, jednostavno, nisu zanimale izravne filmske reference koje bi upućivale na deskripciju socijalne bijede i siromaštva. *Teško je biti fin* zbog toga nije realistički film.

Taksista Fudo (Saša Petrović), glavni lik filma, ničim (objektivno) izazvan, odjednom odluči da bude *fin*. Ma šta to značilo i pod svaku cijenu. Biti “fin”, kod njega je prilično naivan miks općih univerzalija o tome šta bi to trebalo značiti u općem društvenom kontekstu i nekih, reklo bi se, bihevioralnih korekcija vlastitoga odnosa prema svojoj ženi i kolegama sa taxi-štanda. Ono što na neki način devalvira njegovu moralnu preobrazbu, jeste trenutak u kojem je donosi, tj. onda kada, surađujući sa okorjelim kriminalcima ne uspijeva nabrzinu zaraditi, dok, pritom, biva i pretučen. Njegova patrijarhalna žena Azra (Daria Lorenci) ponovno s djetetom odlazi od kuće. Njen patrijarhalizam se već lomi na granici otvorenog varanja muža, dakle, na granici na kojoj je od njene patrijarhalnosti ostalo još samo licemjerje i jaka želja da (ipak) sačuva porodicu.

Novac za (novi auto i time za) investiciju u gradnju *finog* karaktera Fudo pozajmljuje od lokalnog kriminalca Seje (E. Hadžihafizbegović). Ako mu se ova investicija oplodi (čitaj: poluči njegovu moralnu preobrazbu i “svijet postane bolji”), nije li taj i tako artikulirani autorski stav (S. Vuletić, M. Mandić, A. Sidran) zalaganje za skidanje pitanja legalnosti temelja poslijeratne “društvene moralnosti” sa dnevnog reda agende gorućih problema bh. društva? I, nije li onda, ovo film o nužnoj (?) moralnoj utemeljenosti tranzicijskoga društva u *teoriji Superhika*, tj., konceptu prvobitne akumulaciji kapitala putem otimačine od siromašnih (od kojih je Sejo oteo) radi bogatih i *finih*? Ako se sve, poslije, svede pod vrednosnu kategoriju “finoće”, jesmo li onda kao društvo prestali biti nepravedni? Ako se sve uspije ozakoniti tako da se nezarađeno (tj. pljačka) enkodira kao moralna preobrazba, šta društvu tada slijedi? Sasvim je jasno – novi rat koji će pokrenuti oni koji su ostali “nemoralni” kako bi potom i oni institucionalizirali svoju etičku stranu kao “nužnu” i “prirodnu”, kao *finu*.

S druge strane, u razini identifikacije sa filmskim likom, a ovakav film<sup>39</sup> to nužno (želi da) konstruira, teško se identificirati sa nekim čiji je pokušaj da bude “fin” utemeljen na novcu okorjelog kriminalca. Tako jednom od ključnih zahtjeva pred film-

39 “Ovakav film” ovdje znači domaći film, ali ne i nužno “film”. Naime, jasno je da su mehanizmi (auto) identifikacije sa filmskim likovima u domaćem (balkanskom?) filmu primarniji nad onim mehanizmima koji filmsko djelo prije svega smještaju u filmsku umjetnost ili umjetnost uopće. Sjetimo se Tanovićeve izjave pri dodjeli Oscara: “Ovo je za moju zemlju, Bosnu i Hercegovinu” te općeg oduševljenja u BiH. Baš kao da filmska umjetnost nije i osobni *account* sa svijetom smješten u jedan medij čija lingvo-semiotička povijest jeste jedina povijest umjetnika.







do bolnice. Na toj iracionalnoj razini filmska priča sada dobija argumentaciju za svoju polaznu namjeru. Rezultati će pokazati da Fuad nije mogao biti niti otac svoga djeteta, da ga je Azra varala i da je cijelo vrijeme živio lažni (porodični) život. Ono što je po inerciji držao za vrijednosti, ono zbog čega se htio (i) promijeniti, bila je laž! Lažni temelj i lažni njegov izbor (da bude “fin”!), polučit će, baš kao negacija negacije, finalnu odluku Vuletićevog junaka. U nejasnom htijenju da “sina” (i sebe?) ubije, Tolja prihvata “sina” kao svoga i, prvi puta, njegov se moralni izbor utemeljuje u nečemu što je podnosiv teret i oslonac – u ljubavi prema djetetu/čovjeku. Tek se sada u jednom narativnom flasbacku (ili hermeneutičnom krugu) filmska priča doima logičnom i utemeljenom. Fuad Tolja, sarajevski taksista, potkazivač i sitni lopov, bio je “fin” a da to (do kraja) nije znao (da realizira).

Zapravo, Vuletić poručuje, ljudi su najčešće dobri a da to i ne znaju!

## ŽIVI I MRTVI – U PRIRODNOM KRUŽENJU KRISTIJAN MILIĆ, 2007

Režija: Kristijan Milić; scenarij: Josip Mlakić i Ivan Pavličić;  
glume: Filip Šovagović, Velibor Topić, Slaven Knezović, Marinko Prga,  
Borko Perić, Miro Barnjak, Robert Roklicer...

Različite ideologije, vjere i vojske, zajedno su samo u smrti. No, i smrt je stalna i – živa, zaključili bismo na kraju Milićevo-ga filma. Koristeći se rečenicom Ive Andrića iz *Travničke hronike* – “Svi smo mi mrtvi, samo se redom sahranjujemo” – autori (K. Milić i Josip Mlakić) izravno naznačuju kako svoj stav naspram ratova vođenih u BiH, tako i svoj antiratni i pacifistički stav: ništa ne svjedoči toliko u štetu rata a u korist mira, kao rat sam. Upravo takav rat tema je filma *Živi i mrtvi*.

Film je kompozicijski složen od dvije veće narativne sekvence. Jedna se bavi vremenom iz Drugoga svjetskoga rata (snimljena u sepija valeru), druga vremenom iz nedavno završenih bosanskih ratova. Vremenski period koji razdvaja dva opisana događaja jeste pedeset godina. I u jednom i u drugom vremenu grupa hrvatskih vojnika, stjecajem ratnih zbivanja, gubi vezu sa nadređenim jedinicama i primorana je spašavati glavu lutajući i probijajući se bespućima planina oko G. Vakufa



naspram tradicije žanra evropskoga ratnoga filma. Naime, Milićev film je ovom gledaocu najokrutnija i možda i najciničnija verzija antiratnoga filma uopće. Njegov cinizam utemeljuje se na tome da (nam) se vremena ponavljaju, štaviše, ratna vremena se obnavljaju. Iz naših, bosansko-balkanskih ratova, nema iskoraka! Okrutnost ove teze posljedica je već spomenute istočne, mitske koncepcije vremena koje nam se stalno vraća poput najružnijega sna. Rat je stalan a mir je samo pauza! Kako s tim živjeti jednako je kako protiv toga ratovati? Ova pitanja nosite sa sobom iz kino-dvorane nakon što ste odgledali *Žive i mrtve*.

Valja reći da je film okrutno realan i, rekao bih, čak nad-politički korektan. Nikakvu ideologijsku reviziju niti ratno-povijesnu prepravku on ne preuzima – a mogao bi s obzirom na to da u političkom smislu nacionalni bosanskohercegovački ratovi još uvijek traju. Bosna i Hercegovina je i danas jednako disperzivna i građanski neujedinjena. Ova je povijesna autorska iskrenost (čitaj: realističnost) vrlo značajna deskriptivna komponenta koja cijeloj (anti)ratnoj priči daje dodatnu uvjerljivost i snagu.

Izuzetna muzika (Andrija Milić) koja semantički vrlo upečatljivo uokviruje film, na momente tragična i dramatična (monumentalistička), na momente pak samo ilustracija zbivanja, realistična i uvjerljiva gluma te vrlo precizna i stilski posve čista režijska koncepcija, čini *Žive i mrtve* jednim od najznačajnijih filmova u BiH.

## OGRADE

Iako pokušao kao više-manje cjelovit i pregledan analitički tekst o bosanskohercegovačkom poslijeratnom igranom filmu, ovaj je rad svjestan nedostataka koji se tiču upravo njegova inicijalnoga zahtjeva. Naime, jedan dio bh. filmske produkcije ostao je izvan analitičkog i filmsko-kritičkog opserviranja.<sup>40</sup> Razlozi tomu su, prije svega, u činjenici da izvjestan broj filmova još nisu u kino-distribuciji (na SFF, npr., nagrađeni film *Tata i mama*, Faruka Lončarevića), jedan dio njih se svojim kvalitetom ne uklapa u nešto povišene aksiološke standarde rada (iako su, u svakom slučaju, konstituenti onoga što se naziva *historija bh. kinematografije*) a jedan dio njih, naprosto nije odgledan, čak niti na video-materijalu.

Druga i posebna priča unutar poslijeratne bh. produkcije su kratkometražni filmovi. Niz osebnih i vrijednih filmova

40 Odmah da bude kazano, ovaj će autor pokušati da ispravi spomenutu konstitutivnu pogrešku teksta. Ta prilika bi mogla doći sa cjelovitim pregledom poslijeratnoga bh. filma u formi knjige – nađe li se izdavač, naravno, za ovakvu vrstu, u BiH još uvijek nikom dovoljno interesantnih filmoloških projekata.

vapi za kritičko-analitičkom i filmsko-historijskom recepcijom. Filmovi Srđana Vuletića (*Hop, Skip & Jump, Put na mjesec...*), Pjera Žalice (*Kraj doba neprijatnosti*), Ahmeda Imamovića (*10 minuta*, najbolji evropski kratki film), Alena Drljevića (*Prva plata*), Slobodan Lemana (*42 ½*) i filmovi mnogih drugih autora, zahtijevaju jedan poseban i sveobuhvatan rad, što ovaj tekst, zbog ograničenosti svoga unaprijed postavljenoga obima, sigurno nije mogao biti.

## LITERATURA

- Daniel J. Goulding: *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001.*, VBZ, Zagreb, 2004.
- Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge 2000.
- Dina Iordanova: *Cinema of Flames – Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute (January 22, 2008)
- Dž. Dadli Endru: *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980. Prev. B. Kaćura
- Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*, Blackwell Publishing, 2000.
- Ugo Vlaisavljević: *Rat kao najveći kulturni događaj – ka semiotici etnonacionalizma*, Mauna-fe Publishing, Sarajevo, 2007.
- Tereza Žiro: *Film i tehnologija*, Clio, Beograd, 2003.
- *Cineaste*, VOL. XXVII, NO. 2, Spring 2002. Andrew Horton: *No Man's Land*
- *East European Cinemas*, ed. by Aniko Imre: Tomislav Z. Longinović: *Playing the Western Eye – Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema*, Routledge
- *Encyclopedia of Postmodernism*, ed. by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist, Rotledge London–New York, 2001.
- *Kinoeye*, Vol 1, Issue 2, 17 Sept, 2001. Edvard Horton: *Seeking truth between the bombs and bullets – Balkan war films at the Karlovy Vary film festival*
- *Subtitles on the Foreignness of Film*, ed. by Atom Egoyan and Ian Balfour: Fredric Jameson: *Thoughts on Balkan Cinema*, The Mit Press Cambridge
- "Život", br. 2, 1996. god, *Antologija savremene ratne poezije*



*Faruk Lončarević*

## UBIJANJE FILM(OM)A

Sudbina filmskog jezika u ex jugoslavenskoj kinematografiji poslije 1992.

Moto:

*Slika govori hiljadu riječi... ali ne znači da ne laže.*

Vjerovatno ne postoji slična sudbina u istoriji umjetnosti kao što je sudbina filma. Vječna ljudska duhovna težnja uspješno je realizirana zahvaljujući tehnološkom napretku. Desetljećima su joj akademski kritičari i teoretičari osporavali status umjetnosti prije svega zbog njenih najboljih kvaliteta, a to su emaniranje pripovjedačkog (narativnog, dijegetičkog) i vizuelnog (prostornog, mimetičkog) aspekta umjetnosti. Ne postoji ništa što je uzbudljivije ili profitabilnije od remek-djela pokretnih slika. Uzbuđenje naravno dolazi od majstorstva pričanja priče i ljepote vizuelnog, ali i od toga što je film na civilizacijskom nivou konačni kod, vrhunac naše vizuelne civilizacije, u kojoj između 85 % i 95 % svih senzacija dobijamo putem oka. Vi čitate ovaj tekst. Mi vjerujemo slici i, iako su reditelji tijekom istorije ismijavali tu našu paganštinu, kao npr. Hitchcock lažnom retrospekcijom u *Stage Fright*, ona je sada gotovo čvršća nego 1945., prije svega zahvaljujući televiziji. Na kraju krajeva, Hitch je ismijao ljude, a onda su ljudi ismijali Hitcha učinivši svojim bojkotom *Stage Fright* jednim od najuspješnijih filmova ovoga miljenika publike.

Televizija je uspjela u bici protiv filma, pa je kutija pobijedila platno, ne samo u popularnosti i količini novca koji se vrti nego i u estetici, ako bi se ta riječ uopšte mogla upotrijebiti kada je riječ o ovom mediju. Filmski jezik je postao pojednostavljen, kadriranje i kamera uopšte počeli su se oslanjati na centralnu kompoziciju i srednje krupni plan, radnja nije mogla biti pokazana nego se morala i objasniti u beskrajnim kobasicama dijaloga (naravno, govorimo o Hollywoodu i većini europske produkcije koja zauzima oko 95 % kino i TV repertoara). Taj višak verbalnog i redukcija filmskog jezika (zanimljivo je da živimo u vrijeme redukcije svih ljudskih jezika, prvostepenih i drugostepenih modelativnih sistema) otvara vrata za ono čemu se film na različite načine bezuspješno pokušavao opirati, a sada je to i prestao – manipulacija i propaganda. Višeulni kodovi, ikonički znakovi visoke sofisticiranosti u sebi nose neslućene mogućnosti manipulacije što je bilo poznato još početkom 20. vijeka kada se Melies pridružio borbi za oslobađanje Dryfusa sa filmom *J'accuse* ili kada je prva poznata rediteljka Alice Gay konstruisala sliku novog svijeta u *Making An American Citizen*. Gotovo da nije ni potrebno pominjati *A Birth Of A Nation*, sovjetsku avangardnu školu, slučaj Leni Reiffenthal ili pak *Casablanca*. Oblikovanje javnog mnijenja uvijek je bilo vezano sa filmom i zato se još od Prvog svjetskog rata isticao značaj ispravnog političkog stava reditelja.

Autori u bivšoj Jugoslaviji bili su majstori ispravnih stavova i veliki ljubitelji istine, bili su prisiljeni, kao i većina reditelja u socijalističkim zemljama, zamatati u estetsko-humanističke odore što je proizvelo neočekivana formalna postignuća. Jugoslavenska kinematografija bez puno muke spojila je sve značajnije tendencije europskog filma od 30-tih do 60-tih i proizvela crni talas koji je snagom, talentom, ali i vještinom fascinirao ljude širom svijeta. Ipak tijekom istorije jugoslavenskog filma jasno je da prevladava tendencija da sadržaj kojeg je uvijek jako puno proždire svaki pokušaj forme i usklađivanja tog sadržaja. Sukobi, istorija, duboka podijeljenost ovog tla, zaostalost, mentalitet i odnosi sami po sebi su bili tako intenzivni da je forma uvijek ostala jako blizu naturalističkom prikazivanju stvarnosti. Časni izuzeci postoje, ali oni su uvijek samo dijelovi karijere određenih sineasta, gotovo nikada njihovi cijeli opusi. Sa takvom tradicijom filmski autori ušli su u rat.

## Prava istina

Već krajem 80-tih reditelji su se stavljali u funkciju vođa, posebno Slobodana Miloševića i pokušavali ostvariti svoje identitete kroz nacionalističku mađineriju koja još uvijek nije eksplicitno obećavala ono što će se dešavati od 1991. Tako je Aleksandar Petrović pokušavao završiti impotentni epos *Seobe*, a povodom početnog okupljanja srpskog naciona urađen je ksenofobni spektakl *Boj na Kosovu*. I drugi reditelji, barem u javnim nastupima izrazili su svoju podršku vođama, kao Antun Vrdoljak, naprimjer. Bilo je jasno da će upravo reditelji, zajedno sa novinarima igrati ključnu ulogu u oblikovanju svijesti potrebnih za iscrpljujući rat koji je bio na pomolu. Bile su potrebne slike i priče koje će stvoriti nove pojmove u glavama ljudi ili probuditi one arhetipne koje mogu nagnati ljude na agresiju i na ubijanje u ime nečeg višeg od njih samih. Bilo je potrebno opet uspostaviti turke, balije, ustaše i dati im lica komšija, učitelja, doktora. U toj poplavi likova četnici su se pojavili sami, u realnosti. Jedan od presudnih filmova koji je odigrao ulogu oblikovanja drugoga jeste *Nož*, prema djelu Vuka Draškovića, svježe reformiranog demokrate, u režiji Miroslava Lekića. Pojednostavljenom epskom naracijom, sa par ubačenih retrospekcija na mučenicku prošlost srpskog življa u Hercegovini, njihovom *vekovnom* ognjištu, Drašković, ali i sam film, iznose tezu po kojoj Muslimani uopšte ne postoje kao narod nego su poturčeni Srbi, a svima su zajednički neprijatelji Hrvati, koji su, naravno ustaše. Vrhunac filma je scena kada se hodža (Sikter efendija) prekrsti na zgarištu srpske kuće. Nepotrebno je pominjati koliko kiča sadrži ta scena i kako je, kao što kič inače i jeste, konačni duhovni dokaz da ono što je vladalo (a možda još i vlada) u Srbiji čisti fašizam, ali svaka-ko dodatno potcrtava da za autore Muslimani nemaju pravo postojanja kao zaseban entitet. Na kraju, scenarista je ubacio scenu koje nema u romanu, napisanom prije par desetljeća, a to je scena rata u Hercegovini između Srba i Muslimana, gdje hodža stoji na ničijoj zemlji i govori poruke i jednim i drugim. Poruka Muslimanima je (parafraza): Ko vas je izmanipulisao? Poruka Srbima je: Jebem vas u pamet! Time se i samim dijalogom jasno daje do znanja da su Muslimani oni koji su agresivni i izmanipulisani neće da prihvate da su poturčeni Srbi, a Srbi samo preemotivni, pa reaguju preko nužne odbrane. Niti jedan od reditelja, ni prije ni poslije *Noža* neće imati hrabrosti



da se otvoreno stavi na stranu srpskog fašizma, nego će umotan u humanističku i antiratnu poruku, u epizodnim pričama, miljeu i istorijskoj pozadini jasno stavljati do znanja da su Srbi napadnuti i da su zločine uglavnom činili drugi. Pri tome, s obzirom na suptilnost poruke oni pokazuju zavidan talenat i umijeće, ali im politička agenda ulazi upravo u glavna izražajna sredstva (dijalog, epizode, narativne strukture) i prisiljeni su ih žrtvovati da bi postigli efekat tako dalek od estetike i umjetničke istine i mnogo bliži politici (etici) i njihovoj iskrivljenoj verziji istorijske istine.

Najočitiji primjer ovoga je i ponajbolji film iz 90-tih, a to je ozloglašeni i omiljeni, sada gotovo kultni *Lepa sela lepo gore*, Srđana Dragojevića, inače diplomiranog psihologa. Dragojević bira drugačiju narativnu strukturu, a to su stalna komatozna prisjećanja srpskog borca kako su on i njegov najbolji prijatelj Musliman završili na dvije strane u ratu. Unutar tih sjećanja imamo opet sjećanja grupe srpskih vojnika okruženih u jami starog rudnika, gdje su prijatelji kao dječaci mislili da živi čudovište drekavac. Struktura sjećanja je nešto što odgovara psihološkom statusu Jugoslavena u to doba kada su svi žalili za prošlošću i pokušavali zaustaviti vrijeme ili barem odgovoriti na pitanje: „Šta bi ovo?“. Tako to izražajno sredstvo postaje dramaturški pun pogodak, a uz, hollywoodski dinamičnu i efektanu režiju, odlično ispisane likove, sa duhovitim replikama, koje su ušle kao citati u kolektivno pamćenje i van Srbije, učinilo je film uzbudljivim kult-ostvarenjem. Ono što dobijate kada zagrebete ispod površine vanrednog zanata, nije dubok umjetnički podtekst, nije čak ni glupava *blockbuster* filozofija, nego je vrlo jasna politička poruka kojoj je najvažniji cilj da oblikuje istorijsku istinu. Ovaj film predstavlja možda i najgore prostituiranje filmske forme još od *Triumph des Willen* Leni Reifensthal.

Pogledajmo samo primarno vizuelno: Srbin je *cool tip*, Dragan Bjelogrić, tada na vrhuncu slave u doba *Crnog bombardera*, Musliman je debeo i ružan. Rat je prikazan kao *Igra rock 'n' roll cela Jugoslavija*, drekavac u tunelu. Nema agresije, nema logora. Mala digresija: čini se da je Dragojeviću služenje srpskom fašizmu u ulozi prepravljča istorije postalo i vanfilmska dužnost, pa je ovaj film snimao u Višegradu, nakon što je očišćen od Muslimana, a najnoviji *Sveti Georgije ubiva aždaju* na mjestu nekadašnjeg koncentracionog logora.

Ljudi koji se zatiču u tunelu su tu došli povodeći se za opštim haosom koji je nastao. Ono što je čudno jeste kako kamio-



ni i kamioni dobrovoljaca i JNA, koja se kreće ka Bosni i Hercegovini, nisu iskorišteni kao dokazni materijal na suđenju Srbiji za genocid. Ah, pa da, to je samo film, nema veze sa istinom.

Ali u svom tom haosu i *niko nije kriv, samo drekavac*, tijekom konačnog obračuna prijatelja, Musliman pita Srbina: „Što si mi zapalio radnju?“, a Srbin Muslimana: „Što si mi ubio mater?“ Prilično je jasno čiji je bol veći, posebno kada znamo da je faktička istina da je Musliman mogao postaviti oba pitanja, a da Srbin teško da je mogao odgovoriti: „Nisam ti ja zapalio radnju i nisam ti ja ubio mater... oca, brata, sina...“

## Eskapizam

Oduvijek je problem antifašista bilo to što su bili neorganizovani i što su previše mislili, a premalo radili. Reakcija takvih autora je gotovo uvijek bila bijeg u uopšteni humanizam (za koji je Živojin Pavlović već davno rekao da je odlika slabica koju sebi reditelj ne može priuštiti) ili pak sižeje koji su toliko daleko od stvarnosti da bi se mogli svrstati u bollywoodski film. Ne obraćajući pažnju na ta, ipak produkcijski vrijedna ostvarenja, kao što su *Zona Zamfirova*, *Tri palme za dvije bitange i ribicu* i slične filmove urađene prema najidiotskijoj formuli izmišljenoj, a gdje drugdje, u Srbiji: „Dosta nam je rata više“, htio bih, dakle, skrenuti pažnju na fenomen eskapizma povezan sa uopštenim humanističkim stavom uglavnom vezanim za europske koprodukcije koje su težile slici rata koja bi najviše odgovarala onome što bi trebala biti nova Europa. Ako osjećaj ne vara, upravo su takvi filmovi, u jednoj velikoj mjeri napravljeni u Bosni i Hercegovini ili u ime nje, doveli do toga da je u današnjoj BiH čak i trijumf kakav je opstanak muslimanskog naroda obezvrijeđen do te mjere da Muslimani/Bošnjaci imaju manje identiteta nego što su imali prije rata. Ukratko, krvavo su platili svoje pravo da budu ništa. Time su europske koprodukcije završile ono što je Miloševićeva mašinerija počela.

Prvi na listi svakako je *Prije kiše* Milčeta Mančevskog, koji je na odličnom putu da postane *one hit wonder* u filmskom smislu. Tri paralelne, vremenski kanonizirane priče, uspostavljaju Balkan kao mističnu teritoriju („Ovdje svakih 50 godina bude rat.“ – Bajaga) gdje svako svakoga voli i mrzi, braća ratuju, a prenose to zlo svuda po svijetu, pa čak i u civilizirani London. S druge strane to je kod po kojem glavni junak živi i on se mora

vratiti u svoju domaju da se susretne sa sudbinom. Fotografije postaju dokumenti patnje stvarnih, a ne dvodimenzionalnih ljudi jer se mi susrećemo sa njima. *Prije kiše* je odlično upakovana neangažiranost koja ne poštuje vlastitu ideju, a to je da su ljudi sa fotografija stvarni ljudi, i ubice i žrtve. Fotografija, koja pokrene junaka, sa oficijom paravojske koji pogubljuje civila, zamrljana je na dijelu gdje se vide oznake na rukavu. Ta fotografija zaista postoji i bila je u *World Press Photo* 1993., a radi se o oficiru srpske paravojske koji pogubljuje muslimanskog civila. U opštoj svjetskoj nedosljednosti u kojoj živimo od 1990. čak i filmski jezik, umjetnički jezik, mora da bude nedosljedan da bi ostvario uspješan rezultat. U skladu sa svojom vizuelnom vehementnošću (sjajna fotografija Dariusa Kondhija), *Prije kise* donosi i osjećaj apokalipse, kraja svijeta (Jer je uvela ljubav među narodima, među braćom – prisjetite se, ili baš i ne morate ako Vam stvara bol, *Nafake* Jasmina Durakovića i sevdalinke *Samo mi se jedna povrjeđuje rana, što me ti ne voliš.*) i praktično zatvara krug sudbinskog predodređenja sa „Bratance, da te pukam.“ i divno plasiranog odgovora najboljeg jugoslovenskog glumca Radeta Šerbedžije: „Pukaj me, bratance“. I dok s jedne strane *bad guys* friziraju ili direktno falsifikuju istinu, dotle *good guys* vide klanje i ubijanje kao sudbinsko određenje. Pa možda i jeste, posebno ako gledate iz udobnog stana u Parizu. Vaša sudbina je da budete tu, nečija da izgubi cijelu porodicu.

*Prije kiše* je bio uvod u niz filmova koji će ponuditi svijetu sliku stradanja, ali i sliku humanističkog pristupa, onoga koji će ponuditi oprost ne samo zločincima, nego i onima koji su uzeli mogućnost žrtvi da se brani i onda gledali i meditirali o svojim slabostima. I dalje se držimo *good guys*, tj. onih koji su imali najbolje namjere, ali prije svega su utvrđivali svoje mjesto na mapi europskih reditelja i producenata. Vrhunac tog razmišljanja bio je, svakako, planetarni uspjeh *Ničije zemlje* Danisa Tanovića. Filmska formula je bila jasna, jedinstvo vremena, mjesta i radnje, zgusnuta drama, paralelna fabula. Globalna metafora. Paneuropska koprodukcija, bez bh. novca, ali je BiH zato dala ime, reditelja, jezik i sadržaj. Dosta od nas. Autor koji je radio na video arhiviranju ratnih zločina, Musliman, Bosanac (tj. Hercegovac). Idealan *europuding* jer su jezici i glumci došli prirodno kao što su prirodno ušli u Bosnu i Hercegovinu s početkom rata. I pogledajmo sitne detalje: srpski vojnik je zgodan, mlad, pametan, obrazovan i govori engleski, a muslimanski borac, pak, priprost je, ružan, neobrazovan i ne

zna ni komunicirati, a kamoli govoriti strani jezik. Pri svemu tome, nakon što scenarij dođe u mrtvu tačku – Nijemac kaže da se mina ne može deaktivirati, Tanović vještački pravi incident da bi svi zaboravili junaka koji leži na mini. Incident se sastoji u tome što je glavni junak, osim što je onakav kakvim smo ga opisali, još i loš covjek i izdajnik jer zbog vlastite sujete zaboravi na druga i pokuša se osvetiti. Vrhunac političke korektnosti i praktično identična teza koju ima Dragojević, desi se još s početka filma kada je Musliman prisiljen uperiti pušku da bi Srbin rekao „Ko je počeo rat?“. Sve se više čini da ćemo vrlo brzo doći do zaključka da rata nije ni bilo.

## Trijumf državotvorne umjetnosti

Posebno poglavlje u priči o ex-yu ratnoj kinematografiji predstavlja Hrvatska, koja trenutno i bilježi najkonzistentniji rast, kvalitativni i kvantitativni. Pri osamostaljivanju reditelji stare škole su pretrpili glavne udare slijepog nacionalizma, protkanog katoličkim elementom, koji je sigurno učinio svoj dio u međunarodnim krugovima. Takva je bila *Gospa* Jakova Sedlara. S druge strane, osvještavanje hrvatskog puka još za vrijeme aktuelnog rata prebačeno je u prošlost, gdje su se ispitivala bespuća povijesne zbiljnosti s *Krhotinama* Zrinka Ogreste ili, pak, možda s ponajgorim hrvatskim filmom svih vremena, *Četveroredem*, opet Jakova Sedlara. Priče o Bleiburgu, sramotna revalorizacija ustaškog pokreta i izjednačavanje KPJ sa srpskim agresorom ipak je odigralo svoju ulogu motiviranja boraca na frontu. Po hladnoj funkcionalnosti države generali su žrtvovali svoju humanost i završili u Hagu, a reditelji svoju umjetnost, završivši na *Danima hrvatskog filma* u Orašju. Ono što je dodatno govorilo da su žrtve vrijedile i da su sistemi koji inače funkcionišu u normalnim društvima uspostavljeni, jeste konačna smjena generacija i dolaska mladih ljudi. Od onih koji su se potpuno uklonili iz bilo kakvog političkog filma kao sjajni Dalibor Matanić (*Fine mrtve djevojke*) do nekoliko svijetlih primjera kako estetska potraga za istinom na kraju zadovolji i one koji traže istorijsku pravdu. U djelima Ognjena Sviličića rat se provlači kao pozadina života u hrvatskoj provinciji (*Oprosti za kung fu*) i dodatno baca svjetlo na uzroke predrasuda koje pokreću radnju, a minsko polje služi kao stalno upozorenje na atmosferu u kojoj junaci žive. U *Arminu* pak rat je nika-



*dinškoj* političkoj korektnosti, a Ida Weis reafirmirala „žensko pitanje“ u širokom pojasu od *girl power* u slovenačkoj šumi do lezbijskih tendencija, dotle su Bosanke, u tamnom vilajetu, pronašle autentični umjetnički jezik koji je najbolje izrazio istorijske događaje i njihove posljedice. Prvi recept bio je ne baviti se istorijom nego psihologijom, ne baviti se onim što je istinito nego onim što je tačno.

*Grbavica* Jasmile Žbanić niti u jednom trenutku ne vraća se u prošlost i uglavnom se drži Esmine (sjajna Mirjana Karanović) subjektivne naracije. Mi gledamo svijet njenim očima i zato su otkrića koja imamo toliko potresna, a izgrađena od toliko malo pokazanog. To su nečije dlakave grudi u tramvaju ili čovjek u uniformi u kafani i samo mala primjedba, koja je potresno otkriće: „Ti si četničko kopile.“ Rat je ono što čini običnim ljudima, autentična psihološka istina u Esminom slučaju postaje politička istina na nivou emocija koje proizvodi u gledaocu, pa nije ni čudo što film nije prikazivan u Banja Luci, a bio proskribovan u Beogradu. Susret sa vlastitim zločinom i sa vlastitim fašizmom je mnogo potresniji od susreta sa tuđim i vjerovatno se neće ni desiti bez obzira na sve filmove jer je denacifikacija sistematski proces za koji mora postojati politička volja, a koju uvijek mora pratiti novac bez kojeg opet nema filma. Upravo forsiranje zaborava, a posebno proizvodnja lažne istorije kojoj su srpski reditelji posvećeni od 1992. je razlog za hajku na *Grbavicu*, a ne vrlo blagi politički angažman Jasmile Žbanić, koji nije mogao (ili jeste) računati da će se toliko ljudi „koji nisu okrvavili ruke“ poistovijetiti sa optuženim ratnim zločincima. S druge strane, *Grbavica* je u isto vrijeme po svojoj estetici (režija, gluma, kamera) vrlo bliska savremenom europskom filmu i identifikuje bh. kinematografiju kao potpuno istorijski zrelu, iako je u svome razvoju preskočila sijaset instanci.

Film *Snijeg* Aide Begić-Zubčević nudi nešto za Balkan sasvim novo što je estetski pod velikim utjecajem iranske kinematografije. Kadrovi komentara, tišine, prirode, dekompozicija kadra koja se više koncentriše na šaru marame nego na lice aktera i uopšte, u skladu sa islamskom filozofijom, a posebno njenim sufijskim ogrankom, na *metafizičko prisustvo*, bacaju posebno svjetlo na priču o selu u kojem su ostale samo žene koje pokušavaju da prežive. Islamska *girl power* predstavlja ovsvjetsku tragediju, ali i duhovni trijumf nad agresorom, prezir



## (Filmska) Umjetnost – utočište za nepoželjne



### Borba za ženska (i homoseksualna?) prava

Neki/e (zapadni/e) teoretičari/ke smatraju da je Zapad već zakoračio u novo razdoblje u kojem je ženska borba protiv patrijarhalnih stereotipa zauvijek promijenila odnos između “klasičnog” patrijarhata i feminizma. Ta promjena uvjetovana je nizom povijesnih okolnosti kao što je borba sufražetkinja, odnosno zahtjevi žena za njihovom vidljivošću na društvenom planu, te snažno preispitivanje (muške) povijesti i stvarnosti tijekom sedamdesetih godina. Prvi val feminizma omogućio je ženama da steknu određenu sigurnost u sebe i vlastite zahtjeve, dok će drugi val tu borbu pretvoriti u svojevršno potvrđivanje ženskoga roda u društvenoj praksi i definitivno raskinuti sa stereotipnim mišljenjem o isključivoj biologijskoj utemeljenosti ženskoga života. Definiranje pojma *rod* u okviru američkog feminističkog pokreta i naglašavanje razlike između prirode i kulture uticalo je ne samo na promjenu odnosa prema ženskome rodu, već i na odnos (heteroseksualnoga) društva prema homoseksualno orijentiranim osobama ili *trećem*<sup>1</sup> rodu. Zahvaljujući feministkinjama patrijarhalna kultura doživljava *krizu muškosti*<sup>2</sup> krajem sedamdesetih godina, odnosno *ideal* muške nadmoći nad ženama počeo se raspadati od trenutka kada ženski rod zadobiva sve veća prava i u nekim društvenim sferama ženska sposobnost ravna je muškoj, a to je još značilo da (patrijarhalna?) moć više nije dostupna samo muškarcima. Međutim, to ne znači da je muška dominantnost potpuno nestala ili da se raspodjela moći pretvorila u neku vrstu egalitarnog obrasca, te da žene više nemaju potrebe da se bore za svoja prava, naprotiv, vladajuća kultura još uvijek zadržava tradicionalni model ponašanja rodova, ali žene danas nailaze na znatno manje prepreke u ostvarivanju društvenih pozicija. “Žene u suvremenom kapitalizmu žive u društvu bitno različitom od onog u kojem su odrasle njihove majke, bake ili prabake. Žive u postfeminističkom svijetu u kojem feminističke ideje i pretpostavke nisu nestale, nego su postale dio kulture, a

1 O *trećem rodu* sam već pisala u časopisu *Novi izraz*, br. 33 – 34, Sarajevo, juli – decembar, 2006.

2 *Kriza muškosti* predstavlja pojavu koja se po mišljenju nekih teoretičara javlja s kraja 19. i početka 20. stoljeća, (poslije sveobuhvatnih promjena koje su zadesile tadašnje zapadno društvo, a potaknula ih je borba za žensku emancipaciju) i s kraja 20. i početka 21. stoljeća kada je konačno model (heteroseksualne razmetljive) muškosti ustuknuo pred iznimno poboljšanom ženskom pozicijom u društvu i obitelji, ali i sve većim zahtjevima za prava homoseksualnih osoba. “Mark Simpson tvrdi da je ‘krizu muškosti’ i u kapitalizmu izazvalo postupno nestajanje tradicionalne muškosti koja postaje suvišna u suvremenim obiteljima i nepoželjna u društvu.” (Prema: Brian McNair, *Stripiz kultura*, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb, 2004; prijevod: Tamara Slišković, fusnota, 260. str.) Feministička teoretičarka Elaine Showalter uočila je još neke sličnosti koje su vezane za slabljenje muške



dominacije u *mainstream* kulturi. Naime, ona nalazi sličnosti između antipornografske kampanje jednog dijela feminističkog pokreta s kraja 20. stoljeća i "puritanskih kampanja protiv prostitucije na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće." I u jednom i u drugom slučaju žene su upozoravale druge žene na seksualne opasnosti, "koje su bile proizvod muškaraca", odnosno i feministička antipornografska kampanja 20. stoljeća i puritanska iz 19. slične su u svojim zahtjevima prema ženama i njihovim seksualnim slobodama. U suštini podržavale su mit o muškoj seksualnoj moći i ženskoj aseksualnosti.

*Kriza muškosti* obradena je i na filmskome platnu, odnosno Kubrickov film *Spartak* utjelovljuje američkog junaka (glumi ga Kirk Douglas), spremnog da se bori za slobodu i demokraciju, dok će se u ulozi branitelja klasičnih muških (američkih) vrijednosti najčešće nalaziti Michael Douglas u filmovima *Kobna privlačnost*, *Sirove strasti*, te *Razotkrivenje*. Sva tri filma konstruirana su tako da se pred (prosječnim američkim?!) muškarcem nalazi (nad)moćna žena, protiv koje se glavni muški lik mora "boriti" i dokazivati da muškarci još uvijek imaju što reći u suvremenome kapitalizmu. U *Kobnoj privlačnosti* Dan Gallagher se nalazi nasuprot (poremećene i promiskuitetne?) Alex Forest koja mu pokušava "uništiti" život. Naime, Dan poslije burno provedenoga vikenda sa Alex nije

većina moćnih i uticajnih muškaraca prihvaća ih (barem javno) i uzima zdravo za gotovo. Seksizam se danas smatra negativnom pojavom. To ne znači da je mrtav ili da će uskoro odumrijeti, nego da se znatno smanjuje i marginalizira kao nešto loše."<sup>3</sup>

Feministički pokret nije samo poboljšao poziciju žena, već i drugih rodova čija su prava (bila?) marginalizirana u represivnoj kulturi. Ali, ne treba zaboraviti da je feministička borba za mijenjanjem nekih patrijarhalnih koncepata bila javna još od 19. stoljeća, te da su ženski zahtjevi bili i medijski praćeni tijekom drugoga vala feminističkoga pokreta. Iako žene i homoseksualci dijele gotovo identičnu sudbinu "relativne nevidljivosti i ponižavajućih stereotipa" (Larry Gross) unutar patrijarhalne kulture, ipak se borba za ženska prava i prava homoseksualnih, transseksualnih, transrodnih osoba itekako razlikuje. Dok je borba za ženska prava davala određene rezultate već tijekom sedamdesetih godina, borba za prava homoseksualca se odvijala na marginama patrijarhalne kulture, pri čemu su ovakve osobe često bile prokazivane i javno stigmatizirane zbog seksualne orijentacije. Najveće zamjerke feminističkoj strategiji krajem sedamdesetih godina upućivale su žene<sup>4</sup> koje su smatrale da se feminizam zanima samo za bijelu heteroseksualnu ženu Zapada, dok su sve ostale žene marginalizirane unutar ove doktrine. Feminističko raskrinkavanje machističkih stereotipa omogućilo je da homoseksualni identiteti budu prihvaćeniji u *mainstream* kulturi, premda to nije (sve do početka devedesetih godina) značilo da osobe homoseksualne orijentacije mogu ostvarivati prava ili javno priznati<sup>5</sup> svoju seksualnu orijentaciju.

## Raskrinkavanje i/ili proizvodnja (novih) stereotipa

*Godine 1974. Američko psihijatrijsko udruženje uklonilo je homoseksualnost iz kategorije patoloških stanja. Konačna odluka da se to uradi donesena je glasanjem poštom. Više ljudi nego što se to ikada ranije desilo u istoriji – a koje su medicinska nauka i Udruženje do tog trenutka proglašavale bolesnim – proglašeno je jednim potezom zdravim i čitavim.*

Vern L. Bullough i Bonnie Bullough, *Seksualni stavovi*

Heteroseksualnost se od 19. stoljeća nameće kao jedina ispravna (seksualna) orijentacija, a svoju legitimnost pronala-



zi u svetim knjigama, odnosno u Božijoj ultimativnoj naredbi o reprodukciji čovječanstva. Znanstveni napredak s kraja 19. stoljeća doprinijet će marginaliziranju i stigmatiziranju osoba za koje se doznalo da su homoseksualno ili biseksualno orijentirane. Iako se glasovita imena poput Sigmunda Freuda suprotstavljaju poimanju (muške) homoseksualnosti<sup>6</sup> kao bolesnog načina života, neki će američki psiholozi i psihoanalitičari s početka 20. stoljeća odbaciti njegove pretpostavke i smatrati homoseksualce izrazito poremećenim osobama koje se nužno trebaju podvrgnuti tretmanu “ozdravljenja”.<sup>7</sup> Poslije Freudove<sup>8</sup> smrti neki će znanstvenici (većinom europski) nastaviti slijediti njegove ideje o tome da homoseksualnost ne treba da bude “proganjana kao zločin, niti posmatrana kao sramota”, s tim da je najveće protivljenje ovakvim stavovima dolazilo od strane američkih psihoanalitičara. Tek će različite vrste umjetnosti biti zaslužne za potporu i jačanje *queer* identiteta. U filmskoj umjetnosti prvim *gay* filmom smatra se *The Gay Brothers* iz 1895., redatelja William Dicksona, a prikazuje dva muškarca kako plešu, dok treći svira violinu. Film *The Boys in the Band* (1970) reditelja Williama Friedkina prvi je holivudski film u kojem su svi glavni likovi homoseksualci, premda je još uvijek nejasno prikazuje li ovaj film homoseksualce “i način na koji oni žive pozitivno ili negativno, ili pak oboje, ili možda ništa od svega toga.” Kako su predstavljeni homoseksualni likovi na filmu, njihov život i njihova ne/prihvaćenosti od strane vladajuće kulture, koji filmovi predstavljaju stereotipe a koji razobličavaju postojeće tabue, samo su neka od problematičnih pitanja na koja je teško dati precizan odgovor. Teško je razlučiti da li se u kontekstu povijesnog prikazivanja homoseksualno orijentiranih osoba na filmu trebaju uzeti u obzir samo oni likovi koji na “očigledan” način pokazuju sklonosti prema istom spolu kakav je, naprimjer, film *Torch song trilogy* iz 1988. godine. (Ovdje je riječ o *drag queer* liku /Arnold Beckhoff/ koji ima seksualne odnose sa drugim muškarcima.) Ostaje nejasno što sa svim drugim likovima “koje su ljudi doživeli kao homoseksualne, zahvaljujući onome što se obično smatra konotativnim označavanjem, kao što su boja glasa, način oblačenja i neke druge stilske oznake, ili pak (pod)kulturnim označavanjem, zastupljenim u šalama i aluzijama?”<sup>9</sup> S druge strane, čini se da svaki pristup koji se temelji na seksu, tj. seksualnom odnosu predstavlja još jedno stereotipno promatranje. Ovo je posebice izraženo kod ne/prihvaćenosti homoseksualno orijentiranih

spreman naručiti obiteljski život. Alex je ovdje i neka vrsta metafore za smrtonosni HIV, odnosno poruka svim promiskuitetnim osobama što ih slijedi u vrijeme epidemije AIDS-a, pa je smrt (bolesne?) žene neka vrsta olakšanja “zdravom” društvu. (McNair)

U *Razotkrivenju* Tom Sanders i Meredith Johanson (Demi Moore) vode bespoštednu borbu u kompaniji u kojoj su zavjeru protiv njega osmislili drugi (muškarci), a Meredith treba da sprovede njihove naume u djelo. Zlouporaba moći na radnom mjestu, te seksualno manipuliranje muškarcem, samo su neki od metoda kojima se služi Meredith, a Tom mora pronaći način kako se suprotstaviti ženskoj moći i njezinu seksualnom “napastvovanju i manipuliranju”. U *Kobnoj privlačnosti* i *Razotkrivenju* glavni muški lik predstavlja američkog heroja koji se obračunava sa konceptima proizašlih iz feminističke teorije i kritike patrijarhalnoga sustava, s tim da se iz feminističke perspektive može govoriti i o ženskom oponašanju “muškog modela moći”. Takav se model zasniva na tlačenju marginaliziranih skupina što i pokazuje muško – ženski odnos u *Razotkrivenju*, s tim da (mušku) moć ovdje ima žena a ne muškarac.

Film *Sirove strasti* doživio je kritiku zbog načina na koji je prikazan (lezbijski) odnos između “uspješne, lijepe i ubojite biseksualke Catherine Tramell” i njezine ljubavnice Roxy. Poslije

seksualnoga odnosa sa Catherine (Sharon Stone), Nick provocira njezinu ljubavnicu, a Roxy postaje ljubomorna i spremna je učiniti sve da zadrži Catherine za sebe. Nezadovoljna lezbijska ljubavnica ne može ništa drugo do početi ubijati, a njezina je smrt sasvim logična u filmu. Bez obzira na to Nick i dalje osjeća da je u vlasti daleko nadmoćnije Catherine i čini se da ni u jednom trenutku nije sposoban potvrditi svoju (heteroseksualnu) muškost. Biseksualna Catherine "pobjeđuje" Currana kao muškaraca i kao detektiva, jer će posljednji kadrovi filma pokazati da je zapravo ona serijski ubojica.

3 Brian McNair, *Stripitiz kultura*, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb, 2004., 21 – 22. str.; prijevod: Tamara Slišković

4 Među njima su i feministkinje koje traže poseban osvrt na žene homoseksualne orijentacije, poput Adrienne Rich, američke pjesnikinje i teoretičarke, za koju se može reći da je glasovitom rečenicom "feminizam je teorija, a lezbijstvo praksa" potaknula značajne promjene unutar feminističke teorije. Njezin esej *Prinudna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija* (1980) bavi se analiziranjem lezbijske egzistencije kroz različita društveno-povijesna razdoblja. Ovdje je značajno napomenuti i Evu Sedgwick Kosofsky, jednu od najznačajnijih i najprogressivnijih *queer* teoretičarki, čiji je rad

osoba od strane heteroseksualne matrice, koja u samom (istospolnom) seksualnom činu nalazi "neprirodnost" koja implicira heteroseksualno "gađenje"<sup>10</sup>, ali i "strah" od nestanka čovječanstva. Dalje, nejasno je također kakav stav zauzeti prema likovima koji od strane kritike ili publike nisu označeni i doživljeni kao homoseksualci, kao što je to naprimjer u Hitchcockovom filmu *Uže*<sup>11</sup> iz 1948. godine (koji može predstavljati i početak ozbiljnijeg prikazivanja homoseksualnosti na filmskome platnu). Na kraju, nejasno je treba li svaki film koji obrađuje ovakvu tematiku, bez obzira na način na koji se prikazuju homoseksualno orijentirani likovi, promatrati kao "afirmaciju" homoseksualnih osoba i njihova života? Ali, nikako se ne može zaboraviti činjenica da se često nekom scenom ili dijalogom u filmu sugerira publici što *mainstream* kultura misli o takvim osobama. Sličnu poruku nalazimo u filmu *Brokeback Mountain* iz 2005. godine u kojem je prva scena seksualnoga odnosa između Ennis Del Mara i Jack Twista prikazana na vrlo brutalan način, a već sljedećeg dana Ennis napominje kako nije *queer*,<sup>12</sup> (premda će narednih dvadeset godina održavati "tajnu" vezu sa Jackom) i da će uskoro biti "sretno" oženjen, tj. pripadnik "zdravog" heteroseksualnoga društva. I pored toga što je klasifikacija homoseksualnih veza na filmu izuzetno komplicirana, engleski znanstvenik Vito Russo u svojem djelu *The Celluloid Closet nudi pregled "denotativno i konotativno označenih homoseksualca i lezbejki u mainstream i nezavisnom filmu od 1895. do 1987 godine"*.<sup>13</sup> Vito govori da su u tridesetim godinama homoseksualci prikazivani kao mlakonje, u četrdesetim su opskurni gay likovi, kao progonjene, komične likove ili sa ubilačkim nagonima u šezdesetim<sup>14</sup> i sedamdesetim godinama, te napokon kao obične ljude, "sasvim nalik na heteroseksualce", u osamdesetim<sup>15</sup> godinama.<sup>16</sup> Međutim, to ne znači da se u suvremenom dobu ne pojavljuju filmovi u kojima se na stereotipan način prikazuju homoseksualno orijentirani muškarci i žene, a takvi su zasigurno *Philadelphia* (1993)<sup>17</sup>, *Pricila, kraljica pustinje*<sup>18</sup> (1995), *Ljeto kad je ubijao Sam* (1999)<sup>19</sup>. Čini se da će se takva praksa prekinuti filmovima *Moj dečko se ženi* (1997), *Predmet obožavanja* (1998), *Neka druga ljubav* (2000)<sup>20</sup>. Ali, postoje i filmovi koji govore na vrlo pozitivan način o homoseksualcima a jedan od njih je i *Imagine you and me* (2006). Iako je riječ o komediji (što automatski reducira ozbiljnost bavljenja ovom temom?), lezbijska veza (ne tako česta u filmovima?) između Rachel i Luce oslobođena je stereotipnih prikaza i homofobičnih osuda.

Kada je riječ o poziciji homoseksualnih likova u nekim filmovima sa prostora bivše Jugoslavije, onda se može govoriti o dva razdoblja, tj. osamdesetim godinama kada neki redatelji pokušavaju kritizirati patrijarhalnu kulturu, odnosno mušku nadmoć nad ženom i njezinim životom, a samim tim se donekle upuštaju i u priču o homoseksualnosti. Ako slijedimo klasifikaciju engleskoga znanstvenika Vito Russoa, onda "prvi val" prikazivanja *gay* muškaraca svodi se na komične likove kojima se tradicionalna sredina redovito podsmjehuje zbog njihova izgleda ili onoga čime se bave (*Čudo neviđeno* 1984, *Lepota poroka* 1986), što djelomice odgovara (zapadnim) predstavama o homoseksualnim likovima iz šezdesetih godina. Drugo razdoblje prikazivanja homoseksualnih osoba na filmu bi trebalo predstavljati ozbiljniju posvećenost temi *gay* i lezbijskih veza, karakterima likova, analizi njihove pozicije u tranzicijskim društvima i nadasve kritiku postojećih stereotipa. Iako se "drugi val" prikazivanja *gay* i lezbijskih likova na prostoru bivše Jugoslavije vremenski može smjestiti u novi milenij, (vrijeme kada je većina zapadnih društava priznala ili priznaje istospolne zajednice, u nekima se čak raspravlja o pravu na usvajanje djece) još uvijek se ne može govoriti o homoseksualcima kao "normalnim" osobama. U nekoliko filmova vidljiva je razlika između prijašnjeg karikiranja (homoseksualnih) likova (premda je u filmu *Lopovi prve klase* /2005/, redatelja Fadila Hadžića, lik Antoanete upravo konstruiran prema ovome obrascu) i nešto ozbiljnijeg pristupa u prikazivanju kako se *gay* populacija snalazi u tradicijskim društvima (koja poslije devedesetih "žele" isključivo biti shvaćena kao heteroseksualna?). Promjene koje su se desile na Zapadu kada je riječ o pravima homoseksualno orijentiranih osoba mogle su donekle uticati na mijenjanje stavova i u drugim kulturama, s tim da to ne znači da su se nova "demokratsko" uređena društva na prostoru bivše države drastično promijenila u smislu razumijevanja i podupiranja *razlika*. Religijski diskurs u postratnom vremenu dodatno je radikalizirao patrijarhalnu kulturu, čija je otvorenost spram prava marginaliziranih skupina, posebice *trećeg* roda, gotovo svedena na nevladin odjel. Ne treba zaboraviti da se u književnosti<sup>21</sup> i filmu zbivaju neki pomaci, ali čini se da još uvijek nedostaje snažnija kritika tradicionalnih predstava u društvima koja silno žele biti bliže državama u kojima djevojke ne umiru zato što su lezbijke, u kojima će silovana studentica medicine prijaviti zločin, a pobuna protiv poretka neće značiti sigurnu smrt.

obilježio *gay* i lezbijske studije devedesetih godina. Sedgwick se u svojim djelima snažno zalaže za artikuliranje odnosa između roda i homoseksualnosti. Pjesnikinja Audrie Lorde se također zalagala za buđenje svijesti žena u borbi protiv dominantne muške kulture, smatrajući da žene trebaju ujediniti interese i sa različitim pozicija doći do istoga cilja. Njezino djelo *Sestra autsajderka* "istražuje tragičnu ironiju feminističkog pokreta, seksizam crnačke zajednice, sukob crnoputih lezbijki i crnoputih heteroseksualki." (Audre Lord, *Sestra autsajderka*, prijevod Dragana Starčević, www.gayserbia.com) U tom je kontekstu rad Judith Butler, američke teoretičarke, najznačajniji u smislu konačnog razdvajanja kulturološkog i biološkog značenja roda/spola.

5 U svijetu *show-businesa* javno obznanjivanje homoseksualne orijentacije često su dolazila od osoba koje su bile na kraju svoga života, poput, naprimjer, glumaca Rocka Hudsona koji je umirao od AIDS-a, te pjevača grupe *Queen*, Freddie Mercuryja. Ni druge slavne osobe ne odlučuju se tako olako progovoriti o svojoj intimi kada je riječ o homoseksualnosti. Elton John je to obznanio tek 1990. godine, a uzrok tome je homofobična povijest Zapada, koja je često prisutna i u novome mileniju. George Michael se nije usudio o tome govoriti ni početkom devedesetih, već se našao

pred svršenim činom kada su ga novinari "uhvatili" sa prurušenim policajcem u Los Angelesu. Jodie Foster je poslije dvadeset godina novinarskih nagadanja o njezinoj orijentaciji progovorila o svojim istospolnim sklonostima. Jedino se David Bowie odvažio 1972. godine u intervjuu za *Melody Maker* izjaviti da je homoseksualac, iako je tada bio suprug i otac. Za naslovnicu svojega albuma *Man Who Sold the World* iz 1970. pozirao je u haljini.

6 Pojmovi homoseksualnost/heteroseksualnost relativno su se kasno pojavili u znanosti. Naime, konstruirani su u 19. stoljeću, a u nekim krugovima i riječ heteroseksualnost/alac će tada označavati nemoralnost, i seksualne perversije između suprotnih spolova. Tek će u 20. stoljeću pojam heteroseksualan/ost označiti "normalnu" ljubav među spolovima, a pojam homoseksualnost već od samoga početka odnosi se na perverznan seksualni stav. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća "homoseksualnost se pojavila kao zaseban seksualni identitet" (ovo vrijeme obilježeno je suđenjem Oscaru Wildeu) i slično je pojavi AIDS-a osamdesetih godina 20. stoljeća, te pojačanoj homofobiji u većini društava koja će novi identitet donekle prihvatiti tek prelaskom u novi milenij.

7 Američki znanstvenik Charles Socarides je možda otišao najdalje od svih psihoanalitičara. "On je

*Fine mrtve djevojke* (2002) hrvatskoga redatelja Dalibora Matanića proglašen je prvim lezbijkim filmom u Hrvatskoj, ali se u isto vrijeme film najmanje bavi lezbijstvom i karakterizacijom takve veze. Sam naslov upućuje na tragediju, bez koje izgleda još uvijek nije moguće napraviti film o lezbijkama ili *gay* muškarcima u nekim patrijarhalnim kulturama. Čini se da je u filmu bilo važno kritizirati društvene i vjerske institucije koje se manje više pomirljivo odnose spram nacionalizma ili mizoginije. Kritika nacionalizma sadržana je u prikazu bivšega branitelja koji sa hrvatskom zastavom na prozoru, (često je prikazan sa puškom) dva puta tjedno pušta nacionalističke pjesme cijelom susjedstvu. Kako se na prostoru bivše Jugoslavije nacionalizam gradio zajedno sa mizoginijom, batinanje dobrih kućanica koje (nasilni) muževi (bivši branitelji domovine) nedjeljom vode u Crkvu, (među okrilje Božijih pravila koja strogo zabranjuju pobačaj, između ostalog i časnim sestrama), postalo je svakodnevnicom u licemjernim društvima. Scena u kojoj *skinheads* pretuku i vežu pripadnika romske manjine za tračnice, nedvodmisleno govore o modernom fašizmu i ksenofobičnim porukama postratne kulture čija je monolitnost sve manje upitna. Homoseksualnu povezanost među djevojkama prva će pokušati spriječiti Crkva, jer je to kršenje osnovne zadaće čovječanstava, a misiju vraćanja posrnutih grješnica povjerila je Marijinom ocu. Ironično, ali prostitutka Lidija odmah je vrbovana u Božiju službu u koju stupa čim primi novčanicu za koju konzument (usluga) može ostati cijelu noć. Kako za život "zarađuje pošteno", Lidija je spremna vratiti novac za svoj "neuspjeh" (nikada do sada nije zavodila ženu, s muškarcima je mnogo lakše, kaže ona) ili, opet na pošten način, kompenzirati usluge Božijem izaslaniku koji strada u strasnom(?) "zanosu" sa svojom "suradnicom". (Nije jasno je li Crkva u ovom slučaju podržala prostituciju ili joj u spašavanju čovječanstva od homoseksualnosti nije važno "sredstvo" kojim se postiže željeni cilj.) Likovi Marije (Nina Viočić) i Ive (Olga Pakalović) konstruirani su prema stereotipnim obrascima u kojima je jedna od djevojaka obavezno ženstvena, ovdje gotovo hiperženstvena, a druga je ona koja poprima osobine muškarca i skrbi se za svoju partnericu. Ivin lik osmišljen je u skladu sa patrijarhalnim očekivanjem od žene: šutljiva, pokorna, njoj su dodijeljeni stereotipni "ženski poslovi" poput "vješanja veša" i u financijskom smislu "ovisna" je o zaposlenoj Mariji i njezinoj zaštiti. Stanodavka Olga, vlasnica nekoliko stanova u trošnoj zgradi, do



kojih je došla na sumnjiv način, u pasivnoj Ivi počinje gledati buduću djevojku “svoga Danijela”. Velika Majka utjelovljuje klasični model moći koji u patrijarhalnom sustavu podrazumijeva podređenost i pasivnost drugih (u Olginom slučaju to su muž i sin) i ne podnosi da joj ženstvena i samozatajna Iva remeti planove za sina Danijela. Sve postaje predmet Olgine sumnje; čitulja u dnevnim novinama u kojima je izostalo ime ožalošćene kćeri; crmina koju je Marija trebala obući poslije smrti oca, mogućnost da su se djevojke izvršile kolektivno samoubojstvo jer zanemaruju Olginu uporno kucanje. Olgin je lik također stereotipno postavljen i ovdje omogućava feminističku kritiku *ageisma*<sup>22</sup>, ideologije koja starije žene, pa i one srednjih godina, promatra kao aseksualne, bez truna ženstvenosti, čangrizave i nezadovoljne svojim društvenim statusom. Odjeća koju nosi, način na koji razgovara sa susjedima odaju ženu bez društvenog ugleda koja k tome zatvara oči pred scenom u kojoj njezin sin siluje bespomoćnu Ivu. Ponosna na svog sina, (koji ovim činom potvrđuje da nije “mamin impotentni kreten”, te da je sam kadar učiniti veliku stvar, tj. silovati nezaštićenu ženu-lezbijku), dobacuje Mariji da joj je “prijateljica konačno uživala k’o prava žena”, aludirajući na heteroseksualne stereotipe o homoseksualnosti kao bolesti (pitanje je trenutka kada će Iva biti izliječena nekom od heteroseksualnih metoda!). Jedina pobuna protiv homofobičnog poretka predstavljena je u liku Marije koja se osvećuje Danijelu za ono što je učinio Ivi, ali njezina smrt, zbog koje nitko neće odgovarati, jasna je poruka da je licemjerni patrijarhat potpomognut monoteističkim religijama daleko od tolerantnog prihvatanja razlike. Zbog toga je priča o ljubavi Ive i Marije više priča o nemogućnosti da se takva veza održi u tajnosti, ali i o homofobičnim porukama koje slušamo u komentarima susjeda kada saznaju za lezbijsku vezu dviju djevojaka. *Fine mrtve djevojke* podsjećaju na dobre djevojke iz susjedstva, za koje nitko ne bi pomislio da tako olako mogu ignorirati moć falusa, (kako je doktor Perić prokomentirao njihovu ljubavnu vezu) te je njihova tragična sudbina očekivana i gotovo logična. Iako Iva preživljava i donekle se uklapa u heteroseksualna pravila življenja (udata je i ima sina), čini se da je njezina životna priča konstruirana prema modelu “ozdravljenja” “bolesnih” i njihova integriranja u zajednicu “zdravih”. Štunja o onome što se zbilo prije tri godine prekinuta je otmicom Ivina djeteta (najbolnijom točkom svake majke), vjerojatno jedinim događajem koji bi ju mogao “natje-

tvrdio, u seriji nastavaka koja su objavljena 60-ih godina, da homoseksualnost nije samo bolest nego opasna bolest, praćena često psihotičnim manifestacijama poput shizofrenije ili manično-depresivnog poremećaja raspoloženja.” Henry Abelove, *Frojd, muška homoseksualnost i Amerikanci*, [www.gay-serbia.com](http://www.gay-serbia.com)

8 Treba napomenuti da se Freud suprotstavljao ideji trećega roda, odnosno spola, kako se u suvremenoj teoriji predstavljaju oni čija identifikacija ne podliježe pravilima koja propisuju heteroseksualna matrica. Judith Butler u svojoj knjizi *Nevolje s rodom* navodi da “muškarac i muško mogu jednako označavati muško kao i žensko tijelo, a žena i žensko označavati muško tijelo jednako kao i žensko”, što se donekle poklapa sa idejom o međuspolnosti (*sexual intermediates*) koju su zastupali na početku 20. stoljeća Magnus Hirschfeld, židovski liječnik i publicist iz Berlina i Karl Heinrich Ulrichs, pravnik iz Hannovera. U nekoliko svojih knjiga Karl Heinrich Ulrichs ističe mišljenje da homoseksualci čine teći spol, tj. da posjeduju “žensku dušu” u “muškome tijelu”, što znači da reprezentacija identiteta igra ključnu ulogu kao i kod J. Butler.

9 *Gay momenti na filmu, Iz Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*, izd. George E. Haggerty, New York & London, 2000. [www.gay-serbia.com](http://www.gay-serbia.com)

10 U patrijarhalnim društvima ovo se “gadenje” naspram seksualnoga čina najčešće odnosi na muškarce–homoseksualce, dok većina (patrijarhalnih muškaraca) ne vidi ništa loše u seksualnom odnosu između dvije žene, jer ih se i ne promatra kao homoseksualno orijentirane, već samo kao žene koje provociraju (patrijarhalne) muškarce da im se pridruže. O tome govori i Danijel, lik u filmu *Fine mrtve djevojke*, kada pokušava ubijediti Ivu da se nađe s njim na kavi. (“Mrzim pedere, stvarno, gade mi se, a lezbe su mi okay.”)

11 Premda film eksplicitno ne naglašava homoseksualnu vezu između Phillipa i Brandona, povezanost između dva glavna lika, prisnost u razgovoru kada su sami, te “moderan način na koji se oblače, ukusno uređen enterijer njihovog stana, njihovi zvučni i blagi glasovi” ukazuju na to da Hitchcockovo ostvarenje iz 1948. godine na svojstven način govori o nekim konceptima queer kulture.

12 Homofobija nije isključivo vezana samo za heteroseksualne pripadnike društva, od nje “pate” i homoseksualno orijentirane osobe, odnosno riječ je o “mržnji” koju homoseksualci osjećaju prema sebi zbog svoje orijentacije. George Weinberg definira ovaj pojam kao “internalizovana homofobija”, a ispoljava se i negiranjem vlastite orijentacije.

rati” da progovori o svojoj homoseksualnoj vezi. “Feministička kritika nesumnjivo bi se usmjerila protiv ovakvoga stereotipa i mita o ženi koja će sama trpjeti sve vrste nasilja (jer mu se nije u stanju uspješno fizički suprotstaviti, ni ostati lik koji izaziva ultimativno suosjećanje ukoliko to pokuša), no, kad joj je ugroženo dijete, majčinski instinkti dat će joj nadljudsku snagu i motivaciju (kao i opravdanje za agresiju).”<sup>23</sup>

*Diši duboko* (2004) redatelj Dragana Marinkovića tretira homoseksualnu povezanost među djevojkama (po prvi put u srpskoj filmskoj industriji), s tim da će Marinkovićeve *fine djevojke* ostati žive, ali neće izbjeći (patrijarhalnu) praksu osuđivanja istospolne ljubavi. *Diši duboko* predstavlja priču o građanskoj obitelji koja prolazi kroz tranzicijske procese koji podrazumijevaju radikalne zaokrete oličene u Sašinom (Ana Franić) pokušaju da sa momkom Stefanom nastavi život u Kanadi, majčinom preljubu (jer joj je dosta nevidljivosti u vlastitom životu) i, napokon, očevom posljednjem pokušaju da kreira kakav-takav autoritet u svom domu. Međutim, prometna nezgoda (koju doživljavaju Saša i Stefan) dovest će Lanu, (Jelena Đokić) Stefanovu sestru, iz Pariza kao jedinu protutežu tradicionalnom načinu života. Iako veza između Lane i Saše nije prisilno heteroseksualizirana kao što je to slučaj sa *finim djevojkama*, jasno je da Lanina neopterećenost građanskim stereotipima i spremnost na ljubav, bez obzira na sve, određuju nju kao onu koja pokreće cijelu vezu i “usput” ruši patrijarhalne tabue o homoseksualnosti. Saša se više čini kao “fina djevojka iz susjedstva” koju zavodi slobodna i zapadno orijentirana Lana, te se tako opet nalazimo pred patrijarhalnim stereotipom da Zapad narušava “našu moralnu i neiskvarenu kulturu” u kojoj “nitko” “nikada” nije bio homoseksualno orijentiran. Sašina “obrana” od takve vrste “ljubavi” slična je sceni u *Brokeback Mountain* u kojoj poslije seksualnog odnosa sa Jackom, Ennis Del Mar izjavljuje kako nije *queer*<sup>24</sup> i kako se takve stvari zbivaju samo ovdje (na planini, daleko od “zdravog” heteroseksualnoga svijeta). Međutim, za Lanu ovo nije pitanje seksualne orijentacije, već traganja za osjećajem zaljubljenosti koji joj pruža veza sa Sašom. Zbog toga je za nju priznanje da je “Sašina djevojka” sasvim logično, jer ne želi, čak ni pred Sašinim ocem, sudijom, sakriti što osjeća prema njoj. Ignoriranje tradicionalnih obrazaca ponašanja za Lanu će označiti i kraj veze sa Sašom, što ju stavlja u red gubitnica, kao i Mariju u Matanićevim *finim djevojkama*. Izgleda da redateljima još uvijek nedostaje

smjelosti da pobunu protiv patrocentrične kulture na neki način “nagrade”, umjesto toga i Marija i Lana su “kažnjene” zbog “nepošivanja” tradicije. I pored toga, *Diši duboko* u nekoliko scena promovira neke koncepte *queer* kulture kao što je rad dizajnera Bojana (u prvom pojavljivanju u filmu sjedi za šivaćim strojem), čija je modna revija događaj koji razbija monotoniju dominantne (heteroseksualne) kulture. Bojan (Nikola Đuričko) je ujedno i Sašin najbolji prijatelj, (slično prijateljstvu George Downesa /Rupert Everett/ i Julianne Potter /Julia Roberts/ u filmu *Moj dečko se ženi* u kojem /homoseksualno orijentirani/ George bezuvjetno podržava Julianne u njezinu pokušaju da vrati gotovo izgubljenog zaručnika) razumije njezinu vezu sa Lanom i ne pokušava joj “otvoriti oči”. Iako Marinković izbjegava obračune patrijarhalne sredine sa *gay* likovima, čini se da je Stefanov gubitak (sestre i djevojke) dvostruko kodirana poruka; za homofobe će ljubavna veza Lane i Saše razrušiti obitelj i promijeniti seksualne standarde, a muškarac će polako početi gubiti svoju dominantnu poziciju u patrijarhalnoj kulturi (što se nikako ne smije desiti!). S druge strane, čini se da Stefanova situacija odaje *krizu muškosti*, (i na Balkanu?) a scena u kojoj viče i pokušava Lani i Saši staviti do znanja da je tu i da još uvijek postoji, dovoljno govori o njegovoj ne/moći pred ženama.

Pored ženske ljubavne veze, riječ je i o nekim drugim tabuima (o kojima se u patrijarhalnoj kulturi šuti) poput ženskoga orgazma (doživljenog tek kroz spolni odnos sa drugom ženom), brakova koji počivaju na materijalnoj dobrobiti jednog od protagonista bračne veze, ženskom prekidu “podrazumijevanja” u braku, potisnute homoseksualnosti oca (čija /hetero/seksualna nemoć počiva upravo na potiskivanju homoseksualnosti). Potiskivanje bilo kakvih sklonosti prema istome spolu prikazano je u liku Sašinog oca Miloša (Bogdan Diklić), sudije čije je djetinjstvo obilježeno boravkom u domu za nezbrinutu djecu, gdje je očito bio seksualno zlostavljan(?)<sup>25</sup>, s tim da je ovo traumatično iskustvo uticalo i na njegov kasniji seksualni život; sa ženom ne spava već dvadeset godina; ne uspijeva ostvariti ni seksualni kontakt sa Anđom iz suda; susret sa Mikijem iz doma poslije trideset godina budi u njemu uspomene, a scena u kojoj gleda svog pomoćnika pod tušem izaziva (lažni?) srčani udar poslije kojeg vrlo brzo umire. Veza oca i kćeri počiva na očevom pokušaju da potisne vlastito homoseksualno iskustvo i zabrani kćeri da doživi istu takvu ljubav sa djevojkom, jer je svjestan da tome nema lijeka (čime se aludira na bolest) i da se ni sam nikada nije

13 *Gay momenti na filmu*, Iz *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*, izd. George E. Haggerty, New York & London, 2000. [www.gay-serbia.com](http://www.gay-serbia.com)

14 “U *Ponoćnom kauboju* (1969) Johna Schlesingera, Joh Voight glumi nesretnog heteroseksualca u New Yorku, prisiljenog družiti se s čudnim i perverzним homoseksualcima.” (Brian McNair)

15 Friedkinov film *Cruising* (1980) izazvao je *gay* proteste zbog izrazito negativnih stavova o homoseksualcima.

16 *Gay momenti na filmu*, Iz *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*, izd. George E. Haggerty, New York & London, 2000. [www.gay-serbia.com](http://www.gay-serbia.com)

17 U *Philadelphiji* glavni lik Andrew Beckket dobiva otkaz u odvjetničkoj tvrtki zbog nesposobnosti, s tim da tijekom suđenja saznajemo da je to zbog toga što je Beckket bolovao od AIDS-a. Kako je Andrew homoseksualac, na suđenju se bori protiv institucionalizirane homofobije, a proces sve više liči na osudu homoseksualaca i njihovog načina života. (Ne treba zaboraviti da je govor o AIDS-u početkom osamdesetih bio najčešće povezivan sa homoseksualcima i njihovom načinu života, te ovakve osude ujedno predstavljaju i želju da se “zdravo” društvo oslobodi od “bolesnih” pripadnika.)



18 Riječ je o putujućem *queer* kazalištu, a glumci nailaze na homofobične osude i nasilje u različitim sredinama.

19 *Ljeto kad je ubijao Sam* također predstavlja još jednu osudu homoseksualaca u *mainstream* kulturi, gdje je prikazan i sukob različitih kultura, te pojava novog glazbenog vala. Film predstavlja istinitu priču o serijskom ubojici krajem sedamdesetih godina koji sije strah na ulicama New Yorka, a glavna meta su mlade djevojke. Policija ne uspijeva saznati tko je ubojica, pa Joy T., propalica iz kvarta počinje misliti kako je počinitelj netko od njegovih susjeda. Zajedno sa prijateljima počinje propitivati sve u susjedstvu, a najveću sumnju izaziva povratnik u kvart Ritchie. Ritchie je postao *rocker*, predvodnik novoga vala, a zbog stila odijevanja (*punk-rocker*), te biseksualnosti umalo će stradati od svojih homofobičnih vršnjaka iz ulice s kojima je odrastao, jer im se Ritchie čini ubojicom upravo zbog svojih "nemachističkih" osobina.

20 Sva tri filma nedvojbeno ukazuju da *gay* muškarci mogu biti prijatelji heteroseksualno orijentiranim ženama, da ih mogu razumjeti i podržati u ostvarenju nekih životnih ciljeva. Robbie Whitaker (Rupert Everett) u filmu *Neka druga ljubav* postaje oslonac u životu prijateljici Abbie Reynolds (Madonna), dio obitelji i pomaže joj da

"izliječio" od homoseksualne ljubavi(?). U posljednjim scenama filma Miloš govori svojoj kćeri Saši da je to zarazno i da bi "ceo život patila zbog toga", te je odlučio da ju zaštiti tako što je Lanu zauvijek "maknuo" iz njezina života. Veza majke i kćeri (Lile i Saše) na početku je predstavljena kao tipična patrijarhalna veza u kojoj majka gubi autoritet, dok kćer izgrađuje vlastiti pojačavajući majčinu nevidljivost u obitelji. Međutim, razotkrivanje istine ne zahtijeva to samo od Saše, koja je već priznala Stefanu da je zaljubljena, Miloš to također zna, sad je na red došla i majka Lila (Mira Furlan). Priznanje da je zaljubljena u Lanu kod majke izaziva sjećanje na Miroslavu, srednjoškolsku prijateljicu s kojom je trenirala gimnastiku i s kojom se nekoć našla sama u svlačionici poslije treninga. "Nikada neću znati što bi se desilo da nisam povukla ruku" – vječna je dilema koju Lila nikada neće razriješiti, ali joj takvo iskustvo omogućava da povрати gotovo izgublenu kćer, (Saša lakše podnosi majčin bijeg iz lažnoga braka) jedino će Miloš ostati dalek u svojem potiskivanju (homoseksualnog) iskustva iz djetinjstva.

Poput Matanića i Marinkovića nalazi načina da kritizira licemjernost i korumpiranost novonastalih društava u kojima "moćni" očevi završavaju fakultete "nesposobnoj" djeci, ali ih u isto vrijeme "štite" od (bolesne) ljubavi zbog koje će patiti cijeli život. Kritika patrijarhalne kulture sadržana je u epizodi čitanja presude za počinjeno silovanje, koje se za razliku od silovanja koje je počinio Danijel *finim mrtvim djevojkama*, (o čemu Iva ne želi govoriti, čak ni Mariji) drugačije tretira u filmu *Diši duboko*, ali kažnjavanje ne mijenja svijest silovatelja. Prema mišljenju nekih feministkinja, ovakva vrsta nasilja generira patrijarhalnu dominaciju muškaraca prema ženama, a scena u kojoj sudija (poslije čitanja presude) obrazlaže da pravda nije zadovoljena maksimalnom kaznom od deset godina, jer počinitelj uopće ne izražava žaljenje i kajanje zbog počinjenog zločina, dovoljno govori o patrijarhalnim obrascima ponašanja rodova. Zabrinjavajuće je također da mladi i ambiciozni Zoran, pomoćnik sudije, u razgovoru poslije presude zastupa uobičajenu praksu "nekažnjavanja" silovanja, tj. "mislio" je da će biti "uobičajeno jedna, dve, maksimalno tri" godine. Njegov lik utjelovljuje "suvremene" klišeje ponašanja koji podrazumijevaju da se "zemljaci" drže vlastita klana, a uspjeh u sudstvu ili u bilo kojoj drugoj instituciji je neminovan.

Pojavljivanje homoseksualno orijentiranih likova u bosanskohercegovačkim filmovima svedeno je na (ultra) platonske

veze među *gay* muškarcima (lezbijke još uvijek nismo vidjeli), nadasve loše odglumljene (lažne) "poljupce" (jedini *gay* poljubac smo vidjeli između Rijada i Darija u *Dobro uštimanim mrtvacima*, redatelja Benjamina Filipovića), a seksualni odnos zamijenili su filozofskim razgovorima o mržnji među ljudima (scena poslije vjenčanja Milana i Kenana u *Go west*, redatelja Ahmeda Imamovića, kada "mladenci" "proslavljaju" prvu bračnu noć razgovorom o ljudskom ludilu i mržnji). Redateljska bojažljivost spram homofobične sredine svrstava naše *gay* muškarce u aseksualne osobe koje gotovo i ne znaju što je to seksualni odnos, pa njihov jedini cilj postaje Nizozemska, (u oba filma to je "obećana zemlja" u kojoj će *gay* par nastaviti živjeti) gdje se mogu slobodno voljeti, bez straha da će im ulični homofobi ispisati "peder" na autu. Tragične sudbine *gay* likova (Milana i Rijada) sprovede u djelo represivne obrasce zasnovane na uličnim izjavama "ubij pedera" u čemu patrijarhat vidi najbolju "obranu" od transformiranja tvrde i zatvorene patrijarhalne kulture. Iako je Imamovićev *Go west* daleko od zapadne eksplicitnosti kada je riječ o homoseksualnim vezama, kako je u svojem izvješću naveo BBC-ev novinar Nick Hawton, redatelj je doživio različite prijetnje od velikih štíćenika vjere, koji nisu mogli nikako prihvatiti ljubav između Srbina i Bošnjaka. Film prati život dvojice homoseksualaca koji pokušavaju pobjeći iz ratom zahvaćenog Sarajeva, ali od njihove homoseksualne povezanosti i navodnog raskrinkavanja tabua o tome, pretvorio se u stidljivo spominjanje dvojice "pedera", čiji je jedini san zapadna zemlja u kojoj proizvodnja cvijeća nadmašuje proizvodnju oružja. Kao i u *Finim mrtvim djevojkama*, priču o tragičnim životima homoseksualno orijentiranih likova saznajemo od (jedinog preživjelog iz ove priče) Kenana, (u Matanićevom filmu to je Iva), koji je preživio masovan progon "obrezanih" i dospio u nehomofobičnu kulturu. Kenan (Mario Drmač) će priču ispričati zapadnoj novinarki, (Iva to čini nekoliko godina kasnije pred policajcem) koja odražava znatiželju Zapada pred još jednim otkrivanjem zabačenog (ponekad egzotičnog) kutka svijeta u kojem se zbiva neobjašnjivi rat. Kako je ovo naracija u prvom licu, (i u jednom i u drugom filmu) kao gledatelji smo gotovo "prisiljeni" na autentičnost koju u *Go West* može poljuljati uzimanje sedativa (što implicira odsutnost "zdravog" rasuđivanja?), jer dok priča o svom traumatičnom iskustvu i mržnji među zaraćenim, odnosno "obrezanim" i "neobrezanim" stranama u sukobu, Kenan je vidno uznemiren i poseže za nečim

ostvari svoj san o majčinstvu. Sličnu potporu ima i Nina (Jennifer Anistone) od svojeg *gay* prijatelja Georga (Paul Rudd) u filmu *Predmet obožavanja*.

21 *Šumski duh* Gorana Samarđžića, *Berlinski ručnik* Dražena Ilinčića, *Staklenac* Uroša Filipovića (pisac se potpisuje pseudonimom), *Paris – New York* Dejana Nebrigića

22 *Ageism* predstavlja pojam nastao prema riječi *rasizam*, a označava ideologiju koja opravdava netoleranciju i diskriminaciju ljudi na osnovu njihovih godina. (*Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*, Beograd, 1999. 39. str.)

23 Mirna Simić, *Fine mrtve djevojke: Zašto su prve hrvatske celuloidne lezbijke morale umrijeti?*, [www.cuninterview.net](http://www.cuninterview.net).

24 Na sličan način, poslije spolnog odnosa i doživljenog (ženskog) orgazma, Saša govori Lani da je "Stefanova devojka" i da nije *gay*.

25 U sceni kad mu Saša slučajno zamijeni tablete on pada u trans i transformira se u moćnog i neprikosnovenog nasilnika, što je aluzija na preživljeno iskustvo u domu za nezbrinutu djecu.

što će ga smiriti. Čini se da oba redatelja (nesvjesno?!) šalju poruku homoseksualno orijentiranim osobama da svoje priče mogu (i trebaju) ispričati samo onda kada moraju (kao Iva, jer je u pitanju njezin sin) ili onda kada više nisu u opasnosti da će ih homofobična sredina osuditi na smrt (kao Kenan, koji može bez straha stati pred kamere zapadne televizije).

Imamović, kao i Matanić, “prisilno heteroseksualizira” svoje likove, i prije Kenanovog preoblačenja u žensku odjeću jasno je da Milan (Tarik Filipović) predstavlja snažnog muškarca, (koji, kao i Marija trenira borilačke vještine), Kenan je osjećajan, (plače kad na vijestima ugleda svoju kuću) gotovo bespomoćan (kao i Iva) i poslušan kada treba sprovesti Milanov plan bježanja iz Sarajeva. Preoblačenje u žensku odjeću, dok se nalaze u životnoj opasnosti, potvrdit će Kenanov feminizirani identitet, njegovu samozatajnost, krhkost i ovisnost o drugima (slično kao i ženstvena Iva u *Finim mrtvim djevojkama*). Maskaradom će Kenan postati Milena i izbjeći sudbinu koja je zadesila njegove roditelje, s tim da maskiranje još jače naglašava mušku moć znanja (sve je bila Milanova zamisao) u odnosu na žensku podređenost i ovisnost. Milan i Milena dolaze u zabitu bosansku provinciju, (slično kao *Brokeback Mountain*) odnosno u selo gdje živi Milanov otac Ljubo (“koji jedva čeka da oženi sina”) i gdje je sasvim logično da se “dovedena” djevojka i vjenča pred “Bogom i narodom”. (Istinu o Mileni jedino će znati Milanov prijatelj Lunjo /Haris Burina/, koji je zadužen za “sređivanje” lažnih putnih isprava.) Čekanje “papira” koji će “mladencima” pomoći da odu u Nizozemsku, ispunjeno je Milanovim neminovnim odlaskom u vojsku i Mileninim druženjem sa samostalnom seoskom konobaricom Rankom (Mirjana Karanović), koja u isto vrijeme predstavlja utjelovljenje patrijarhalnih stereotipa o ženama “vješticama” (koju ne vole druge žene, “muškarci bi je povalili”, ali ne bi htjeli saznati tko je otac njezina sina Alena). Njezina moć počiva u nemoći drugih da nadziru njezin život, s tim da “usamljena” i “nesretna” Ranka ne može odoljeti “zadacima” (koje pred nju postavlja heteroseksualna matrica) razotkrivanjā maskiranih identitetā. Od Ranke se također “očekuje” da svojim “moćima” izliječi homoseksualnost u patrijarhalnoj sredini, a sasvim je jasno da joj to ne pada teško i vrlo je sretna kada shvati da Milena nije žensko. Sumnja u “autentičnu” Milenu (kao i u usmenim pjesmama) klasičan je koncept u kojem će Ranka “zagledanjem” (čak i kad je Milena u seoskom toaletu) i tipičnim ženskim pi-

tanjima (Kakav je Milan u krevetu?) naslutiti maskaradu. Ranka je ozbiljno shvatila svoj zadatak i čini sve kako bi došla do "istine spola", a to je posebno jasno u sceni umivanja tijela na izvoru, kuda je pvela Milenu nakon što je zapazila njezin "neprirodan" stav u toaletu. Međutim, kada otkrije "prevaru", Ranka neće biti "nagrađena" za svoj trud, jer Kenan ne želi nju i ne želi otići s njom, već s Milanom. Ni njegova tragična smrt za Ranku neće značiti postizanje cilja, Kenanova tuga tek sad otkriva kolika je doista (platonska?) ljubav između njega i Milana. Linč protiv "pederluka" u bosanskoj provinciji sprječava Milanov otac Ljubo (Rade Šerbedžija) koji, i pored toga što mu je Ranka saopćila vijest o Milanovoj seksualnoj orijentaciji, ne dozvoljava da se naruši "svetost" njegova sina i pomaže Kenanu da se domogne Zapada. (Ne treba zaboraviti da je Ljubo cijeli život proveo u Texasu, u Sjedinjenim Državama i da je na povratku kući "ponio dio Amerike sa sobom".) Indikativno je da u domaćoj produkciji preživljavaju "slabiji" likovi, odnosno oni čije su osobine u homoseksualnoj vezi označene kao pasivnost, ženstvenost i ovisnost o drugom (često muževnom) liku. Takav koncept zasigurno znači kraj veze, (što je u skladu sa tradicionalnim očekivanjima) jer preživjeli Iva, Kenan i Saša (s tim da Lana nije mrtva) ostaju sami ili se kao Iva odlučuju na prividnu(?) heteroseksualnost. Njihova ženstvenost i samozatajnost ne daju im potrebnu volju i hrabrost da se odupru tradiciji kako to čine Marija, Milan ili Lana, te će radije "pristati" na šutnju i samoću. "Koketiranje" sa heteroseksualno kodiranom kulturom u filmovima ne ostavlja prostora za kritiziranje homofobična aparata i često je svedeno na tek nekoliko rečenica. Kenanova ispovijest s početka Imamovićeva filma najbolje govori s kakvom vrstom homofobije se susreću homoseksualno orijentirane osobe na prostoru bivše Jugoslavije. Srbi, Muslimani i Hrvati će jednom prestati mrziti i ubijati jedni druge, ali će i dalje mrziti homoseksualce, jer je na "Balkanu lakše podnijeti kada ti je neko u porodici koljač, nego peder", kaže Kenan. Šutnja o vlastitom identitetu poruka je većine domaćih filmova koji govore o *queer* osobama, a *Express yourself don't repress yourself* ostaje samo daleka poruka s Madonnina kontraverzna albuma iz devedesetih godina, koju su slijedili mnogi *gay* muškarci i lezbijke na Zapadu u rušenju tabua o homoseksualnosti.

## Literatura:

1. Brian McNair, *Stripiz kultura*, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb, 2004; prijevod: Tamara Slišković;
2. J. Butler, *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999; prijevod Mirjana Paić-Jurinić
3. *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*, Žarko Albulj, Beograd, 1999.
4. Cathy Crimmins, *Kako su homoseksualci spasili svet*, Narodna knjiga Alfa, Beograd 2005; prijevod: Predrag Perišić;
5. Vern L. Bullough i Bonnie Bullough, *Seksualni stavovi*, Fabrika knjiga, Beograd, 2004; prijevod: Ivana Pražić;
6. Lynn Segal, *Gender to Queer and Back Again*, in *Why Feminism: Gender Psychology, Policy*, Cambridge and Oxford, 1999., Policy Press.
7. Mirna Simić, *Fine mrtve djevojke: Zašto su prve hrvatske celuloidne lezbijke morale umrijeti?*, [www.cuninterview.net](http://www.cuninterview.net).
8. *Gay momenti na filmu*, Iz *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*, izd. George E. Haggerty, New York & London, 2000. [www.gay-serbia.com](http://www.gay-serbia.com)
9. Audre Lord, *Sestra autsajderka*, prijevod Dragana Starčević, [www.gayserbia.com](http://www.gayserbia.com)
10. Henry Abelow, *Frojd, muška homoseksualnost i Amerikanci*, [www.gay-serbia.com](http://www.gay-serbia.com)
11. *Who's Who in Conterporary Gay and Lesbian History*, Izd. Robert Aldrich and Garry Wotherspoon, London & New York, 2001, [www.gayserbia.com](http://www.gayserbia.com)
12. Nick Hawton, *Gay war film stirs Bosnian anger*, [www.news.bbc.co.uk](http://www.news.bbc.co.uk)
13. Miloš Ivanović, *Homoseksualost u Svetom pismu*, [www.gay-u-obiteljji.com](http://www.gay-u-obiteljji.com)
14. Suzana Kunac, *Mediji i homoseksualnost*, Kruh i ruže, br. 2, ljeto/jesen 1994., [www.zinfo.hr](http://www.zinfo.hr)
15. Jelena Poštić, *Homofobija među nama*, Zarez, br. 113., [www.zarez.hr](http://www.zarez.hr)
16. Gordan Bosanac, *Znanstvena homofobija*, Zarez, br. 83., [www.zarez.hr](http://www.zarez.hr)
17. Jelena Poštić, *Transrodnost*, Zarez, broj 103., [www.zarez.hr](http://www.zarez.hr)
18. [www.queeria.com](http://www.queeria.com)

*Srđan Vučinić*

## MUZE U SENCI ISTORIJE

Pregled srpskog filma od raspada SFRJ do danas



Od 1991. do 2007. Srbija je prošla kroz istorijske bure i lomove koje neke srećnije zemlje evropskog severa i severozapada, pa samim tim ni njihove kinematografije, nisu doživele ni za proteklih sto godina. Raspad zajedničke države i krvavi građanski rat, diktatura Slobodana Miloševića i njegove oligarhije, potom ogroman priliv izbeglica, krah privrede koji će kulminirati nakon vazdušne kampanje NATO-pakta u proleće 1999.; konačno, petooktobarski prevrat i ogromna, katkad i zastrašujuća ekonomska, društvena i politička previranja koja je tranzicija donela sa sobom – bio bi to u najkraćim crtama, spolja gledano, saldo srpske istorije na kraju XX i početku XXI veka. Na unutrašnjem planu, ovaj pad bio je možda još i dublji – rat i tranzicija doveli su srpsko društvo do erozije i rasapa katkad i elementarnih ljudskih vrednosti. Nameće se pitanje: kako je srpska kinematografija preživela ovo katastrofično razdoblje? I kako je srpski film (ili ono što je od njega preostalo) ispratio sve ove munjevite promene?

Stara je izreka da dok oružje govori, muze ćute. No možda je preciznije reći da dok oružje govori, muze dospevaju u opasnu blizinu Istorije i njenog govora, punog buke i besa, a koji, bar prema Makbetu, “ne znači ništa”. Upravo u tim makbetovskim vremenima, govor umetnosti kao i razvoj tog govora postaju, hteli mi to ili ne, najviše podređeni ćudima Istorije. Film je, čini se, po svojoj prirodi više od svih drugih umetnosti vezan za svakidašnjicu, za vreme sadašnje. Sa druge strane, sedma umetnost je, jače od bilo koje druge, uslovljena onim što bi marksisti nazvali “društveno-ekonomskom osnovom” i “dijalektikom istorije”. Jednostavnije rečeno, proizvodnja filmova surovo je određena ekonomskim prilikama, a ekonomske prilike političkim i istorijskim okolnostima u jednoj zemlji. Verujem da nam ova opšta mesta ipak mogu pomoći da se snađemo u stihiji i neredu u kojima se srpski film razvijao u proteklih sedamnaest godina, da ga na određen način sistematizujemo i bolje sagledamo kroz tri razdoblja najnovije srpske istorije:





Bjelogrlića, *Komuna* Makse Čatovića, postaju glavni srpski producenti u godinama građanskog rata. (Kao i u izdavaštvu, i u drugim oblastima umetničke produkcije, vremenom će se pokazati dobre, ali i loše strane ove nagle dominacije privatnog sektora.) Ratna tranzicija kinematografije imaće i svoje estetske reperkusije. Nasuprot relativno isplaniranoj i profilisanoj politici državnih producenata kuća u doba post-titovskog socijalizma, srpska kinematografija u godinama raspada SFRJ postaje uglavnom stvar sreće i slučaja, pojedinačnog (producentnog i autorskog) poduhvata ili debakla. U tim haotičnim danima i "godinama raspleta", i srpski film nalazi se u konfuoznom traganju za svojim novim identitetom, unutar nove, provizorne Miloševićeve države (Savezne republike Jugoslavije), izopštene iz međunarodne zajednice 1992, stavljene pod najrigoroznije ekonomske sankcije Ujedinjenih nacija. Pa ipak, i u tom nesrećnom vremenu simuliranog mira možemo izdvojiti pet osnovnih grupacija filmova, čime će nešto jasnije biti određene i njihove tematske, žanrovske i poetičke preokupacije:

*Glasovi iz bolje prošlosti.* U prvu grupu spadaju ranije snimljeni filmovi, dela zaostala iz prethodnog, mirnodopskog perioda, koja ipak, na svojevrstan način, anticipiraju rat i raspad zemlje. Zanimljivo je u tom kontekstu spomenuti film *Virdžina* Srđana Karanovića iz 1991., sniman u Hrvatskoj, u živopisnim predelima Kninske Krajine kao poslednja značajna srpsko-hrvatska koprodukcija u socijalističkoj Jugoslaviji. Kroz gotovo etnološku studiju ruralnog, dinarskog kraja, sa jakim aluzijama na prostor antičke tragedije – Karanovićev film je zapravo drama o skrivanju vlastitog (u ovom slučaju ženskog) identiteta, i nužnosti njegovog (samo)otkrivanja. Pitanje inhibiranog identiteta, etničkog i verskog, u stvarnosti će se ubrzo rasplamsati do neslućenih razmera – a na istom terenu na kojem je snimala Karanovićeva srpsko-hrvatska filmska ekipa, uslediće prve borbe hrvatskih i srpskih oružanih formacija. Šteta je što je ovaj film, za koji je glumica Marta Keler nagrađena Feliksom (evropskim Oskarom) za najbolju žensku ulogu, brzo pao u zaborav, kao uostalom i mnoga druga vredna umetnička dela iz tog vremena. Kao glas iz (bolje) prošlosti i studija istorijske epohe, pojavio se i film *Seobe* Aleksandra Saše Petrovića (sniman još 1986 – 88, nakon spora sa francuskim producentom dovršen tek 1993. godine). Vodeći reditelj "novog jugoslovenskog filma", autor remek-delā *Tri* i *Skupljači perja*, pred kraj života prihvatio se divovskog posla i izazova ekranizacije



Scena iz filma *Seoba*

dva središnja romana najvećeg pisca srpskog jezika u XX veku – Miloša Crnjanskog. Na osnovu romana *Seobe* iz 1929. nastao je istoimeni Petrovićev film, dok je ekranizacija *Druge knjige Seoba* (romana iz 1962.), planirana u formi osmočasovne TV-serije, nažalost, zauvek ostala nedovršena. Nije lako odgovoriti na pitanje, zašto Petrovićeve *Seobe* sa vrhunskim glumcima poput Izabel Iper i Avtandila Maharadzea, sa fascinantnom likovnošću i nizom monumentalnih masovnih scena ipak deluju tromo i neubedljivo, kao slavni promašaj velikog reditelja. Po svemu sudeći, poetizovana, liriska priroda naracije Crnjanskog, koja čini esenciju *Seoba*, pokazala se neprevodivom u filmski medij. Jer, tek preko poetski intenziviranog jezika, progovaraju na pravi način psihološka i, preko nje, metafizička ravan *Seoba*. U ekranizaciji sve ove vrednosti ostaju neiskazane i nedorečene, dok dramski naboj koji romanu nije potreban, u filmu očito nedostaje. Pa ipak, poslednji film Saše Petrovića ostaje datum u istoriji novije srpske kinematografije, i zbog prikaza homerovskog usuda vojevanja i lutanja koji se, pokazaće se, ciklično ponavljaju u povesti “srpskog naciona”<sup>1</sup>.

U ovoj prvoj grupi dela, započetih u vreme varljivog mira, a prikazanih u vreme najžešćih sukoba u Hrvatskoj i Bosni, izdvojio bih još tri naslova: *Gorila se kupu u podne* Dušana Makavejeva (1993), *Tito i ja* Gorana Markovića (1992) i *Uvod u drugi život* Miloša Radivojevića (1992). Sva tri filma potpisuju

<sup>1</sup> Uzimajući u obzir radnu verziju *Seoba 2* koje je na osnovu snimljenog materijala objavila Petrovićeva supruga, možemo zaključiti da je u nedovršenoj TV-seriji radenoj prema *Drugoj knjizi Seoba* Petrović bio znatno bliži duhu Crnjanskog nego u igranom filmu. Očigledno da je evropska odiseja Pavla Isakovića daleko srodnija filmskoj naraciji od gotovo sumatraističkih vizija junaka *Seoba*.

renomirani srpski autori starije i srednje generacije, ali i u tematskom i u idejnom pogledu ova ostvarenja imaju dosta toga zajedničkog: u predvečerje jugoslovenskog rata, Makavejev, Marković i Radivojević nastoje da se bave konačnim demontiranjem i detronizacijom autoritarnog komunističkog sistema, kao i mentalnog sklopa na kojem je taj sistem počivao. No različite su forme i dometi oproštaja sa nasleđem Lenjina, Staljina i Tita. Dušan Makavejev, sigurno najčuveniji jugoslovenski reditelj u svetu sve do pojave Kusturićinih filmova, pravi satiričnu, ali u dobroj meri i nostalgичnu komediju o sovjetskom vojniku koji je nekim čudom ostao Berlinu nakon pada komunizma i povlačenja njegove armije. Ovaj film, kao i *Sweet Movie*, i danas pleni nekim anarhističkim šarmom, posebno kroz grotesknu pojavu Vladimira Iljiča Lenjina, koji se glavnom junaku javlja u snu (snolikog vođu Oktobra tumači glumica Anita Mančić). Pa ipak, *Gorila se kupa u podne* tek je slabašna senka one detronizacije totalitarizma koju Makavejev demonstrira u svojim već klasičnim delima: dokumentarcu *Parada*, i celovečernjim igrano-dokumentarnim kolažima *Nevinost bez zaštite* i *W.R. Misterije orga(ni)zma*. Ni groteskno-satirična vizura Titove epohe u filmu Gorana Markovića ne doseže nivo njegovih najboljih ostvarenja iz osamdesetih godina (*Majstori, majstori* i *Variola vera*) u kojima se apsurd socijalističkog društva podriiva suptilnim metaforičnim jezikom, kroz prikaz besmislenosti i korumpiranosti samih institucija. *Tito i ja* predstavlja donekle zakasnelo izrugivanje socijalizmu i Brozovom kultu ličnosti, koncipirano iz perspektive deteta – sa znatno većim umetničkim uspehom ovaj grasovski postupak infantilnog oneobičavanja istorije proveden je sedam godina ranije u Kusturićinom *Ocu na službenom putu* (a znatno ranije i u romanu Bore Ćosića *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*). Najveći umetnički domet u ovoj skupini filmova dostiže gotovo zaboravljeno kamerno ostvarenje Miše Radivojevića sa Aleksandrom Berčekom, Zoranom Cvijanovićem i Sonjom Savić u glavnim ulogama. *Uvod u drugi život* pravljen je prema istoimenom romanu Mirka Kovača koji je i scenarista ovog filma. Kroz priču o piscu koga na javi posećuju njegovi likovi, film otvara mogućnost da se poznata istorijska prošlost sagleda iz oneobičene, fantastične perspektive. Kovačevo pripovedačko majstorstvo ovde je svakako od esencijalnog značaja: smisao za grotesku, za crnohumorne elemente, kao i za traženje znakova onostarnog u istorijskom vremenu i ovde odlikuju Kovača-scenaristu, kao i u filmovima koje je

radio sa rediteljima poput Lordana Zafranovića, Bate Čengića, Krste Papića, Bore Draškovića, Stoleta Popova. Raskrinkavanje (katkad i monstroznog) nasleđa komunističke prošlosti ovde je znatno jače i sugestivnije nego u ranije pomenutim filmovima Makavejeva i Markovića. Kovačeva naracija, uz minimalistički sveden, ali začudan rediteljski postupak Miše Radivojevića, demonstrira nam da je upravo rana istorija Brozove Jugoslavije, obeležena svevlašćem i zločinima UDB-e, idealan teren za pojavu onostranih sila, pre svega onih koje pripadaju Princu Tame. Démoni, zlodusi, duhovi pokojnika, satanističke crne mise – sav taj demonološki rekvizitarij, sjajno se uklapa u period rane komunističke diktature. Pomeranim, fantazmagoričnim izrazom, ubedljivije od svih feljtonističkih banalnosti i poluistina, Radivojević i Kovač saželi su jedno konkretno vreme, nagoveštavajući i njegov mračni epilog.

*Žanrovski eskapizam.* U drugu grupu ostvarenja snimljenih u periodu 1991 – 95. spada nekoliko uslovno rečeno pop ili rokenrol filmova, posvećenih urbanom duhu i rok generaciji koji su, u srećnijim vremenima, bili zaštitni znak Beograda. Izdvajaju se dva naslova: *Mi nismo anđeli* Srđana Dragojevića (1992) i *Crni bombarder* Darka Bajića (1992). Oba autora svesno se opredeljuju za eskapistički odnos i distancu spram nevremena istorije koje se tih meseci širi Jugoslavijom. Debitant Dragojević čini to u formi vanserijski maštovite postmodernističke bajke, u kojoj su sižejni elementi klasične holivudske komedije (Frenka Kapre, Hauarda Hokska, Bilija Vajldera) spretno kombinovani sa almodovarovskom kemp-estetikom. Kada u jednoj sceni vidimo oca junakinje kako u maskirnoj uniformi odlazi u rat, doživljavamo to tek kao detinju igru odraslih – “pravi svet” u *Anđelima* je zatvoren u orahovu ljusku adolescencije i njenih prostora uobrazilje, dok je “pravi Beograd” izmešten u pop bajku, daleko van koordinata trusnog balkanskog tla. *Mi nismo anđeli* bez sumnje je postao zaštitni znak jedne generacije koja je, suočena sa infernom istorije, na sve načine pokušavala da odloži svoje sazrevanje. Znatno bliži političkim zbivanjima u Srbiji je Darko Bajić, no ipak i on nalazi otklon od realnosti u žanru futurističkog filma: smešten u budućnost, *Crni bombarder* relativizuje svet istorije nudeći kao rezultat spoj fantazije i antiutopije. Nije teško u andregraund stanici Bum 92 prepoznati posvetu subverzivnom duhu tadašnjeg beogradskog radija B92; dok se u vladavini zombija i policijskih kreatura lako nazire autoritarno lice Miloševićevog režima. Uprkos svemu, *Crni bombarder* danas gledamo pre svega

kao daleki odblesak realnosti, futurističku fikciju koja ponegdje zadržava svoju energiju zahvaljujući komadićima “dokumentarnog” i “arhivskog” (mislim tu pre svega na beogradske roke-re, protagoniste “novog talasa” čija pojava i zvuk daju poseban pečat ovom Bajićevom filmu). Filmovima Dragojevića i Bajića mogao bi se priključiti *Bolje od bekstva* Miroslava Lekića (1993) – pre svega po svesnom eskapizmu, kao i spretnom korišćenju žanrovskih obrazaca koje taj eskapizam čini mogućim. Lekićev film uspešno kombinuje elemente komedije i melodrame; kao i u slučaju *Anđela*, Beograd je i ovde pre svega projekcija i ideal, njegovi prizori proističu iz žanrovskih matrica, a ne iz konkretnog istorijskog vremena.

*Ratni film.* Treću grupu filmova koji daju pečat srpskoj kinematografiji 1991 – 1995. predstavljaju ostvarenja koja se direktno hvataju u koštac sa tematikom građanskog rata u Jugoslaviji. Povodom ovih dela ponovo nailazimo na ono davno izrečeno pitanje (ili aporiju) umetnika u bliskom susretu sa Istorijom koja se pred njegovim očima zbiva: da li je pred sadašnjicom u njenom najekstremnijem, ratnom vidu, filmskom stvaraocu ipak potrebna određena vremenska distanca? Može li rat koji upravo traje postati predmet filmske priče? Smeju li prizori razorenog Vukovara, ili spaljenih bosanskih sela, biti korišćeni kao eksterijeri igranog filma, dakle kao oruđe umetničke fikcije? Rekao bih da svaki autor, vlastitim delom pokušava da ponudi jedinstven odgovor na ova teška pitanja. Dodao bih ovome i jednu Aristotelovu opasku koja, koliko se sećam, glasi da nijedna stvar nije po sebi dobra ili loša, već to postaje u zavisnosti od namene koju joj čovek da. Trebalo bi naglasiti da nijedan od srpskih reditelja snimajući film o ratu nije dozvolio da postane deo ratne mašinerije i propagande (što se, mora se priznati, dogodilo nekim viđenim ličnostima iz novinarske profesije, pa nažalost i piscima). Zanimljivo je da prve ratne filmove snimaju dvojica veterana, Živojin Pavlović i Boro Drašković, kao i jedan debitant, mladi reditelj Oleg Novković. U filmu *Dezserter* (1992) Živojin Pavlović spaja dva veoma jaka motiva: rat u Hrvatskoj, i jedan krajnje neobičan ljubavni trougao iz kratkog romana Dostojevskog *Večni muž*. Verovatno zahvaljujući sudaru dva jaka sadržaja, kao i delimično problematičnoj glumačkoj podeli, Pavlović je u *Dezserteru* prilično daleko od antologijskih momenata njegovih “crnotalasnih” ostvarenja (*Buđenje pacova, Kad budem mrtav i beo, Zaseda*). No čini se da ovaj film ipak postiže nešto značajno,

pomerajući ratnu realnost devedesetih na same ulice Beograda. Jer slika tog prostora, kojim tumaraju junaci iz podzemlja Dostojevskog i Pavlovića govori nam (i to po prvi put u srpskom filmu!) da se pozadina vukovarskog fronta zapravo nalazi na ulicama glavnog grada, u promašenim životima izbeglica, beskućnika, oficira JNA-e – svih onih sa čijim se sudbinama bog Mars poigrao. Film *Vukovar, jedna priča* Bore Draškovića (1994), sa Mirjanom Joković i Borisom Isakovićem u glavnim ulogama je ratna melodrama o ljubavi između Hrvatice i Srbina u vihoru građanskog rata. Prevladavanje tipskog nad individualnim, što se posebno ogleda u dijalozima i monolozima iz *offa*, u *Vukovaru* često može zasmetati – no utisak je da Drašković namerno insistira na eshilovskoj dramaturgiji (u kojoj pojedinačno personifikuje opšte) u potrazi za univerzalnim, arhetipskim slikama ratnog razaranja. Aluzija na ljubavnu dramu Romea i Julije, ali i transponovanje snolikog prizora susreta junaka sa vešticama (iz *Makbeta*) u vukovarsku pustoš; lajt-motiv Mocartovog *Rekvijema*, ali i melodije yu-rok mitologije (Jure Stublića, Bajage, *Bijelog dugmeta*), uz neke od najbolje režiranih ratnih scena u novijem srpskom filmu – sve to uzdiže ovu antiratnu priču na nivo kolektivnog. Umesto bavljenja pojedincima u ratu, *Vukovar* nastoji da nam dočara samo lice rata, koji kroz pojedinačne sudbine progovara. Filmovima *Dezertjer* i *Vukovar, jedna priča* na tematskom planu pridružuje se debitantski film Olega Novkovića *Kaži zašto me ostavi* (1993). Vizuelnom ekspresivnošću i poetskim kvalitetima utkanim u ovu priču o post-ratnim traumama jedne generacije, Novković nagoveštava raskošan talent koji će u sledećim ostvarenjima doći do još većeg izražaja.

Među ratnim filmovima, kao pokušaj istorijske sinteze svakako se izdvaja *Underground* Emira Kusturice (1995) sa Lazarom Ristovskim, Mikijem Manojlovićem i Mirjanom Joković u glavnim ulogama. Rađen po motivima davne drame Dušana Kovačevića (*Proleće u januaru*), ovaj film o grupi ljudi zatočenih u podzemnom skrovištu četiri decenije, koje njihov vođa obmanjuje o navodnom ratu koji još uvek traje, predstavlja na prvi pogled prilično transparentnu parabolu života pod komunizmom. I pored svih mana karakterističnih za Kusturičin neobarokni stil (posebno se to odnosi na razvučenost u poslednjoj trećini), ovo ostvarenje jedno je od najbitnijih u svetskoj kinematografiji na izmaku XX veka. Crnohumorna groteska, dosledno sprovedena na planu dramaturgije (scenarij potpisuju Kovačević i Kusturica) koja često proizvodi montipajtonovske gegove i obrte – u neoče-





Scena iz filma *Underground*

kivanoj kombinaciji sa dokumentarnim materijalom iz Drugog svetskog rata i Titovog vremena, dovodi do snažnog, za postmodernu estetiku karakterističnog podrivanja vere u Istoriju kao takvu, u autoritet Velike priče. Zajedno sa groteskom, elementi nadrealnog rituala koji obuhvata život u podzemlju uklapaju se u Kusturičin rediteljski proserde, gradeći tako osobenu *dionizijsku* atmosferu koja njegov autorski svet čini prepoznatljivim. Kao metaistorijska fikcija, utemeljena na dvodelnoj slici modernog sveta koju je dao još *Metropolis* Frica Langa, *Underground* i danas proširuje polje svog (mogućeg) značenja – u aktuelnoj eri globalizacije to može biti i raskrinkavanje novog robovlasništva, tj. bezočne vladavine bogate manjine nad siromašnom većinom uz pomoć savršene medijske manipulacije.

*Društvena drama.* Konačno, u četvrtoj grupi su drame koje za temu imaju tragove i posledice rata u samo prividno mirnodopskom miljeu Beograda. Mahom su to umetnički neuspeli filmovi: *Dnevnik uvreda '93 Zdravka Šotre*, *Pun mesec nad Beogradom* i *Tamna je noć Dragana Kresoje*, *Urnebesna tragedija* Gorana Markovića. Oslanjajući se na kliše i opšta mesta (u slučaju Šotre i Kresoje) ili na mahom isprazni artizam (u slučaju Markovićevog filma) ova ostvarenja na izvestan način krivotvore srpsku realnost devedesetih, propuštajući da nam dočaraju njenu jedinstvenu i posve originalnu dramatiku, kao i dubinu egzistencijalnih pitanja koja, poput svih graničnih





značilo ne samo smanjenje broja proizvedenih filmova (u proseku, ispod 10 godišnje) nego, što je znatno bitnije, osetan pad kvaliteta i sve jače izraženu tendenciju ka poetičkoj i tematskoj uniformnosti. Većina srpskih filmova s kraja devedesetih zamorno liče jedan na drugi – i ponekad čak imamo utisak da gledamo jedan isti film, sa predvidivim, feljtonističkim pristupom društvenim temama, predvidivim dramaturškim obrascima, predvidivom glumom i režijom koja se mahom svodi na nivo puke realizacije. U okvirima tog rigidnog, mimetičkog pristupa, filmovi se uglavnom svode na suvišno prepisivanje sumorne “zbilje” iz novinskih naslova i sa televizije. Bez obzira da li je reč o problemu opstanka izbeglih krajiških Srba u Beogradu (u filmu *Tri letnja dana* Mirjane Vukomanović), o kriminalnim “gangovima” koji se bore za dominaciju u prestonici (*Do koske* Bobana Skerlića), o zaverama i tajnim službama koje su “krojile” noviju jugoslovensku i srpsku istoriju (*Balkanska pravila* Darka Bajića), o sukobima srpske policije i albanske mafije na Kosovu (*Stršljen* Gorčina Stojanovića), o bombardovanju Srbije od strane NATO-pakta (*Ranjena zemlja* Dragoslava Lazića) ili o rekapitulaciji osetljivih odnosa između Srba i Muslimana od 1941. godine naovamo (*Nož* Miroslava Lekića, raden prema romanu Vuka Draškovića) – feljtonistička retorika odnosi ubedljivu prevagu nad estetikom, a umesto autentičnosti i originalnosti, scenario i režija postaju poligon za opšta mesta i izlizane poluistine<sup>2</sup>. Razumljivo je da u ovom razdoblju vrednosna hijerarhija u kinematografiji gotovo da i ne postoji, jer je razoren vrednosni sistem u čitavom društvu. Pored niza nabrojanih promašaja, priliku da snime film ne dobijaju autori proslavljeni na festivalima u Evropi i svetu, poput Dušana Makavejeva, Srđana Karanovića, Slobodana Šijana, Živka Nikolića, Vlatka Gilića, Bore Draškovića, dok Živojin Pavlović, usled finansijskih teškoća producenta, ne uspeva da izmontira svoj poslednji film *Država mrtvih* (film je dovršen i prikazan tek tri godine nakon Pavlovićeve smrti, 2001.). U svetskim okvirima srpsku kinematografiju u tom post-dejtonovskom periodu predstavljaju praktično tri imena: Srđan Dragojević; Emir Kusturica i Goran Paskaljević. Svaki od njih trojice se, kroz vlastitu autorsku poetiku, bitno izdiže nad feljtonističkim sivilom domaće produkcije. Filmom *Lepa sela lepo gore* (1996) Srđan Dragojević pravi značajan zaokret u svom opusu. Od tinejdžerskog prvenca *Mi nismo anđeli*, iz tog savršeno izmaštalog, u postmodernističku bajku travestiranog Beograda, autor

2 Tri filma snimljena 2000. godine, inventivnošću na jednom planu (u ideji, dramaturgiji ili režiji) tek donekle uspevaju da prevladaju ovaj prosek nedovoljne osrednjosti: *Nebeska udica* Ljubiše Samardžića, *Mehanizam* Đorđa Milosavljevića i *Zemlja istine, ljubavi i slobode* Milutina Petrovića



Zlatna ogrlica sa figurom Hrista na raspeću nije slučajno središnja ikona *Rana*, njihovo simboličko jezgro. Ona govori o jezivoj sposobnosti, o pervertiranoj alhemiji jednog konkretnog društva koja život pretvara u sopstveni privid, potom u smrt. Visokim stupnjem kemp-stilizacije i groteske, *Rane* sublimišu zlo doba devedesetih u sto minuta fikcije. Sigurno je da mnoge bitne razlike dele Dragojevića od Kusturičinog svetonazora i poetike. No ipak, čini se da obojica shvataju kako je na Balkanu devedesetih svaki doslovni mimetizam, svako prepisivanje stvarnosti postalo bespredmetno i, na kraju krajeva, lažno. Za razliku od Dragojevića, Emir Kusturica svojim šestim igranim filmom *Crna mačka, beli mačor* (1998) izlazi van koordinata istorijskog vremena i društvene zbilje. *Crna mačka* je bajkovita komedija, snimana u pleneru, vedrih boja, sa likovima i zapletom koji sigurno vode ka hepiendu. Aktuelno ruho turbofolka, i životopisi kriminalaca koji devedesetih poprimaju vid mitova i legendi predstavljaju tek anegdotsku spoljašnjost iza koje naslućujemo raskošnu renesansnu svetkovinu, neku vrstu rableovske gozbe smeha. Izolovana i u sebe zatvorena zajednica Cigana postaje bajkolika paradigma sveta. Kao što su odnosi među ovim izopštenicima slika porodice i društva na svim meridijanima, u svim vremenima – tako su i senzacije prirode (npr. polje sa suncokretima) svojevrsna praslika neoskrvnute vedrine. *Crna mačka* je ne samo izlazak iz sfere istorije i politike, nego i odmor od vremena. Svadbena gozba, središnje zbivanje filma, predstavlja model obustavljenog vremena u kojem život kao proticanje, starenje i trošenje praktično ne postoji.

Iz tužnog proseka u periodu 1996 – 2000. izdvaja se i omnibus *Bure baruta* Gorana Paskaljevića (1998), rađen po istoimenoj drami Dejana Dukovskog. Dosledno sprovedenom fragmentarnom dramaturgijom, kroz desetak međusobno razdvojenih priča ili prizora (svi se odvijaju u Beogradu tokom jedne kišne noći) čitav Balkan predstavljen je kao *bure baruta*, prostor kontaminiran virusom nasilja i ludila. Film odlikuju britke crnohumorne scene, kao i nesporno rediteljsko umeće objedinjavanja rasutih lokacija u jedinstvenu atmosferu tmine “balkanske krčme” o kojoj je još Krleža pisao. Pa ipak, autor ne odoleva da se posluži i nekim, za zapadnog intelektualca lako prijemčivim stereotipima Srbije i Balkana. To da iz svih likova provaljuju ludilo i Tanatos koji ih preplavljaju, može biti osobena autorska vizura, ali i ugađanje zapadnom klišeju, dopisivanje egzotične razglednice iz balkanskog pakla. *Bure ba-*





Scena iz filma *Klopka*

sandra Davića, *Hadersfeld* Ivana Živkovića), pa sve do dečjeg filma (*Agi i Ema* Milutina Petrovića, *Princ od papira* Marka Kostića) ili do novog čitanja i dekonstrukcije klasike (*Hamlet* Aleksandra Rajkovića, ili *Peščanik* Sabolča Tolnaia, rađen po motivima prozne trilogije Danila Kiša). Dodamo li ovome i prvi dugometražni animirani film (*Film-noar* Srđe Penezića i Riste Topalosgog ) ili spoj fanatazije i horora (*Šejtanov ratnik* Stevana Filipovića) a sa druge strane ostvarenja koja kroz potencijale urbane komedije i satire daju kritičan presek sadašnjeg društva (*Kad porastem biću* Kengur Radivoja Andrića i *Sedam i po* Miroslava Momčilovića) – složićemo se da novi srpski film odlikuje žanrovsko višeglasje koje ne poseduju neke znatno razvijenije kinematografije. Sve to u priličnoj meri podseća na ono višeglasje koje je polovinom osamdesetih godina XX veka krasilo jugoslovenski film, a koje po sebi čini jedan od preduslova produkciono stabilne i umetnički respektabilne kinematografije.

*Nove rediteljske poetike.* Proteklih sedam godina u srpskom filmu obeležilo je i nekoliko novih autorskih poetika, a kroz njih i nove slike stvarnosti i sveta koji nas okružuje. I dokiskusni i afirmisani autori svojim novim delima mahom upadaju u opasne zamke manirizma i autopastiša (kao što je slučaj sa Kusturičinim filmom *Život je čudo* iz 2004.); ili ne uspeavaju da izađu van okvira nametnutih teza o društvu (što se događa Goranu Paskaljeviću u filmovima *San zimske noći* i *Optimisti*); ili se pak spuštaju do nivoa otužnog pamfleta i ispraznog artizma (poput



Miloša Radivojevića u njegovom “ispovednom” promašaju *Buđenje iz mrtvih*) – dotle autori mlađe generacije polako otkrivaju nove načine artikulisanja kompleksne tranzicione zbilje. Posebno bi trebalo izdvojiti osobene rediteljske poetike Olega Novkovića (*Normalni ljudi, Sutra ujutru*), Srđana Golubovića (*Apsolutnih sto, Klopka*), Dejana Zečevića (*Četvrti čovek*) i Sabolča Tolnaia (*Peščanik*). Sažetom analizom njihovih rediteljskih postupaka na konkretnim primerima možemo videti kako sama filmska forma postaje suštinski važna za sadržinu dela. Primenjujući tokom snimanja filma *Sutra ujutru* (2006) dosledno neka od pravila Dogme – snimanje kamerom iz ruke, dugotrajan rad sa glumcima u težnji za što većom dokumentarnošću, izbegavanje studijskog prostora – Novković postiže veristički nepatvorenu atmosferu života mladih u novobeogradskim blokovima. Ovakva režija, koja nas svojom “telesnošću” i visceralnošću uvlači u radnju, čineći nas gotovo njenim sudionicima, postaje ujedno pravi vid ekspresije lirski intoniranog, nihilistički sugestivnog scenarija dramske spisateljice Milene Marković, kao i uverljivih glumačkih kreacija među kojima se ističe vanserijska uloga Nade Šargin. Na taj način jedna, čini se poznata priča o “izgubljenoj generaciji” zadobija svoju autentičnu formu, autentičan glas – rekao bih, veoma redak u poslednjoj deceniji, i kada je reč o srpskom filmu, i kada je reč o književnosti. Golubović, sa druge strane, filmom *Klopka* (2007) dovodi do pune zrelosti tematske i stilske preokupacije svog debitantskog ostvarenja *Apsolutnih sto* (2001). Asketski sveden, precizan i dramski efektan rediteljski postupak omogućava autoru da *Klopku* nametne kao paradigmatičnu priču o srpskoj tranziciji – o društvu čija “pravila igre” čak i dobrog čoveka mogu odvesti u zločin. (Ovde svakako treba pomenuti i scenario Meline i Srđana Koljevića koji uspevaju da optimalno razviju idejne i dramske potencijale istoimenog romana Nenada Teofilovića.) Mladen iz filma *Klopka* uznemirava nas i pogađa pre svega kao Raskoljnikov u obličju našeg vremena. Sa opsesivnih pitanja Dostojevskog (o položaju jedinke izolovane bez Boga) akcenat se sada, u eri tranzicije i globalizacije, premešta na problematiku društva, lišenog davno proklamovanih ideala humanosti i solidarnosti, izdašnjog u animalnim i destruktivnim porivima. Dejan Zečević svojim petim igranim filmom *Četvrti čovek* (2007) po prvi put okreće se ka ozbiljnoj i slojevitoj priči o traumama srpskog društva, istina datoj u nekim okvirima žanrovskih konvencija. Spretno kombinujući sugestivnu atmosferu film-noara sa intrigantnom tematikom političkog trilera (te-





Scena iz filma *Peščanik*

mom tajnih vojnih i policijskih službi nasleđenih iz Miloševićevog vremena, kao i njihove umešanosti u ratne zločine) *Četvrti čovek*, zapravo, najdalje odlazi u preispitivanju antropoloških problema, onog lavirinta ljudske psihe kojim se bavi i Dejvid Kronenberg (npr. u filmu *Nasilnička prošlost*), inače jedan od Zečevićevih uzora. Na sasvim drugom polu beskompromisnog art-filma je poetika autora kakav je Sabolč Tolnai, mladi novosadski reditelj koji se poduhvatio veoma kompleksnog zadatka filmske adaptacije motiva proznog opusa Danila Kiša. Film *Peščanik* (sa Slobodanom Ćustićem i Nebojšom Dugalićem u glavnim ulogama) kroz fascinantnu crno-belu fotografiju Đerđeli Poharnoka, iz oneobičene, iskošene perspektive dočarava nam doživljaj lucidnog rastrojstva junaka Kišovog romana: njegovu viziju sveta koji se urušava i nestaje u istorijskoj kataklizmi. Jedan od bitnih elemenata Tolnaijeve poetike možemo vezati za termin *stvaralačke izdaje* – to je sposobnost da se motivi proznog sveta jednog od najvećih jugoslovenskih pisaca druge polovine XX veka neliterarnim, sinematičkim sredstvima transponuju u sliku i zvuk, da se verbalni sadržaj prevede u vizuelni ugođaj (po ovome Tolnai donekle asocira na majstora savremenog art-filma, mađarskog reditelja Belu Tara).

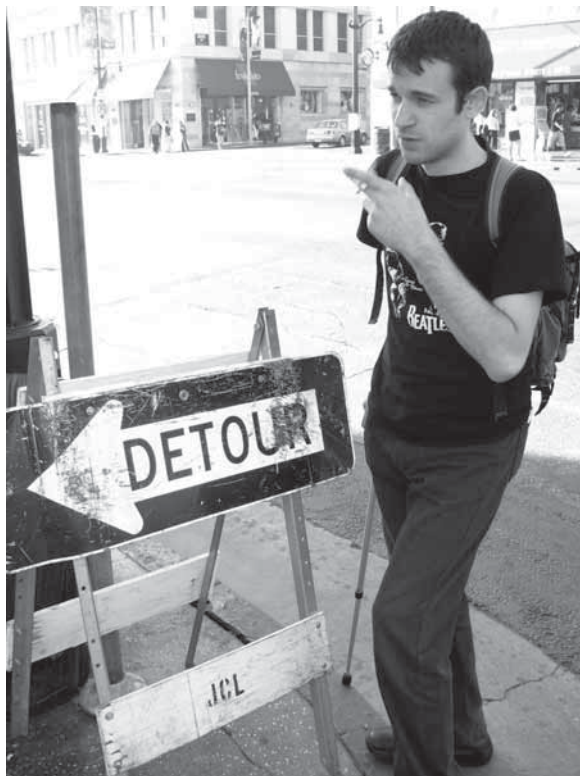
Na kraju treba istaći i one autore koji savremeno srpsko društvo predstavljaju sa nešto vedrije, komične i satirične strane, ali ne manje kritički. *Kad porastem biću Kengur* Radivoja

3 U domenu dokumentarnog filma trebalo bi izdvojiti Janka Baljka koji se nizom kritički angažovanih filmova (*Vidimo se u čitulji*, *Etnički čisto*, *Anatomija bola*, *Vukovar – poslednji rez*) hrabro uhvatio u koštac sa neuralgičnim temama srpskog društva i prošlosti.

U kratkom igranom filmu siguno treba spomenuti Stefana Arsenijevića koji je filmom (*A)torzija*, rađenom u slovenačkoj produkciji, po scenariju Abdulaha Sidrana, ispričao jednu od najpotresnijih priča o ratu (film je 2003. nagrađen Zlatnim medvedom u Berlinu, kao i Nagradom Evropske filmske akademije).

Andrića (2004) i *Sedam i po* Miroslava Momčilovića (2006) prikazuju apsurd života u tranziciji sa više humora, ali i gorčine. Momčilović, koji je inače scenarista oba filma, poseduje fini osećaj za malu ljudsku priču, za poeziju gubitnika – i to je, čini se, jedan od mogućih putokaza ka osmišljavanju bauka tranzicije, ili makar ka njegovom svođenju na humanu meru svakidašnjeg ljudskog poraza.<sup>3</sup>

*Smrt bioskopa*. Poslednje 3-4 godine svedoci smo sve bržeg odumiranja bioskopske mreže u čitavoj Srbiji, kao i rapidnog pada gledanosti filma u bioskopima. Do jeseni 2007. zatvorene su gotovo sve kultne bioskopske dvorane u strogom centru Beograda (*Jadran*, *Kozara*, *Odeon*, *Balkan*, *20. oktobar*), kao i mnoge dvorane širom Srbije. Razvoj DVD-a, kao i piratskog DvX tržišta, uz tranzicioni danak siromaštvu najšireg sloja stanovništva – katastrofalno se odražavaju na problem opstanka bioskopa. (Sa druge strane, odlična poseta festivalskim i revijalnim manifestacijama kao što su *FEST*, *Sinemanija*, Festival autorskog filma, ili Festival *Slobodna zona* pokazuju da u Srbiji još uvek postoji bioskopska publika, ali da joj je potreban pravi događaj i bioskopski izazov.) Postavlja se pitanje: može li film, bez obzira na kvantitet, žanrovsku raznovrsnost i nove poetike uopšte egzistirati u državi u kojoj je bioskopska mreža na izdisaju? Hoće li srpski film ubuduće imati više prilike da vidi publika na svetskim festivalima nego u beogradskim dvoranama? Da li je država dužna da, prkoseći slepim zakonima tržišta, makar deo bioskopa uzme u zaštitu kao deo opšte kulturne baštine? Ovo su neke od dilema sa kojima će vlast i kulturna javnost u Srbiji morati ubuduće da se suoče, ne nalazeći alibi samo u budžetu koji se izdvaja za "filmsku industriju".



*Ivan Velisavljević*

## JEDNA REŽIJA, DVA AUTORA: EMIR KUSTURICA VS. SRĐAN DRAGOJEVIĆ

Disclaimer: problem pristupa

Uporedno čitanje autorskih svetova Emira Kusturice i Srđana Dragojevića najpre zahteva da se zapitamo o mogućnosti samog poređenja tih reditelja: da li je moguće staviti na isti analitički nivo dva naizgled sasvim različita autorska koncepta, a pobeći od zamke pojednostavljenog i već potrošenog binarizma po kom se apsolutna autorska samosvojnost evropskog tipa pripisuje Kusturici, a oslanjanje na žanrovske obrasce i usmerenost na američki film Dragojeviću? Da li je opravdano staviti u isti kontekst, naporedo, dve rediteljske karijere započete u toliko različitim kinematografskim i društvenim uslovima da se

1 U nedavno objavljenom tekstu kritičara *Betona*, Aleksandra Pavlovića *Rađanje srpstva iz duha paganstva (Srbija kao sprava, Dan Graf*, Beograd, 2007, str. 128-134), može se naći kritika Kusturičinog puta "individuacije", tj. njegovog prihvatanja "srpstva i pravoslavlja", prihvatanja koje, smatra Pavlović, ima šire ideološke posledice i ne može biti samo "lična stvar", dok se zamerke na račun Dragojevićeve saradnje sa Željkom Mitrovićem, vlasnikom Pink televizije i nekadašnjim članom JUL-a, partije Mire Marković, i kritika Dragojevićevog forsiranja *product placement* u drugom (*Mi nismo anđeli 2*, 2005) i trećem (*Anđeli 3: Rokenrol uzvrća udarac*, 2006) nastavku svog prvenca *Mi nismo anđeli* (1992), nalaze u gotovo svim kritikama ovih filmova. Tako, na primer, Dejan Ognjanović, u svojoj knjizi *Faustovski ekran: Đavo na filmu* (Zaječar, 2006), na strani 87., nakon što je usput pomenuo nastavak *Anđela* (koji, ruku na srce, i nije važan za temu knjige) i ukratko ga, u jednom pasusu, otpisao kao bezvredan film, piše: "Nekada besni mladi autor, Dragojević je, kako izgleda, prodao dušu Đavolu oličenom u estetici i humoru novokomponovane 'turbo' kulture oličene u Pink televiziji". Vidi, takođe: Aleksandar D. Kostić, *Usiljena pučka komedija, Danas*, 02. februar 2005. godine.

često govori o dvema kinematografijama (jugoslovenski film osamdesetih vs. srpski film devedesetih)? I treće, iz kog ugla zapravo treba početi poređenje: dovesti dve režije na isti teren, staviti kontekst u drugi plan i hermeneutički se baviti *razlikama*, ili porediti samo one delove rediteljskih karijera koji su se odvijali u istom kontekstu? Opredeliti se za ovo potonje značilo bi fokusirati se na ono što je, verujem, prva asocijacija, refleks na samo pitanje o paraleli u naslovu – i Kusturica i Dragojević bavili su se u jednom trenutku našom ratnom stvarnošću devedesetih (Dragojevićevi filmovi *Lepa sela lepo gore* (1996) i *Rane* (1998) vs. Kusturićini *Podzemlje* (1995) i *Život je čudo* (2004), i tim filmovima, koji za mnoge gledaoce i danas nose isti politički багаж, izazvali brojne kontroverze, preispitivanja rediteljskih biografija, ideološke rasprave i kritičarske polemike.<sup>1</sup>

Rešiti problem pristupa nije lako, jer se nameće i, za ovu priliku tako nazvan, logistički aspekt poređenja, aspekt *konsultovane literature*: Emir Kusturica je, recimo to bez uvijanja, stariji, poznatiji i, gledano po nagradama i svetskom uspehu svojih filmova, uspešniji reditelj od Srđana Dragojevića, te je samim tim napisan veliki broj tekstova koji detaljno analiziraju kako simboliku i ideologiju Kusturićinih filmova tako i način na koji su režirani i na koji je njihova priča ispričana. O Srđanu Dragojeviću, pak, ima manje tekstova, a posebno *relevantnih* tekstova, koji se makar dotiču Dragojevićevih estetskih nazora i dometa u upotrebi filmskog jezika. U takvoj situaciji, onome koji povlači paralelu između dvojice reditelja preti opasnost favorizovanja Kusturice, uzimanja njegovog filmskog sveta kao referentnog, odnosno stavljanja Dragojevića u podređeni položaj.

Naravno, potpuno izbeći pomenute zamke nije ni moguće, a nije ni sasvim neophodno, ali sam ipak odlučio da tekst započnem *disclaimerom*, svešču o zagradama koje treba imati na umu prilikom pristupa temi, tim pre što će ovo čitanje naprosto morati da se bavi sličnostima, a naročito razlikama između Kusturice i Dragojevića, dovodeći ih, dakle, na istu ravan, i preoštravajući (*rack-focus*) na objektivu čas na prvog, čas na drugog reditelja, što znači da će takvo čitanje verovatno patiti od svih nabrojanih problema.

S tim na umu, može se izneti teza da, zapravo, Emir Kusturica i Srđan Dragojević imaju više sličnosti nego što bi se na prvi pogled reklo: najpre opsesivne teme odrastanja, odnosno očeva i sinova, generacijskog jaza; zatim likove sa margine,

preispitivanje političke/istorijske stvarnosti, čak i podudarnost nekih motiva i simbola (tunel/podrum); na kraju, posezanje za sličnim formalnim rešenjima (upotreba folk muzike i citata, tretman žanra), kao i fasciniranost kičom. Međutim, Kusturica i Dragojević vrše različitu filmsku de- i reteritorijalizaciju,<sup>2</sup> koja je kod Kusturice zasnovana na ironiji i karnevalskom optimizmu, a kod Dragojevića na ciničnosti i socijalnoj kritici, i tako grade sasvim opozitne autorske svetove.

## Površinska podudarnost: biografije i recepcija

Zadržimo se malo na površini, na zabavnom pronalaženju podudarnosti. Rediteljske karijere Kusturice i Dragojevića kao da slede isti obrazac, a može se reći i isti recept uspeha. Obojica su, najpre, *školovani reditelji* (Kusturica je diplomirao na FAMU u Pragu, Dragojević na FDU u Beogradu, a pre toga psihologiju na Filozofskom fakultetu, takođe u Beogradu). Obojica su vezani za rokenrol, prvenstveno za pank pokret, i obojica su jedno vreme bili basisti u pank-rok sastavima: Srđan Dragojević je svirao u bendu *TV Moroni*, na sceni koja je bila beogradska vizija britanskog novog talasa, a Kusturica u *Zabranjenom pušenju*, osnivačima *novog primitivizma*, sarajevskoj verziji panka i *new wavea*.

Osim ove obeleživosti rokenrol senzibilitetom koji su ispoljili režirajući dva TV filma sa snažnim uticajem rokenrola i uz učešće poznatih rok bendova (Kusturica *Priče super osmice* (2001) o grupi *No Smoking Orchestra*, a Dragojević *2 sata kvalitetnog tv programa* (1994), novogodišnji TV film u kom se pojavljuju važni beogradski bendovi sa scene devedesetih: *Direktori*, *Playboy*, *Familija*, *DLM*, i drugi), i Kusturica i Dragojević su svojim prvim filmovima (*Sjećaj li se Dolly Bell*, 1981; *Mi nismo anđeli*, 1992), dolazeći pomalo iz *offa*, doživeli gotovo unisono prihvatanje kritike i publike: u oba slučaja kritičari i novinari govorili su o novom, mladom autoru koji donosi preko potrebnu svežinu jugoslovenskoj kinematografiju. *Mi nismo anđeli* je odneo sve važnije domaće nagrade 1992. godine, pobeđivši daleko ambiciozniji *Crni bombardier* Darka Bajića (inače Dragojevićevo profesora), a novine su pisale o "ružičastom talasu" čiji je Dragojević osnivač (ironično, u kinematografiji koja se raspadala baš kao i tadašnja država). Deceniju ranije, slična situacija pratila je i Kusturičin *Dolly Bell*, koji je došao niotkuda i osvojio Zlatnog lava na festivalu u Veneciji. U hvalospevima

2 Ova dva termina koristim u sasvim širokom i slobodnom značenju, polazeći, naravno, od Deleza i Gatarija u *Anti-Edipu* (IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990) i *Kafki* (IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1998), ali sledeći njihovu preporuku za slobodno korišćenje tih termina.

se i preterivalo – sarajevski časopis *Sineast* objavio je nekoliko nekontrolisanih poetskih izliva povodom *Dolly Bell*, mada iz današnjeg ugla simpatičnih u svojoj soc-realističkoj frazeološkoj konfuziji, pa je tako, na primer, već poslovično u stilu razbarušeni i neusredsređeni Severin Franić pisao:

“Jer, ma koliko i bio okrenut svetu detinjstva, ma koliko i bio njime osupnut, ma koliko ga i vremenski i prostorno locirao u nostalgični sef kreiranja vlastitog sećanja na detinjstvo, *Sjećaš li se Dolly Bell* je pre svega film o čoveku, ne ni onom prošavšem, ne ni onom sadašnjem, ne ni onom budućem, već onom koji traje, koji se u svojim ljudskim permutacijama vazda i uvek oseća čovekom, ma u kakve situacije upadao i ma u kakvim se neprilikama nalazio.”<sup>3</sup>

Nakon što su prebrodili “ružičasti talas” i “čoveka van vremena koji je vazda čovek”, pozabavili se preispitivanjem klasi-ka američkog filma i uspešnim osvežavanjem njegovih žanrovskih formula (Kopolinog /Coppola/ *Kuma /Godfather/*, 1972) i žanra gangsterskog filma u slučaju *Doma za vešanje* (1989), i takođe Kopolinog *Apokalipsa danas (Apocalypse now)*, 1979) i žanra ratnog filma u slučaju *Lepih sela*), i Kusturica i Dragojević dobili su priliku da prožive svoje “američke epizode” i snime film sa holivudskim glumcima i producentima. Ali, nažalost, te epizode nisu imale holivudski srećan kraj: uprkos producent-skim skraćivanjima i ulogama Fej Danavej (Fay Danaway) i Džonija Depa (Johnny Depp), *Warner* je isprva odbio da distribuirati *Arizona dream* (1993)<sup>4</sup>, a Dragojević se, nakon dve godine tokom kojih je ugovorom bio vezan za *Miramax*, vratio u Srbiju bez realizovanog filma.

Nakon kontroverznih zenita svojih dosadašnjih opusa, ostvarenih filmovima o ratu u Jugoslaviji, oba autora su, u drugom delu karijere, svoja najvedrija ostvarenja, *Andeli 2* i *Crna mačka, beli mačor* (1998), režirali kao komedije zasnovane na brojnim gegovima, na fizičkom humoru, a valja primetiti, makar i zbog efekta kalambura, da je Kusturica svojoj jedinoj “pravoj komediji” (*Crna mačka*) dao naslov koji je nalik naslovu Dragojevićevog do sada najuspešnijeg filma *Lepa sela lepo gore*.

Ipak, prave sličnosti i suštinske razlike počinju, naravno, tek unutar filmova.

(Govoriti na ovom mestu o Kusturičinim opsesivnim temama koje su, nakon svih dosadašnjih tekstova o njemu, već postale opšte mesto, bilo bi “otkrivanje tople vode” i za mnoge upućenije čitaoce dosadno ponavljanje već odavno poznatog.

3 Severin M. Franić, *Domaći film '81*, *Sineast*, broj 53/54 za 1981/1982. godinu, str. 20.

4 <www.kustu.com>, posećen 05.1.2008.



Zbog toga ćemo se kod takvih pitanja uglavnom pozivati na iscrpnu monografiju Gorana Gocića *Emir Kusturica: Kult Margine* (SKC, Beograd, 2005), na koju upućujemo čitaoca kom su neophodna dodatna objašnjenja).

## Sjećaš li se rana: odrastanje i porodica

Odrastanje i sazrevanje likova u ranim Kusturičinih filmovima odvija se, kako primećuje Kristina Đuković u tekstu *Menažerija likova u filmovima Emira Kusturice*, preko okrenutosti ka ženskom principu, odnosno ženskim likovima: Dina prema Dolly Bell, Malika prema Maši (*Otac na službenom putu*, 1985), Perhana prema Azri (*Dom za vešanje*), Aksela prema Elejn i Grejs (*Arizona deram*)...<sup>5</sup> Ove žene, u koje su zaljubljeni glavni likovi, zapravo podržavaju njihovo romantično, kreativno i još uvek dečačko sanjarenje, dok se u likovima očeva, Meha (*Dolly Bell*) i Meše (*Otac*), i njihovom odnosu prema svojim ženama, koje su okrenute porodici, praktičnim pitanjima, realnosti ("Nemoj ti piti pa ćeš biti bolji komunista", kaže Sena Mehi), vidi da su majke uspele da usmere i kontrolišu muški idealizam, i na taj način održavaju zrelost muškarca i njegov autoritarni status u porodici (kada Meho pijan drži tiradu o "ukidanju porodice", Sena ga spušta na zemlju rečima: "Pokupi ti svoje stvari pa je ukini odmah."). Međutim, u okrilju porodice ovi odnosi su formirani, čvrsti i može ih ugroziti samo neki snažan spoljni uticaj, dok se u procesu odrastanja oslobađanje od idealizma obično dešava nakon čina nasilja nad ženskim likovima ili nakon njihove smrti – silovanje Dolly Bell, Mašina smrt od bolesti i Azrina na porođaju, samoubistvo Grejs.

Osim u odnosu prema ženskim likovima, glavni junaci Kusturičinih filmova odrastaju i u dinamičkom odnosu sa porodicom. Kod Kusturice, ključni trenutak odrastanja/sazrevanja likova je trenutak simboličkog gubitka porodične celine: Dino ostaje bez oca, Malik je svestan očeve preljube i narušenosti porodične harmonije, Perhan shvata da ga je Ahmed, njegov simbolički otac, sve vreme lagao, Akselov ujak Leo umire... Porodica je na neki način čuvar detinjstva, a pitanje lojalnosti porodici ključni test za glavne junake (Mešina preljuba u *Ocu*, Perhanova "gangsterska porodica" u *Domu*, Akselov odlazak od ujaka kod Elejn i Grejs), ili, kako Goran Gocić piše:

5 Kristina Đuković, *Menažerija likova u filmovima Emira Kusturice* (seminarski rad), FDU, Beograd, 2000.



“Reklo bi se da je jedna od centralnih tema Kusturićinih filmova, odmah posle teme odrastanja, vezana za pitanje lojalnosti. Nimalo slučajno, porodica je stožer u oba slučaja, poslednja linija odbrane od ideoloških i inih nedaća u koje zapađaju njegovi junaci.” (Gocić, 279)

Iako i kod Dragojevića glavni junaci odrastaju uz pomoć odnosa sa ženskim likovima, stvari su po tom pitanju, kao i po pitanju porodice, nešto drugačije. Nikola iz *Andela* je gradska baraba, ženskaroš, u vezi sa nekoliko devojaka istovremeno, hedonista koji se, zbog količine popijenog alkohola, često ne seća sa kojom je ženom prethodne noći spavao, pa se tako ne seća ni Marine, maturantkinje kojoj je napravio dete. Lov kojim Marina i njena najbolja drugarica Buba pokušavaju da odvoje Nikolu od mnogobrojnih žena i ubede ga da oženi Marinu, u stvari je proces “smirivanja” Nikole, zarobljavanja njegove dečakačke slobode u okvire porodice. Nikola, prema tome, treba takođe da “odrase” uz pomoć Marine, ali su njegovi snovi razudniji i prizemniji od snova dečaka iz Kusturićinih filmova – Nikola sanja o hiljadu žena sa kojima se provodi i tako punim plućima živi svoju slobodu. Od trenutka u kom Nikola shvati da ga Marinine i Bubine smicalice sve više približavaju venčanju, njegovi snovi postaju košmari – o porodici. U jednoj sceni sna, večera kod Marininih roditelja postaje bunjuelovska noćna mora u kojoj žive ptice treba jesti srednjovekovnim rekvizitima za ratovanje i mučenje. U drugoj, Nikola sporo i trapavo gura kolica sa bebom po trkačkoj stazi, a glava bebe postaje glava đavola koji viče “Tatice!”.

U osnovi, *Mi nismo anđeli* je film o frizerki “seljačkog imena” – Ljubinki, i njenoj najboljoj drugarici iz malograđanske porodice koje “na bebu” žele da pokore gradskog zavodnika, ljubitelja boksa, Selindžera, Borhesa i Zape – imena za koja ni Marina, ni Buba, obožavateljka šund ljubavnih romana, nikada nisu čule. Kada se tako pogleda na stvari, zaista je pitanje, kako primećuje Uroš Đurić, ko je u ovoj samo naizgled ružičastoj i naivnoj “romantičnoj komediji” pozitivan, a ko negativan lik?<sup>6</sup> Kontrast je veći ako se Nikolina situacija uporedi sa situacijom Milana (uloga Mikija Manojlovića), nekadašnjeg hipika koji je davno rekao sebi “nikad kravata, nikad stalan posao”, a onda se zatekao zarobljen u šakama stroge, frustrirane žene koju vara (scena sa Violetom, bivšom Nikolinom devojkom), i dece koja vrište i deru se, i “ništa drugo ih ne boli” osim kad ih tuče plastičnom lopaticom. Ako se zagrebe ispod “romantič-

6 Đurić, koji u filmu tumači ulogu Andela, iznosi ovaj svoj stav u *Filmu o filmu 'Mi nismo anđeli'*, na zvaničnom DVD-izdanju (*Delta video/Delirium*, 2006).

ne” pokorice, *Mi nismo anđeli* postaju tinejdžerska komedija sa izrazito ciničnim pogledom na svet. A zar je i moglo biti drugačije u filmu koji počinje scenom pokušaja samoubistva čoveka ispred kog se Anđeo i Đavo nadmeću za uticaj na njegovu sudbinu, a, kada čovek najzad skoči, Anđeo kaže: “Ostaće živ”, na šta mu Đavo pobjednički odvrat: “Ali nepokretan – pravila su pravila”?

I u *Ranama* je porodica u suštini nemoćna da bude ikakav stožer i “poslednja linija odbrane” od destruktivne socijalne situacije. Naprotiv, nedostatak društvene harmonije, rat, dominacija političkog života i ekonomske krize, raspad morala – već su dobrano zašli na teritoriju porodice i sada je razaraju iznutra. Glavni junaci, tinejdžeri Švaba i Pinki, identifikuju se jedino sa kriminalcima iz TV emisije *Puls asfalta* – Pinkiju porodični dom služi isključivo za masturbaciju u kupatilu i dodatno uveravanje da je povratak u porodicu nemoguć. Švaba je odavno lišen iluzija o porodici, on je i nema, živi sa babom, i samim tim je od početka prikazan kao opakiji i žešći od Pinkija – što se vidi u sceni “samokažnjavanja”, kada Švaba udara glavom o prsten kriminalca Kureta, kog Pinki i Švaba smatraju svojim idolom, i koji tako testira Švabinu izdržljivost, hrabrost i spremnost na bol, tj. spremnost da stvarno uđe u svet kriminala.

Okrenutost prema ženskom principu postoji i u *Ranama*, ali je ponovo u pitanju opasniji i destruktivniji odnos: Pinki i Švaba zaljubljeni su u Lidiju, voditeljku *Pulsa asfalta* i majku njihovog *geek*-drugara Dijabole, koja ih obojicu zavodi i zavađa, sve dok ne počnu da pucaju jedan na drugog. Situacija je, naravno, slična onoj iz Kusturičinog *Podzemlja*: Marko i Crni zaljubljeni su u Nataliju, ali su sukob i nasilje unutar ovog trougla karnevalski, preterani, komični, sve do trenutka u kom *ratno nasilje* i *nesporazum* ne stupe na scenu – tek tada ljubavni trougao iz *Podzemlja* postaje tragičan, i to u finalu filma. Kod Dragojevića, pak, od početka je jasno da Lidija manipuliše dvojicom prijatelja i vodi ih, kako simbolički, svojom TV emisijom, tako i bukvalno, seksualnom igrom, ka nasilju i samodestrukciji.

Za razliku od Dragojevića, prva seksualna iskustva su kod Kusturice, izuzev silovanja u *Dolly Bell* i *Dom za vešanje*, prikazana duhovito, šarmantno, sentimentalno: pevač u *Dolly Bell* pokušava da hipnotiše svoju devojku pre nego što ona preuzme inicijativu i dozvoli mu da joj dodirne grudi, Dolly Bell uči Dina kako da se ljubi, Maša takođe preuzima inicijativu i pozi-



rodica raspadne. U *Lepim selima*, gde se porodicom može smatrati i zajednička država, SFRJ, odgovor je: rat i razaranje, u *Ranama*: kriminal i smrt.

## Izneverenost: očevi i sinovi

Velimir Bata Živojinović je u *Lepim selima* Gvozden, kapetan JNA-e koji je pešačio trista pedeset kilometara da bi došao na Titovu sahranu. Ostalim vojnicima zarobljenim u tunelu ta priča je smešna. Niko od njih, a ponajmanje Velja, lopov, sitni kriminalac koji je pljačkao prodavnice po Austriji, ne veruje u ideale kapetanove generacije: bratstvo i jedinstvo, poštenje, socijalizam... Velja se u monologu obračunava bez pardona sa idejama u koje je Gvozden verovao celog života ("Je l' ti misliš da je jedna jedina kuća koju smo mi njima zapalili, ili koju su oni nama zapalili – pošteno zarađena? Da je pošteno zarađena ne bi je tako lako ni palili jedni drugima. (...) Iskenjam se ja na to vaše poštenje i na celu tu vašu poštenu generaciju!"). U takvim odnosima, može se reći da je kapetan predstavnik svih očeva koji su gradili Jugoslaviju i verovali u socijalizam, dok su ostali vojnici pod njegovom komandom: Milan, Profesor, Velja, Brzi, Viljuška i Laza, njegov kum, sinovi koji su izneverili očevu ideologiju i sistem verovanja – i svi oni to iskazuju manje ili više otvoreno (Profesor i Velja rečima, a Viljuška, recimo, izgledom četnika, nekadašnjeg simbola izdaje zemlje i saradnje sa okupatorom).

Pinki u *Ranama* je takođe sušta suprotnost svom ocu, penzionisanom oficiru JNA-e i verniku komunizma.<sup>7</sup> Pinki sa velikom ironijom, koja delom proizilazi iz nerazumevanja, ali i iz nehaja, govori o Titu, Jugoslaviji, Slobodanu Miloševiću, svemu onom u šta je "njegov ćale" verovao ili još uvek veruje. Pinki je u velikoj meri ostvarenje svih strahova svog oca: nestanka zajedničke države, bratstva i jedinstva, bezbednosti, udarničkog morala... Pinkijev otac svoje razočarenje, praćeno svešću da je sve u šta je verovao bilo samo šarena laža, transformiše u nacionalizam, srbovanje i zaslepljenost Slobodanom Miloševićem: Pinki, s druge strane, od početka ne veruje ni u šta osim u moć i slavu do kojih može doći kriminalom.

Motiv sinovljevog izneveravanja očevog sistema verovanja i očevih očekivanja spaja Dragojevića sa Kusturicom, jer čak i Mirka u *Andelima 2* višestruko izneverava očeva očekiva-

7 Možda je za likove očeva oficira i pobunjenih sinova zaslužno Dragojevićevo druženje sa beogradskom novotalasnom i pank generacijom, čiji su pripadnici često poticali iz oficirskih porodica?



## Dve verzije pank: likovi i margina

Knjiga Gorana Gocića *Emir Kusturica: Kult margine* velikim delom je posvećena odbrani teze da Kusturica nastupa sa pozicije marginalizovanih likova i da ih preuzimanjem njihove tačke gledišta zapravo afirmiše, te se na taj način, zasnivajući svoju estetiku pre svega na suštini “amaterizma” (entuzijazmu, rušenju granice između umetnika i publike), nastavlja na bahtinovski shvaćenu srednjovekovnu i renesansnu narodnu kulturu, tj. “poetiku karnevala”. Na prvi pogled, moglo bi se reći da je i Dragojević karijeru počeo sa margine, sumiranjem iskustava beogradskog *underground* filma i videa, koji se zasnivao na upotrebi kiča u satirične svrhe i specifičnom urbanom humoru (dobar primer takve estetike pre Dragojevića je, recimo, TV film *Telefomanija* iz 1988. godine, u režiji Milutina Petrovića). Skupivši generacijsko iskustvo s kraja osamdesetih u film *Mi nismo anđeli*, Dragojević je u *mainstream* pretvorio beogradsku post-novotalasnu estetiku, koja je u velikoj meri pripadala *undergroundu*. Ali beogradska “alternativa” nije ona alternativa kojom je fasciniran Kusturica: pank je za Dragojevića i pomenutu beogradsku generaciju oduvek bio pomalo elitistička stvar, stvar dobre dece i odličnih đaka, a njegova anarhija nije bila ona narodska, karnevalska, rableovska anarhija (kakva se, po Gociću, nalazi u srži Kusturičinog sveta, što ne čudi, s obzirom na to da je sarajevski pank, *novi primitivizam*, izvirao iz narodske kulture), već radije promišljena, kritička anarhija intelektualne avangarde. Zbog toga i pitanje izbora tačke gledišta udaljava Dragojevića i Kusturicu, što se može videti na primeru likova mafijaša.

Naime, osim početnog impulsa margine, Dragojević i Kusturica dele i likove mafijaša, od kojih je Kure iz *Rana* odraz Šintora iz *Dolly Bell*: lokalni silnik i mafijaš, ali idol drugim dečacima, kom niko iz okoline ne sme da se suprotstavi (Šintor prekida igranku i vraća praksu točenja alkohola u Dom kulture, a Kure u komšiluku, po povratku sa ratišta, puca iz mitraljeza i saziva zbor komšija: kada se dvojica iz zgrade zaista pojave, u stavu mirno, on ih otera). Šintorov motor kojim su dečaci fascinirani, u *Ranama* je postao Kuretov BMW, a gradi-rani sukob Dina i Šintora, sve do konačnog obračuna, prikazan je i u *Ranama* preko sukoba Švabe i Kureta, a još više Kureta i Dijabole. Oba mafijaša nisu prikazani samo kao silnici: Šintor plače, slušajući pomalo smešnu ljubavnu pesmu *Samo ti*, a

Kure je romantik koji i dalje veruje u kodeks časti kriminalaca, fer borbu, nostalgiju za “zlatnim danima”, kad su se svi družili i poštovali, i inspiraciju pronalazi u Kegniju i Bogiju (to jest u likovima gangstera koje su tumačili Džejms Kegni /James Cagney/ i Hemfri Bogart /Humphrey Bogart/). Njegovo potonuće u heroinsku zavisnost i scena u kojoj ga Švaba i Dijabola prlje cigaretom, a on drogiran i pijan ne oseća bol, već misli da ga ujedaju komarci, čini da u jednom trenutku autor prenese na publiku neko čudno osećanje simpatije za Kureta.

Pojačavanje efekta se nazire već iz ovog opisa: ako je Šintor bio silnik, njegovu emotivnu stranu smo videli i neku empatiju prema njemu doživeli *pre* nego smo saznali da je i svodnik. Kure je, pak, u trenutku kad sa njim saosećamo, svodnik, silnik, pljačkaš, narkoman i ratni profiter. I tu leži jedna od razlika Dragojevićevog i Kusturićinog pristupa likovima sa margine.

Naime, iako Kusturica neretko zadržava odmak od likova sa margine, on ih uglavnom prihvata u celini, i prikazuje nam njihov svet integralistički, bez izgovaranja što se radi o margini, i u tom smislu Gocić bi lako mogao biti u pravu: svet Roma u *Domu za vešanje*, a još više u *Crnoj mački*, *belom mačoru*, stvara *diegesis* filma van kog retko postoji drugi referentni svet. Romi su egzotični samo ako primenjujete vlastite vanfilmske predrasude o njima, a unutar *diegesisa* Kusturićinog filma svet gledamo upravo i jedino iz njihove perspektive. Dragojević, sa druge strane, satirički gleda na svet devedesetih, svet inflacije, rata i demonstracija, i zbog toga bira onu stranu marginalnih likova koja je duboko problematična, gledano, naravno, iz ugla sveta u kom nema krize (a koji je neophodna pretpostavka da bi do satire uopšte došlo), e da bi doveo u pitanje moralne nazore i odgovornost društva, vladajuće ideologije, pa i same publike.

Ironijska distanca koju Kusturica zauzima prilikom vođenja likova proističe iz tretmana oniričkih ili natprirodnih sposobnosti junaka – te sposobnosti su uvek pomalo uzaludne ili tragikomične (Dino pokušava da hipnotiše zeca i to mu ne uspeva tokom celog filma, Malik mesečari odlazeći ravno u krevet kod Maše, na Perhanovu moć telekineze se u samoj romskoj zajednici gleda posprdno – jer je nekorisna, ne donosi novac), te na taj način Kusturica ipak zadržava izvestan odmak: autorovo gledište nije uvek i do kraja gledište glavnog junaka, iako se, na drugoj strani, stvara saosećanje, simpatija za ove uzaludne veštine glavnih junaka. Kod Dragojevića, pak, u fokusu je junak čiji je moralni kodeks i pogled na svet ekscesan i problematičan, kako



sa pozicija politički liberalnog ili politički korektnog, tako i sa pozicija judeo-hrišćanske etike, i autor često insistira na identifikaciji sa ovakvim likovima (Nikola, Švaba, Velja), primenjujući brojne narativne i režijske strategije kojima kod gledaoca povećava mogućnost zaključka da je autorski pogled isti kao i pogled glavnog junaka. Samim tim, moralne presude i politički zaključci koje gledalac očekuje da bi se mogao opredeliti između “pozitivnih” i “negativnih” likova, postaju diskutabilni, a tumačenje sveta prikazanog u filmu, odnosno, sveta realnosti koji se u *diegesisu* filma preoblikuje, dobija dozu cinizma, i stvara se nelagodnost kod gledaoca. Smatrajući takav postupak za manu, Derek Elley je u časopisu *Variety* napisao:

“Dragojević je [u režiji] prosto usvojio površinski stil koji odgovara temi. Kao pisac, međutim, on nije uspeo da napravi prelaz i u završnici oslika junake koji mogu zaista pokrenuti publiku na dubljem emotivnom nivou. Od samog početka, ovi ljudi su očigledno na putu za pakao, i jednom kada smeh prestane – prestane i zanimanje za njihove sudbine, a izranja pesimizam. U ovom filmu ne postoji iskupljenje.”<sup>10</sup>

Elley je u pravu, ali ne radi se o mani filma: kako očekivati iskupljenje u društvu u kom ne postoji ništa što bi opravdalo iskupljenje, nikakva viša vrednost, a moral kriminalaca je u mnogo čemu ispravniji od morala samog društva?

## Tuneli i podrumi: devedesete i žanr

“Čak i za one kojima *Podzemlje* nije po ukusu, imajući u vidu njegove hotimične i iskrene zablude, teško je poreći da ne postoji bolji – što će reći ambiciozniji ili pak uverljiviji – prikaz jugoslovenske krize, bar što se tiče pripovedačke fikcije. Među radovima na ovu temu, samo je film *Lepa sela lepo gore* dostojan konkurent *Podzemlju*.” (Gocić, 56)

Više od deceniju posle kritičarske fame koju su izazvali *Podzemlja* i *Lepa sela*, i brojnih dekonstrukcija ovih filmova koje su dolazile sa svih strana, u bivšoj Jugoslaviji i u inostranstvu<sup>11</sup>, zaključak koji se čini trajnijim od ostalih, poput priča o “nevidljivim” muslimanima iz *Lepih sela* kao opasnom i mračnom Drugom, ili pretencioznoj metafori podruma u kom je komunizam držao narod Jugoslavije (*Podzemlje*), jeste zaključak o upotrebi žanrovskih matrica prilikom tumačenja jugoslovenskog rata 1991 – 1995. godine.

10 “Dragojevic has simply adopted a surface style that fits the subject matter. As a writer, however, he seems unable to make the transition in the final stages to portraying characters who can really engage the audience’s emotions on a deeper level. From the get-go, these are clearly people on a one-way ticket to hell, and, once the laughs stop, interest in their fate diminishes as the pessimism piles up. Redemption never enters the picture.” Derek, Elley, *The Wounds Review, Variety*, 21.10.1998., dostupno na <<http://www.variety.com/review/VE1117487801.html?categoryid=31&cs=1>>, posećen 5.1.2008.

11 Polemike oko *POD-ZEMLJA* su već opštepoznate, a za *LEPA SELA* vidi: Marcel Štefančić, “Filmski dnevnik Marcela Štefančića jr (32)”, *Arkzin* broj 79, Zagreb, 6. 12. 1996, str. 36, gde Štefančić oštro kritikuje *LEPA SELA* zbog “pro-srpskog” viđenje rata kao “revizije žanrovskih motiva” i permutacije mitova.

Praviti film o ratu najčešće znači i komentarisati ratni film (bilo kao reviziju matrice, bilo kao izbegavanje žanra), ali su, kako vidimo, Kusturica i Dragojević izabrali da komentarišu specifičan jugoslovenski podžanr ratnog filma – partizanski film. Naravno, izbor partizanskog filma je opravdan i logičan kada se uzme u obzir da je u tom žanru sadržana mitologija građenja zajedničke države, koja se, u trenutku nastanka *Podzemlja* i *Lepih sela*, zbog rata raspadala.

Kusturica je referencu na “partizanac” napravio filmom u filmu, slikom razbesnelog režisera koji je aluzija na Veljka Bulajića, najpoznatijeg reditelja partizanskog filma, kao i direktnim sučeljavanjem junaka sa snimanjem Bulajićeve grandiozne i patetične vizije *Proleće stiže na belom konju*:

“Žanr je [partizanskog filma], očigledno, ostavio snažan utisak na američkog reditelja Džona Milijusa čiji je film *Crvena zora* direktna izvedenica partizanskog spektakla. Kusturica je pak u *Podzemlju* dokrajčio žanr koji je bio mrtav i beo godinama pre toga. Neprestano frustrirani, ljigavi, slaboumni i zli režiser na snimanju filma u filmu (rediteljska stolica ga identifikuje kao Željka Bulajića) evidentno je referenca na Veljka Bulajića, koji je izgradio karijeru na partizanskim filmovima. Međutim, upravo je na jednom takvom snimanju (*Valter brani Sarajevo*) mladi Kusturica dobio prvu šansu da se upozna s procesom pravljenja filma.” (Gocić, 28)

No, Dragojević je izabrao put *uključivanja* žanrovske matrice u *Lepih sela*, pa se tako sučeljavanje sa partizanskim filmom događa unutar same narativne strukture i putem režijskih rešenja, kao i u recepciji gledaoca koji je dobro upoznat sa matricom “partizanca”, taman toliko da prepozna kako dramska situacija grupe vojnika zarobljene u tunelu i neprijateljskim snagama odsečene od svoje matice – postoji i u *Kozari* (1962) Veljka Bulajića.

Može se, naravno, tvrditi da je ovakav koncept, s obzirom na to da dolazi od strane srpskih reditelja, poslužio za opravdanje rata njegovom žanrovskom mitologizacijom, kao što tvrdi Marcel Štefančić, ili se može zanemariti žanr i u filmovima pronalaziti “istina” o vekovnom sukobu, što opet znači tražiti opravdanja za taj rat putem mitologizovanja istorije, kako to čini Ranko Munitić:

“Vezuje ih [Zafranovićev *Testament* i Kusturićino *Podzemlje*], ipak, suštastvena nit: istina (filmskim zapisima dokumentovana), da zemlja – čiji je zapadni deo, 1941, dočeka

nemačke fašiste kao oslobodiocice, a istočni deo bez oklevanja jurnuo da se crnoj falangi suprotstavi – nije mogla kao celina opstati; da se, kad tad, njen zapad morao vratiti silama koje ga privlače, istok pak krenuti sopstvenom putanjom, bez obzira koliko bila teška i rizična. S tog aspekta, ponovimo, Testament i Podzemlje nisu jedino najbolji nego i najvažniji filmovi ovdašnjih devedesetih: u isto vreme kapitalna umetnička svedočanstva o virusu, groznici, metastazi i poslednjim grčevima onog što smo nekoć zvali domovina.”<sup>12</sup>

Ali, sve ovo što su primetili ugledni kritičari samo je jedna strana medalje, naročito u slučaju *Lepih sela*. Radi se o tome da žanrovska matrica, kako dokazuje Rafaela Moan, preuzimajući neke postavke Rika Altmana<sup>13</sup>, nije isključivo, pa čak ni prvenstveno *mitska*,<sup>14</sup> već istorijski određena, između ostalog, i produkcionim uslovima, recepcijom publike, čak i teorijskim shvatanjima. U tom smislu, treba najpre pažljivo pogledati sa kojim tačno aspektima žanra, i kojim njegovim varijacijama, korespondira Dragojevićev film.

Za taj posao koristeći nam tekst Igora Krstića *'Showtime Brothers': A Vision of the Bosnian War: Srdjan Dragojevic's 'Pretty Village Pretty Flame'*, u kom se, umesto uobičajenog bavljenja mnogih kritičara isključivo kontekstom, daje i analiza teksta filma.<sup>15</sup> Krstić tako utvrđuje da se Dragojević oslanjao podjednako na tri tipa filmova: partizanski film, film o Vijetnamu (autore poput Kopole i Stouna /Oliver Stone/), i vestern. U korišćenju obrazaca vesterna poput Pekinpoove (Sam Peckinpah) *Divlje horde (The Wild Bunch, 1969)*, Dragojević je, tvrdi Krstić, metaforično prikazao razaranje mita bratstva i jedinstva. Vijetnamski filmovi, u kojima je prikazivanje “neprijatelja bez lica” postalo gotovo konvencija (Stounov *Platoon, 1986*; Irvinov /John Irvin/ *Hamburger Hill, 1987*; Kjubrikov *Full Metal Jacket, 1987*), poslužili su Dragojeviću za prikazivanje rata kao košmarnog iskustva u kom ni ne znate protiv koga ratujete, i zapravo ratujete protiv (medijski kreiranih) senki, projekcija o neprijatelju (u *Lepim selima* su ratne scene pucanja i ranjavanja često prikazane, tehnikom *match cuta* (rez na sličnost), kao traumatski snovi koje Milan i Profesor sanjaju u bolnici). Na taj način, antiratna poruka upisana je u kod *Lepih sela*, za one koji pažljivo gledaju, a argument može biti i ključna scena paljenja sela, po kojoj je film i dobio ime, u kojoj se Profesor, nosilac dramske funkcije rezonera, pita: “Kažu da rat budi sve ono dobro i loše u čovjeku. Gdje je do-

12 Ranko Munitić, *Adio, jugo-film!*, Beograd, 2005, str. 277.

13 Rafaela Moan, *Filmski žanrovi, Clio*, Beograd, 2006.

14 Ovo uverenje o preovlađujućoj mitskoj funkciji žanra i dalje je čvrsto u srpskoj filmskoj publicistici, ili bar onom što je od nje ostalo, što ne čudi jedino ako se ima u vidu da je pre Rafaela Moan najvažnija knjiga o žanrovima bila upravo knjiga *Žanrovi američkog filma* Stjuarta Kaminskog, koja je zastupala frajevski shvaćenu, i pojednostavljenu, teoriju žanrovskog filma kao mitske reinvencije.

15 Igor Krstić, *'Showtime Brothers', A Vision of the Bosnian War: Srdjan Dragojevic's 'Pretty Village Pretty Flame'*, u: *Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade* (ed. Andrew James Horton), Central Europe Review Ltd., London, 2000, str. 44.

bro?". Takođe treba uočiti i likove ratnih profitera, koji kod Dragojevića dobijaju ulogu *reatora* i *podstrekiivača* rata: oni odnose televizore i veš-mašine iz "neprijateljskih kuća", pale i ruše, prodaju nacionalističke suvenire i manipulišu patriotskim osećanjima budućih vojnika ("Cenim da si autentični srpski junak", kaže jedan od njih sa namerom da nekome proda sat sa nacionalističkom simbolikom), oni donose pozive u rat (isti glumac, Dragan Mićanović, igra ratnog profitera i pozivara koji dolazi kod Velje na vrata), i na kraju se predstavljaju kao dobrotvori bolnice za ranjenike. Zaista nije teško u ovim likovima prepoznati mnoge srpske političare i vođe paravojnih formacija.

Da je rat – užas, kako se već klišeizirano tumače završne reči Kopoline *Apokalipse danas*, govori i Dragojevićevo ostvarenje, upravo paralelom sa pomenutim Kopolinim filmom: uvodna scena *Lepih sela* u stvari je omaž uvodnoj sceni *Apokalipse* (niz slika: vatra, helikopter, ventilator, krupni plan glavnog junaka), koja uspostavlja subjektivnu tačku gledišta (u ovom slučaju – Milanovu).<sup>16</sup>

Za razliku od *Lepih sela*, Kusturica u *Podzemlju* parodira "partizanac", ali ne ismeva samo rediteljsku izveštačenost Veljka Bulajića i emotivnu naivnost partizanskog filma, već to radi preuzimajući od Bulajića način dolaženja do kulminacije. U *Podzemlju* se, baš kao i u *Kozari*, na kraju filma ređaju nemotivisani susreti, prepoznavanja i dramatične odluke: Ivan pronalazi Sonija, Ivanov lekar u podrumima Evrope odluči da ode sa izbeglicama, Ivan odlazi na ratište i tamo iznebuha sreće svoga brata, Natalija dolazi takođe niotkuda da bi u emotivnoj i vizuelno upečatljivoj sceni kruženja zapaljenih invalidskih kolica oko krsta stradala zajedno sa Markom, i tako redom. Ovakvim rešenjem Kusturica je napravio dvostruki obrt – najpre parodirajući bulajićevski "partizanac" filmom u filmu, a potom preuzimajući Bulajićeve postupke i čineći ih relevantnim za smisao *Podzemlja*. Ovu podudarnost u biografijama i stilovima Bulajića i Kusturice napomenuo je, mada stidljivo, i Gocić:

"*Bitka na Neretvi* i *Arizona drim* su bili jedini filmovi s jugoslovenskim režiserima pod čijom je komandom igralo toliko svetski poznatih filmskih zvezda. Sličnost između Kusturice i Bulajića počinje od vešte metode izvlačenja naknadnih suma novca od producenata koji su već previše uložili u projekat da bi se lako povukli. Štaviše, ona dopire sve do stila (iako bi, ve-

16 Za detaljniju analizu vidi: Igor Krstić, navedeno delo, str. 53.

rovatno, njih dvojica to prvi porekli). Ideja uobličavanja velikog broja emotivnih klimaksa iz *Bitke na Neretvi*, na primer, može se uporediti s onom iz *Oca*. Možda se Kusturičino zakašnelo razračunavanje s partizanskim filmovima i samim Bulajićem (oba datiraju iz 1995.) može shvatiti kao frejodovski motiv ubistva oca. Kako je Jugoslavija osamdesetih godina počela da isteruje đavole komunizma, tako je Bulajić (identifikovan sa partizanskim epovima) sve češće bivao ismejavan – u istoj meri u kojoj je Kusturica hvaljen.” (Gocić, 46)

Vidimo, dakle, da su Kusturica i Dragojević upotrebljavali formule partizanskog i ratnog filma sasvim različito: prvi za kritiku ideologije, drugi za kritiku rata. U jednom su, ipak, na istom terenu: upotreba simbola tunela (laž bratstva i jedinstva) i podruma (laž komunističke ideologije), govori istu stvar – komunizam i Jugoslavija izgrađeni su na ideološkim zabludama, zajednički život je oduvek bio samo iluzija. Ova pesimistična i defetistička poruka, koja se legitimno može čitati kao opravdanje rata njegovom neminovnošću, “neraščišćenim računima” i “drekavcima” iz prošlosti, danak je vremenu u kom su filmovi nastali.

U drugom vremenu, skoro deset godina nakon *Podzemlja*, Kusturica je odlučio da se ponovo bavi ratom u SFRJ. I opet je na delo stupio žanr, ovaj put – melodrama. *Život je čudo* ima veze sa *Lepim selima* i *Podzemljem* samo u delu kojim rat, sledeći Viriliove teze, posmatra kao spektakl, kao eksploziju kiča.<sup>17</sup> Kao i u *Lepim selima*, u *Život je čudo* postoji omaž *Apokalipsi danas*: blentavi rukovalac ručnim minobacačem ubija/spaljuje Nikolu Koja u tunelu i peva *The End* od benda *The Doors*, nakon čega sledi rez na krupni plan glavnog junaka Luke, koji leži u bunilu, oboren grižom savesti zbog saučesništva u ubistvu. Međutim, ovde nema ni traga od pretencioznog tumačenja istorijskih uslova i uzroka rata, svojstvenih *Podzemlju*: simbolika, struktura, pa čak i uobičajene Kusturičine kič-svetkovine – podređene su žanrovskim uslovnostima i motivisanju “emotivnih klimaksa”. Čak i tako znakovit tunel kroz koji prolaze šine na putu od Bosne do Srbije sada samo delimično funkcioniše kao metaforični prostor, i više je formalno rešenje za brojne tipično melodramske obrte u filmu. Ovim delom Kusturica je već dobro zagazio u svoju fazu sve većeg odvajanja od realnosti i približavanja razuzdanom i nadrealističkom sinematičkom iskustvu koje će ostvariti u *Zavetu* (2007).

17 Vidi: Pol Virilio, *Rat i film*, Institut za film, Beograd, 2003.

## Folk: šund i kič

Dragojević i Kusturica polaze od kiča, ali za Dragojevića, u skladu sa onim što smo zaključili o njegovom ciničnom pristupu prilikom građenja likova i odnosu prema anarhičnosti pankaa, fascinacija kičom služi obračunu sa društvom koje proizvodi kič, i stoga je kod Dragojevića kič uvek političan, čak i u *Mi nismo anđeli*, jer se već i sam čin najavljuvanja “ružičastog talasa” u kinematografiji zemlje u ratu i pred ekonomskim sankcijama može smatrati političkom izjavom. Srđan Vučinić je, analizirajući *Rane*, nadahnuto i sažeto objasnio funkciju kiča u tom filmu:

“Na prvi pogled, Dragojevićeva stilizacija deluje sasvim nestvarno, kao produkt jeftine fantazmagorije. Ubrzo, međutim, shvatamo da je reč o savršeno koncipiranom ‘otpadu’, ‘buvljoj pijaci’ na kojoj su skupljene sve drangulije rasute po jednom haotičnom, ali konkretnom vreme-prostoru (zemlji Srbiji, od 1991-97). Socrealistička arhitektura novobeogradskih ‘paviljona’ spaja se sa šljaštećom ikonografijom četničko-partizanskog patriotizma; fetiši malograđanštine izmešani su sa turbo-folk znamenjima nove klase; idoli komunizma razmenjuju se za idole nacije, podzemlja, seksualnosti (slike Josipa Broza, zatim Slobodana Miloševića smenjuju čitulja kriminalca Ludog Kureta i snimci voditeljke Lidije – ‘kurvetine’). Virtualna realnost TV-ekrana oblikuje živote junaka – kao što snimci sa ratišta ili iz sedišta UN-a najavljuju predstojeću glad, tako emisija ‘Puls asfalta’ govori ko će se sledeći naći u čitulji.

Od početka do kraja, ‘Rane’ otkrivaju kič u njegovoj esenciji – kao svet u kojem je normalno sparivanje svega, do najciničnijih i najperverznijih razmera. U pozadini groblja nalazi se svetleća reklama (umesto reklame za JAT s početka, u krvavom finišu se pojavljuje natpis ‘Democracy Light’). Ranjavanja, ubistvo i sahrana postaju deo šou-biznisa, a pljačka deo nacionalnog mita. Često je pomamni kič sublimiran već u samom kadru (Ludi Kure radi sklekove gledajući ‘Puls asfalta’, dok je iza njega obešen goblen sa motivom Tajne večere), ili u paralelnoj montaži (Pinki onaniše u WC-u, dok njegov otac u sobi požudno prati izveštaj o granatiranju Vukovara). (...) Osnovna radnja nipošto nije u delanju nekoga od junaka, već u razornom dejstvu jedne ‘kulture’, jednoga sistema vrednosti. Zlatna ogrlica sa figurom Hristo-



sa na raspeću nije slučajno središnja ikona 'Rana', njihovo simboličko jezgro. Ona govori o jezivoj moći kiča kao alhemije (našeg) društva koja život pretvara u sopstveni privid, potom u smrt."<sup>18</sup>

Na drugoj strani, Kusturica koristi kič prvenstveno prilikom kreiranja likova, gde je kič sredstvo anarhičnog, narodskog izraza eskapizma i dionizijskog duha sveopšteg slavlja i šarenila. Kusturica kaže:

"Ja se trudim da uradim nešto što liči na malu starinsku radnju, sa mnoštvom 'kič' predmeta kojima možete da se divite ili da ih kupite. Ti predmeti su raznoliki, ali je skript uvek isti. Duboko verujem u temu kiča, naročito američkog kiča koji je najsnažniji signal koji danas dolazi iz te zemlje. Kič mi daje nadu, daje mi želju da se borim protiv CNN-a. To je najveća fascinacija koju imam za Ameriku jer on osvetljava krajnju ljudsku težnju, 'the american way of life'. Priznajem, ja sam impresioniran snagom kiča. Ja ne govorim o kiču političkom, naravno, već o onom sa ulice. Kič je potpuno prisutan u osobi koju igra Džeri Luis u filmu *Arizona Dream*, burleskna verzija."<sup>19</sup>

Iz ovoga proizilazi i razlika u prikazivanju naroda, svetkovina i u upotrebi muzike. Pošto je za Dragojevića kič sredstvo društvene kritike, kad god se pojavi narodna muzika u njegovim filmovima – to je gotovo po pravilu podvučeno sarkastičnim tonom: od Hali Gali Halida u *Mi nismo anđeli*, preko *Zidareve ljubavi* u *Dva sata kvalitetnog tv programa*, sve do *Pošle žene da farbaju jaja* i *Davorike dajke* u *Lepim selima*. Kusturica, naprotiv, uzima folk muziku za ozbiljno, kao što upotrebljava i kič-predmete: folk muzika je takođe deo lika (sevdalinke u *Dolly Bell* i *Ocu* uz koje se opijaju Meho i Zijo doprinose razumevanju karaktera tih likova), a neretko data u spoju urbanog i ruralnog, u *folk 'n' roll* maniru, sasvim u duhu sarajevskog *novog primitivizma* (u *Život je čudo* odjekuje hard-rok narodnjak *Mi smo drvosječe Nervoznog poštara*). Svetkovine i okupljanja naroda, svadbe, ispraćaji, kod Kusturice su prelomne tačke u životima junaka, mesta susreta kiča, života i smrti, a kod Dragojevića samo slika razularene ili naprosto patetične i bezlične mase (boks-meč u *Anđelima*, antiratni protest u *Lepim selima*, otimanje za hleb i demonstracije u *Ranama*).

18 Srđan Vučinić, *Putovanje na kraj noći: Rane Srđana Dragojevića*, časopis *Reč* #46, jun 1998. godine

19 Žan-Mark Buino, *Mala knjiga o Emiru Kusturici*, Beograd: Kalem, Zemun: Le Mrak Entertainment, 1995, str. 62





## Literatura:

1. Žan-Mark Buino, *Mala knjiga o Emiru Kusturici*, Kalem, Beograd; *Le Mrak Entertainment*, Zemun, 1995.
2. Kristina Đuković, *Menažerija likova u filmovima Emira Kusturice*, FDU, Beograd, 2000.
3. Derek Elley, *The Wounds Review*, *Variety*, 21.10.1998.
4. Severin M. Franić, *Domaći film '81*, *Sineast* 53/54, 1981/1982.
5. Goran Gocić, *Emir Kusturica: Kult Margine*, SKC, Beograd, 2005.
6. Endrju Horton, *Likovi – osnova scenarija* (preveo Aleksandar Luj-Todorović), *Clio*, Beograd, 2004.
7. Igor Krstić, *'Showtime Brothers!'*, *A Vision of the Bosnian War: Srđjan Dragojević's 'Pretty Village Pretty Flame'*, u: *Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade* (ed. Andrew James Horton), Central Europe Review Ltd., London, 2000.
8. Rafaela Moan, *Filmski žanrovi*, *Clio*, Beograd, 2006.
9. Ranko Munitić, *Adio, jugo-film!*, Beograd, 2005.
10. Dejan Ognjanović, *Faustovski ekran: Đavo na filmu*, Biblioteka Svetozar Marković, Zaječar, 2006.
11. Aleksandar Pavlović, *Rađanje srpstva iz duha paganstva*, u: *Srbija kao sprava*, Dan Graf, Beograd, 2007.
12. Marcel Štefančić, *Filmski dnevnik Marcela Štefančića jr (32)*, *Arkzin* 79, Zagreb, 06.12.1996.
13. Srđan Vučinić, *Putovanje na kraj noći: 'Rane' Srđana Dragojevića*, *Reč* 46, jun 1998.



Vesna Perić

## OD ŠEKSPIRA DO KIŠA

Protekla kinematografska sezona donela je nekoliko važnih iskoraka u autorskom filmu na tlu Srbije. Dva debitantska ostvarenja koje ovom prilikom izdvajamo – *Hamlet* Aleksandra Rajkovića i *Peščanik* Sabolča Tolnaja – pored toga što donose već priznate dramske i prozne predloške, uprkos različitim poetikama i senzibilitetima, evociraju i jednu, možda zaboravljenu, metaforu. *Dubrište* Leonida Šejke je polazište i trećemiljenijumskog Rajkovićevo *Hamleta* i snoviđajnog Tolnajevo *hommagea* Šejkinom poštovaocu, Danilu Kišu.

### ELSNOR NA DEPONIJU

Šekspirov *Hamlet*, melanholični princ zakočene motivacije, filozof u epohama u kojima je čistota duha davno postala *passé* vrlina, doživljavao je i doživljavaće brojne filmske adaptacije. Hamlet postaje celuloidni heroj od kanonskog *Hamleta* Ser Lorenza Olivijea (kao reditelja i nosioca glavne uloge) iz 1948. preko impresivnog ruskog (sovjetskog) čitanja reditelja Grigorija Kozinjceva iz 1964., potom pomalo romantizovane Zefirelijeve verzije i verzije Keneta Brane devedesetih, do loše i neslavne postmoderne provokacije reditelja Majkla Almerejde iz 2000. (sa Itanom Houkom kao Hamletom), u kome Menhetn igra Dansku a megakorporacija – Elsinor. Lorens Olivije slika svog junaka u teskobnom enterijeru; Kozinjcev vizuelnom dinamikom naglašava kontraste litica, mora i divlje prirode sa unutrašnjom pustošću nesretnog princa; Franko Zefireli, opčinjen laticama i maglama Škotske, insistira na incestuoznom odnosu Hamleta (Mel Gibson) i majke Gertrude (Glen Klouz); Kenet Brana akcentuje militaristički pravac, ratovanja i osvajanja, kojima danski kraljević nije dorastao. Finski sineast, Aki Kaurismaki, 1987. donosi svoje čitanje Hamleta u savremenom kontekstu, ironizujući svet biznismena i dvadesetovekovnog kapitalizma – bratoubistvo ima jasan finansijski motiv a sam Hamlet ostaje ogoljen od svih elizabetanskih a kasnije i romantičarskih i *Weltschmerz* simbolika, bez oreola.

No, ako ostavimo finskog proletera i poetu niže srednje klase, Kaurismakija, po strani, gotovo nijedna filmska verzija *Hamleta* nije toliko dramatično pomenjena od klasičnog čitanja Šekspirovog teksta kao što je to slučaj sa *Hamletom* Aleksandra Rajkovića. Rajković smešta Šekspirove junake na deponiju, na đubrište nadomak Beograda na kome živi grupa Roma. U sumornoj atmosferi, odvija se šekspirovska priča. Hamletov stric, Jova, nije dvorski spletkar i ambiciozni vladar Klaudije, već prevarant i gazda lokalne grupe Roma, preprodavac papira i kartona, žargonski – muvaroš, koji je ubio brata ne bi li se oženio njegovom ženom Jelenom. Elsinor je deponija sa trošnim kućercima i prikolicama. I brojnim, zloslutnim pticama. Taj teskobni eksterijer evocira upravo rusku filmsku verziju, a morske litice na koje je Kozinjcev smestio zamak postaju brda plastične ambalaže. Fotografija neretko postaje preplavljena pticama u letu i plastičnim otpadom, onim koji se beskrajno reciklira a koji ostaje neuništiv. To vekovno smeće, taj otpad, ostaje neumoljiv trag civilizacije u raspadu. Reditelj Rajković insistira na fotografiji koja sukobljava ptice i otpad. Velikim delom (što na prvi pogled može biti apsurdno budući da je u pitanju duboka psihološka drama) film *Hamlet* slikan je u totalima, i ljudska figura gotovo je beznačajno mala u odnosu na eksterijer. Krupnih planova ima malo. Total kao plan donosi informaciju. Krupni plan – emociju. No, u *Hamletu*, emocija se iščitava kroz postapokaliptični pejzaž – to je beketovska, godoovska emocija ispražnjenosti, istrošenosti, besciljnosti, apsurdna egzistencije. Hamletov najbolji prijatelj je jedan beli zec. Hamlet nije Alisa u Zemlji čuda, koordinate njegovog prostornovremenskog kontinuuma su zauvek zacrtane, a taj zec je nadomešćuje potrebu za nečim toplim i živim, nečim što je nemušto, što ne može povrediti. Hamletov otac prikazuje se takođe kao prilika u belom – tako je jezivije. Čuveni igrokaz koji Hamlet naručuje da bi isprovocirao majku i strica izvode putujući glumci-mečkari. Mizanscen u ovim scenama je majstorski. Rajković kao reditelj neretko insistira na udvojenosti planova, na paralelnosti, dvostrukoj strukturi – Jova, kao Hamletov stric, kroz prozor svoje prikolice kao da kroz otvor kadra zaviruje u spoljni svet – i on je zatočenik svoje kobi i lažne slike moći koju nosi. Rajković pomera Šekspirovu priču u još jednom pravcu – Jova ima bolni trenutak uvida i kajanja zbog bratoubistva i na trenutak Petar Božović donosi i ljudski lik Hamletovog strica. Jova i Jelena kao ovaploćenje para Klau-

dije – Gertruda bogatiji su za jednu karakterniju dimenziju, dok su kod Šekspira oni pre tipovi nego likovi. Ovde, njihovo ubistvo ima koren ne u gladi za moći već u ljubavi. Odnos Hamleta i Zorice (Ofelije) čedan je i čist. Ludilo Šekspirove Ofelije je u monologu o cveću, a Zoričino – u tupom, katatoničnom posmatranju svinjokolja. Naturalizam kojim reditelj slika ovaj porodični ali i civilizacijski raspad efektan je u potpunosti. Estetika Aleksandra Rajkovića u *Hamletu* zajmi i ponešto od dokumentarističkog tona italijanskog neorealizma. Dijalog je oskudan, većina scena su neme. Glumački, maestralni Petar Božović svojom orsonvelsovskom pojavom pomalo je “proguta” Igora Đorđevića kao Hamleta, ali ovaj mladi glumac je prilično odmereno izneo svoj zahtevan lik.

Konačno, u teatru, ukoliko reditelj izostavi norveškog kraljevića Fortinbrasa na koncu komada, jasan je autorski *credo* – nada je mrtva. Fortinbras, čiji je otac ratovao sa Hamletovim ocem, predstavlja lakmus socio-političkih i kulturoloških konteksta, mogućnost povratka u red. Njegovo prisustvo/odsustvo na izvestan način boji duh vremena u kome se Šekspir iznova čita. Na filmu, Lorens Olivije ga potpuno izostavlja, kao i Zeffireli. Kozinjcev takođe ostavlja otvoren kraj. Treba li naglasiti da u Rajkovićevom *Hamletu* Fortinbras, koji treba da oda počasti Hamletu, kao ni Godo, nikada neće doći?

## 35 mm PONTON NAD KIŠOVOM PUKOTINOM

“*Peščanik* je, čini mi se, savršen kao ‘techne’, u njemu nema pukotine; *Peščanik* je ceo jedna pukotina, a ta pukotina jesu ‘tesna vrata’ kroz koja se ulazi u tu knjigu, ta pukotina je njena ‘savršenost’, njena zatvorenost, njena neaktuelnost, njena hibridnost. I sama reč *peščanik* u svim svojim značenjima jeste zapravo metafora za pukotinu, peščanik kao stena od peska jeste proizvod geoloških potresa i napuklina, peščanik kao klepsidra jeste pukotina kroz koju protiče pesak-vreme; *Peščanik* je slika jednog napuklog vremena, napuklih bića i njihovog napuklog tvorca. *Peščanik* je savršena ‘pukotina!’” ( Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*)

Izuzetno *podmuklo* autobiografska, proza Danila Kiša i jeste i nije pogodna za transponovanje na film. Onda kada Kiš donosi izuzetno precizne, kataloške popise svojih sjećanja na mirise, kestenove, kiše, fijakere, očev šešir i štap, njih je lako

moguće inscenirati, i oni su znak. Ali kada se Kiš poigrava sa pozicijama naratora, pripovedača, umnožavajući ih, lomeći ih, izobličujući pripovednu perspektivu, tada se filmski scenarista i reditelj nalaze pred izazovnim zadatkom. Jer, književnost i film se umnogome razlikuju upravo po poziciji pripovedača. Oko kamere može donositi krajnje subjektivni kadar (*subjektivac* junaka), može biti voajersko oko koje krišom razmiče zastore u potrazi za *mesom* priče, a može biti i objektivno distanciran (nije li i sam *objektiv* zamišljen tako?). U *Peščaniku* se reditelj Sabolč Tolnai poigrava različitim perspektivama, menja žižnu daljinu, osujećuje glavnog junaka – Pisca/Naratora/Kiša u pokušajima da uobliči svoju biografiju kroz svoja sećanja. I sama Kišova literatura poseduje reference i asocijativne tokove sa filmskom umetnošću – u *Gorkom talogu iskustva* na koji će Tolnai neretko praviti osvrte, Kiš kaže: “To naglo paljenje i gašenje lampe i ta karatama pod krevetom u mračnoj sobi, to je kraj tih svetlih sunčanih slika koje su se redale u mom sećanju sve dosad. Odjednom nastaje mrak i polutmina, kao da je cela rolna, naglo osvetljena, pregorela u mračnoj komori.” Ili pak, u trenutku kada mađarski vojnici odvođe oca: “Slika je ubrzana kao u kinematografu... U jednom montažnom postupku – kao u nekoj projekciji nekih mojih sopstvenih književnih prosedeća – mešaju se slike dve stvarnosti: u kuću ulaze žandari i vojnici: na puškama blistaju bajoneti. Jedan vojnik zaviruje pod krevet, zatim otvara ormane, dok drugi drži pušku na gotovs.” U filmu *Peščanik*, ova scena donosi saspens, napetost, strah i jezu.

U svojim refleksijama, Sabolč Tolnai ponajpre dotiče poetiku autora kao što je Andrej Tarkovski (*Ivanovo detinjstvo*; *Ogledalo*) izuzetno vešto prateći piščevu, kako i sam Kiš navodi, “metafizičku opsesiju, s jedne, i istorijsku, ‘dokumentarnu’ rekonstrukciju, s druge strane”. Kroz jedan narativni tok pratimo Kišovo detinjstvo, (umetnički uobličeno kroz *Rane jade*, *Baštu*, *pepeo* i *Peščanik*) – sećanja na majku, oca, sestru, tetku, pogrom u Novom Sadu... a sa druge strane, već odrasli Kiš, pisac (u tumačenju Nebojše Dugalića) opsesivno traga za ocem (Slobodan Ćustić), tačnije Ocem, fantazmatskim bićem, prikazom, himerom, iako zna da je otac davno nastradao u konc-logoru. Treći registar koji reditelj Tolnai zaposeda jeste potpuno dokumentaristički, ispovedni, gotovo istražni (istražni postupak je takođe jedan Kišov leitmotif). Na osnovu arhivskih televizijskih snimaka, reditelj rekonstruiše televizijske nastupe Danila Kiša u kojima se pisac priseća svojih ranih fascinacija, sedeći





jedan slivnik toaleta u nekom pustom soc-realistički gabaritnom hotelskom zdanju.

Uzbuđujuća, istovremeno putena i melanholična, gospodstvena Majka Jasne Žalice, slikana je najčešće u krupnom planu (psihoanalitički termin *ogledanja* deteta u licu i liku majke svakako je inspiracija reditelju Tolnaju), i jedna od najnežnijih scena filmskog *Peščanika* svakako je majčino pripovedanje, nostalgična priča o princezama, moreplovcima, toplom Mediteranu. Otac je neurastenija, iznutrice, hod s štapom, nedostatak artikulacije. Majka je toplo, prenatalno, embrionalno uljuljujuće smirenje. Taj odsutni Mediteran, prisutan samo kroz majčinu čežnju, postaje krajnja instanca značenjske odrednice iz vremena sadašnjeg filmske priče – junak, Pisac/Narator/Danilo Kiš, u automobilu, u potrazi za ocem, kroz svojevrsan *road movie*, spušta se serpentinama niz Lovćen dok pred njegovim očima ne pukne površina Jadrana.

Kiš će za svoj *Peščanik* reći da je to *neaktuelna* knjiga. Kišov otac, Eduard Kiš, bio je viši inspektor državnih železnica i pisac *Jugoslovenskog reda vožnje železničkog, autobusnog, brodskog i avionskog saobraćaja*. Filmsko popisivanje junakovih refleksija i sećanja, to pabirčenje ostataka sopstvene biografije, narativni *flashbackovi* u Drugi svetski rat a potom i sedamdesete i osamdesete prošlog veka, zapravo evociraju jedan istorijski kontekst nestale tvorevine, Jugoslavije. Jugoslovenski red vožnje deceniju i po ne postoji. Jugoslavije nema. A i red se još uvek nije u potpunosti uspostavio. Koliko god naizgled hermetično i lirsko bilo filmsko ostvarenje Sabolča Tolnaja, ono ipak upućuje na istorijski, psihodemografski i geopolitički kontekst jugoslovenskih prostora.

Filmski *Peščanik* je Sabolčeva recepcija Kišove autobiografije, ono što reditelj prisvaja kao sebi blisko. Kiš u Sabolčevom filmu jeste i reditelj otkrivanja i inscenacije sopstvenog detinjstva, reditelj sećanja. Sámó sećanje beleži zapis poput filma, u kome je moguć i *fastforward* i *rewind* (odnosno narativni *flashforward* i *flashback*).

I, kao što će Federiko Felini reći: "We are constructed in memory; we are simultaneously childhood, adolescence, old age and maturity. (Nas čine sećanja; istovremeno smo i u detinjstvu, adolescenciji, u starosti i u zreloj dobi.)"

*Peščanik* je pokušaj te simultanosti, istovremenosti u filmskom pripovedanju, pokušaj da se Pukotina premosti.

## Umesto zaključka

Dva filmska ostvarenja, *Hamlet* Aleksandra Rajkovića i *Peščanik* Sabolča Tolnaja, pored zajedničkog dekonstruktivnog, postmodernističkog imenitelja, reinterpretacije klasike (16. i 20. veka), donose i demitologizaciju lika Oca – Hamletov otac postaje tužna prilika u belom odelu (stilski odjek kiča jedne naizgled nevine ex-yu epohe), a Piščev/Naratorov/Kišov otac otiče i nestaje kroz slivnik. Od Rajkovićevog svedenog naturalizma, do Sabolčevog povratka arhetipovima, savremeni autorski srpski film je protekle godine dublje nego ikad do sada uronio u zakutke intimnog bića koje ispisuje puls vasiona.

Bruno Kragić

## HRVATSKI FILM NAKON 1990. – PRIJEDLOG STILSKE KLASIFIKACIJE

U nekoj mogućoj klasifikaciji stotinjak cjelovečernih igranih filmova snimljenih u Hrvatskoj od 1990. godine do danas, sva bi značajnija (kao i ona manje značajna) ostvarenja mogli razdijeliti u četiri kategorije. One su naravni krajnje provizorne, kao što je to slučaj sa svakom klasifikacijom i tipologijom, ali s druge strane olakšavaju život kako čitatelju tako, još i više, klasifikatoru. Stoga će ovaj kratak pregled hrvatskog filma posljednjih sedamnaest godina pokušati usustaviti većinu filmova iz tog razdoblja kroz četiri kategorije mišljene ponajprije estetički, pa će to biti pokušaj i određene estetske slike hrvatskoga filma 1990 – 2007. što odmah može poslužiti i kao opravdanje nekih paralela koje će možda djelovati najblaže rečeno nategnute, ako ne i pretjerane pa i neutemeljene.

### Klasični populist

Vjerojatno većina filmova razdoblja može se podvesti pod sintagmu klasičnog populističkoga filma. Djela su to koja nasljeduju ideju o filmu kao primarno populističkoj umjetnosti, odnosno koja jasno identificiraju svoju težnju za komercijalnim ili društvenim uspjehom ili barem širokom recepcijom. U tom smislu, ti su filmovi najčešće u tradiciji klasičnog stila usredotočeni na lik i fabulu, te s obzirom na takvu strukturiranost mogu biti žanrovski šaroliki, a tematski i ideološki krajnje dispartni. U širokom luku od filmova nastalih još 1991. poput biografskih i/ili kroničarskih *Čaruge* Rajka Grlića, *Duke Begovića* Branka Schmidta i *Priče iz Hrvatske* Krste Papića preko stalnih više ili manje uspješnih pokušaja komedija (kao možda najpopulističkijeg žanra), poput naslova *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) Vinka Brešana, *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998) Snježane Tribuson, *Karaula* (2005) Rajka Grlića ili *Što je muškarac bez brkova* (2005)



bi baš moglo ustvrditi čak ni u slučaju krajnje benevolencije. Pa, ako se nekome svrstavanje svih navedenih naslova u istu skupinu može učiniti u najmanju ruku problematičnim, mislim da su njihove ideološke razlike manje od estetskih sličnosti. Čini mi se neporeciva njihova zajednička crta podvrgavanja iskaza fabuli, odnosno implicitno shvaćanje stila kao okvira sadržaja.

U tom smislu ostale se tri znatno malobrojnije kategorije ponešto razlikuju od ove.

## Postmodernisti

Prva od te tri, koju uvjetno imenujem postmodernističkom, dijeli s prethodnom želju za što širom recepcijom, komercijalnim uspjehom, dok se od nje razlikuje onim obilježjima koja se općenito smatraju karakterističnima za postmodernizam i u drugim umjetnostima, ponajprije sklonošću stilskom pastišu, eklektičnosti, spajanjem visokoga i niskoga, naglašenom sviješću o stilu, i posebno o atraktivnosti vlastitih stilskih izbora, a opet poprilično jasnom orijentacijom prema fabulizmu. U hrvatskom kontekstu takvi su filmovi Lukasa Nole *Rusko meso* (1997) i *Pravo čudo* (2007), potom *Ta divna splitska noć* (2004) Arsena Ostojića, također i filmovi Dalibora Matanića *Fine mrtve djevojke* (2002) i *100 minuta Slave* (2004), pa *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića (1997), možda čak i *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005) Tomislava Radića, vjerojatno i Brešanov *Maršal* (1999). Riječ je sve o djelima stalne međuigre artističkih i populističkih komponenti, prepoznatljivog i naglašenog stila, napose izgleda i sadržaja, žanrovskih struktura i mahom društveno provokativnih ili barem kritičkih tema. Njihova je glavna distinkcija u odnosu na vizualno najdotjeranije i najefektnije filmove prethodne skupine poput romantične komedije o slastičarki Meliti Žganjer ili Hribarove adaptacije humorističkog romana poznatog novinara Ante Tomića, ta što su manje žanrovski stabilni, a ugođajno heterogeniji; u ovima drugima vizualni je izgled, koliko god bio razrađen uvijek nedvojbeno u službi teme, kod postmodernističkih nikad ne možemo biti potpuno sigurni što je važnije, iako ostaju jasno fabulativni. Za razliku od populističkih filmova koji u načelu stil prigušuju u korist fabule, ovi stil naglašavaju, ali opet također da bi i specifično osnažili važnost fabule. Na tu bi se skupinu lako mogla primijeniti pomalo oksimoronska sintagma autorskog



jam art-film i odbacimo kao isprazan osim u produkcijskom smislu, ostaje činjenica da svakim pomnijim gledanjem tih filmova možemo uočiti više zajedničkih crta usprkos pojavnim razlikama, u ambijentaciji ili određenom autorskom senzibilitetu. Za razliku od prethodnih dviju kategorija u kojima su tema i fabula, odnosno radnja bilo od primarne važnosti, bilo izbalansirane s isticanjem stilske samosvijesti, filmovi ove skupine interes u potpunosti prebacuju sa zapleta na karakter, na određenu generalnu temu egzistencijalne krize, još i više na ugođaj i stil te na opću težnju iskazivanju svojevrstne globalne metafore. U odnosu na postmodernističke filmove, s kojima dijele naglašeno očitovanje autorske svijesti, modernistički nikad nisu nedvosmisleno fabulativni, oni raslojavaju fabulu, ali i identitet protagonista, redovito kontemplativnog (zbog čega i podložnijeg raslojavanju). Tu više nikakvu ulogu ne igra ni društvena relevantnost teme, ni žanr, a ni mogućnost popularnog odjeka. Ono bitno jest mogućnost prikaza unutarnje stvarnosti, snova, strahova, slutnji i to ne kao eventualnih fragmenata cjeline kao što to može biti slučaj u obje prethodne kategorije, a pogotovo u drugoj, nego kao dominantni. Stoga se strukture ovih filmova okreću deskripciji, poetskom izlaganju, statičkim motivima, cirkularnoj naraciji umjesto linearne. Takve će se težnje najpotpunije ostvariti melankoličnim pa i depresivnim ugođajima vizualiziranima kompozicijama kadrova, osvjetljenjem, izborom planova i trajanjem samih kadrova. U cjelini, riječ je o djelima visokog stupnja stilizacije, ne samo na jednoj razini kao što je to slučaj u postmodernističkim filmovima, nego na svima, od glumačko-dijaloške do vizualne, fotografske i mizanscenske te pripovjedne (svi su sporijeg ritma) pa bi se onda ti filmovi unekoliko mogli opisati i kao esteticistička ostvarenja. Zato i ne mora previše čuditi što je riječ o vizualno najsofisticiranijim hrvatskim filmovima razdoblja. Nigdje to nije toliko vidljivo kao u Babajinom filmu, počevši od njegova početka dugim totalom obrisa zagrebačkog Kaptola u predvečer, gdje kamera potom lagano zumira tornjeve katedrale koji ostaju u desnoj polovini kadra u sjeni, crni, dok centar lijeve polovine zauzima crveno sunce. Već sam taj kadar onkraj mnogobrojnih dijaloga u kojima se neprestano raspravlja o smrti, u potpunosti i bez riječi oblikuje funebrični ugođaj djela i metafiziku smrti kao njegov glavni tematski fokus. Slično bi se moglo ustvrditi i za Ruićeve filmove, usprkos njihovim izvedbenim manjkavostima te osobito za Noline priloge ovoj tendenciji, ponajviše za prvi od dva, *Nebo, sateliti*, vjerojatno najbolji hrvatski film o ratu 1990-ih





zi, potvrđujući ispravnost davnašnje postavke Érica Rohmera o klasicizmu kao jedinom trajnom modernizmu. Stoga je kasni klasicizam ona tendencija u filmu općenito u kojoj u konačnici forma prestaje biti okvir sadržaja ili iskaz autorstva već postaje sama srž smisla. U hrvatskom se filmu nakon 1990. tome najviše približio *Orao* Zorana Tadića (1990), nastao na samom početku razdoblja, po krajnje subjektivnom mišljenju autora ovog teksta, i najbolji hrvatski film razdoblja što može svjedočiti o reakcionarnosti kritičara okrenutog prošlosti kao svojevrsnog filmskog „Rusa“ (u duhu Čehovljeve krilatice) koji obožava svoju prošlost, prezire sadašnjost a strahuje od budućnosti. Završno ostvarenje Tadićeva autorskog niza trilera započetog 1981. *Ritmom zločina*, *Orao* je, kao i njegovi prethodnici u tom nizu, istodobno žanrovski film koji žanrovskim konvencijama barata suzdržano, fabularni film koji čvrstoću fabule diskretno raslojava elegantnim promjena pripovjednih perspektiva s jednog lika na drugi, film ugođaja (i to onog, majstorski kreiranog tjeskobe, neizvjesnosti i iščekivanja neumitne propasti), film fenomenoloških kvaliteta u kojem je prepoznatljivi realizam ambijentacije (u duhu ontoloških mogućnosti samog medija) transcendiran fantastičkim komponentama i metafizičkom potkom, kao i ukazivanjem na široko područje neuhvatljivog, neodređenog i neodredivog, područje koje svoje najsugestivnije utjelovljenje dobiva možda za Tadića karakteristično pamtljivom finalu. Pa, ako *Orao* ostaje jedini pravi primjer kasnog klasicizma, toj se tendenciji, ovako opisanoj, u većoj ili manjoj mjeri približava još nekoliko filmova: Tadićev posljednji, citatna posveta *Trećem čovjeku*, *Treća žena* (1997), pa dijelom i *Vidimo se* Ivana Salaja (1995), ponešto i *Svjedoci* Vinka Brešana (2003), dva ratna filma oslonjena na retrospekcije, čest postupak kasnog klasicizma. Težnju nekim značajkama kasnog klasicizma možemo prepoznati i u *Kontesi Dori* Zvonimira Berkovića (1993) te filmovima Bruna Gamulina *Ljeto za sjećanje* (1990) i *Sedma kronika* (1996), iako su ta djela obilježena i stanovitim esteticizmom kojima se otvaraju modernističkoj kategoriji.

Posljednja napomena pokazuje naravno točnost tvrdnje s početka teksta, da je ova, kao uostalom i svaka, klasifikacija provizorna, pa ćemo stoga prije nego se počnu množiti primjedbe koje bi sve dosad napisano mogle dovesti pitanje zaključiti ovaj tekst ponavljajući da je on, kao što se vidi iz samog njegovog naslova, tek prijedlog za razmišljanje i neke nove analize i sinteze.



*Dragan Rubeša*

## GENEZA NOVOG HRVATSKOG FILMA

Kako sam preskočio zadnji pulsni dernek hrvatskog filma najavljen kao neka vrsta prijelaza k bombastičnom sljedećem, jer većina hrvatskih filmša od kojih se najviše očekuje rade na novim projektima, pa ispada kao da kvalitetom iskače tek svako prijestupno izdanje *Pule*, tako sam dočekao i riječku distribuciju *Kradljivca uspomena* Vicka Ruića, kojem je čak i prema hrvatskim sineastima tradicionalno darežljiva domaća filmska kritika u Puli iscijedila poraznu ocjenu 1.62. Film sam dočekao, ali ne i vidio. Projekcija je bila otkazana, jer nije prodana ni jedna ulaznica. U riječkom kinu *Croatia*, jedan loš film *made in Croatia* koji priča o borbi raznih SIS-ova, HIS-ova, SZUP-a i sličnih metastaziranih službi, u kojem se “dobri momci” regrutiraju iz redova branitelja, a oni “loši” iz zagrebačkog krimi podzemlja, i u kojem svako svakog prisluškuje, doživio je potpuni debakl. U Zagrebu je prošao nešto bolje. U jednoj od dvorana multipleksa *Broadway* održana je njegova ekskluzivna projekcija za samo jednu osobu, koja je imala tu čast da se zavaljena u udobnu fotelju nađe sama oči u oči s najsvjetlijim izdankom jedne slavljene kinematografije o kojoj se hvalospjevi nižu čak i u etabliranim časopisima poput francuskog *Cahiers du Cinema*, pa makar se ti panegirici sveli tek na uvodnu rečenicu haiku kritike Sviličićeva *Armina* napisanu povodom njegove pariške premijere. U tom kraćem tekstu Elisabeth Lequeret, eto, navodi da “popisu iznova oživjelih kinematografija (Argentina, Njemačka, Filipini) treba pridodati i jednu iz ex-Jugoslavije”.

Kad u odjavnoj špici Ruićeva konfuznog čušpajza za čiju je produkciju navodno izdvojeno proračunskih milijun eura začujemo zvuke *Rajske djeve*, *kraljice Hrvata* i ugledamo neizostavnog Ivu Gregurevića u ulozi Gojka Šuška, kao da nas je vremenski stroj odbacio u mračne devedesete godine hrvatskog filma o kojima je već ionako izrečeno mnoštvo prezrivihi riječi. A oni koji su o njima pokušali napisati nešto lijepo, morali su se potruditi iz petnih žila. U hrvatskoj kinematografiji kao da je vrijeme stalo. Inovativnost je bila potpuna nepoznanica.

Nove snage gotovo da su bile kontradikcija samima sebi. A većina hrvatskih filmaša kojima je bila namijenjena nezahvalna uloga pričuvnih proroka i izbavitelja hrvatskog filma, mahom se svela na gomilu netalentiranih i taštinama ispunjenih redatelja. Čak su i državotvorni mediji najavljivali da će jubilarno pedeseto izdanje *Pule* biti posljednje, iako nijedna priredba koja drži do sebe, bila ona nacionalnog ili međunarodnog karaktera, ne želi da joj se dogodi “kraj povijesti”.

Jer, u devedesetima smo bježali od hrvatskog filma glavom bez obzira. Čak i na samu pomisao da bi me u Canneskim kulorima ranih devedesetih netko mogao upitati o hrvatskom filmu, hvatala me nemala panika. Ignorirali su ga svi, pogotovu selektori velikih festivala na relaciji Berlin – Cannes – Venecija. Tada smo zavidjeli srpskom filmu, čiji su antirežimski filmaši na tim istim priredbama bili maženi i paženi. A hrvatski film je tek mogao računati na nekakve minorne festivale koji nisu imali isti medijski pa ni kulturni odjek. Jer, Čača nije nikad volio film, već sport, pogotovu tenis, za razliku od nekih drugih diktatora koji su bili naprosto zalučeni pokretnim slikama, poput Kim Jong-ila i Idija Amina. A čak dva kandidata na filipinskim predsjedničkim izborima – glumci Joseph Estrada i Fernando Poe Jr. – opisivali su sebe kao velike filmofile (Poe Jr. je glumio u čak stotinu šest populističkih filmova, ali mu to nije pomoglo da se dokopa mandata). U takvoj bezizlaznoj situaciji prilično su nategnute sintagme poput “novog” ili “mladog hrvatskog filma” koje su se često prišivale hrvatskoj kinematografiji. Čini mi se da su te sintagme bile upotrijebljene prerano, sa svrhom da bi se njima ubrizgala mala injekcija optimizma u očajničkim vremenima konfuzije i paradržavnog financiranja filmske proizvodnje, kad se činilo da je hrvatski film osuđen na odumiranje, jer se starija generacija renomiranih filmaša našla u nekoj vrsti zrakopraznog prostora, krajnje destimulirana za upuštanje u nove stvaralačke pothvate. U eri postmodernističkog filma, hrvatski film bio je napadno “predmodernistički”, kako ga je opisao filmolog Hrvoje Turković. A kad se nešto “novo” dogodilo, ali tek s dolaskom trećeg milenija, kad je hrvatska kinematografija iznenada postala “najbolja u regiji”, nije to bila nikakva revolucionarna prekretnica ravna španjolskoj *Movidi*, danskoj *Dogmi* ili njemačkom *Neue Welle*.

Ako su u tim mračnim vremenima prve polovice devedesetih postojali “mladi” filmaši koji su se donekle izdvojili iz otužnog prosjeka, to je bilo samo zato jer su na suprotnom

polu bile Vrdoljakove, Žižićeve, Sedlarove i Schmidtove drža-  
votvorne naplavine, njihovi četveroredi, gospe, časne sestre i  
razbijene čaše iz slavonske ravni, kojima ti režiseri bauljaju gla-  
vom bez obzira jer nisu do kraja raščistili sami sa sobom neke  
stvari, fascinirani nekim nedorečenim parolama i rečeničnim  
konstrukcijama za koje vjeruju da govore nešto važno, kao da  
čitaju endehaške filmske žurnale. Oni su bili njihovi najveći  
ideološki oponenti. Bilo je to, dakle, doba u kojem su *non-bud-  
get* eksperimentatori u nas bili potisnuti na margine i nestali  
bi sa scene da nisu kompilirani u 70-minutni program *Refe-  
rence to Difference (Slike razlike)*, dok je živo(tno)st hrvatskog  
eksperimentalnog videa na europskoj umjetničkoj sceni pul-  
sirala zato jer su se hrvatski videoumjetnici samoinicijativno  
okupljali oko jednog projekta i sami organizirali svoj nastup,  
ne računajući na povremene selektorove intervencije (veneci-  
janski *Biennale*).

No, opscena vulgarnost tog fizički mučnog i krajnje per-  
verznog doba zrcalila se u gotovo psihopatološkoj fascinaciji  
klerom kojem je dodijeljena aura najvećih mučenika, kad uloge  
inkvizitora i glavnih negativaca preuzimaju "komunjare". Čak i  
konzervativni Roger Ebert, kojeg naši kritičari često vole citirati,  
iako je njegov povlašten status precijenjen, ostao je zapanjen  
Sedlarovom sada već trešerski kultnom *Gospom*, njenom ploš-  
nom i dvodimenzionalnom karakterizacijom u kojoj ekstatični  
seljaci pjevaju *Ave Maria* tako loše, da doista priželjkujemo ne-  
kakav mirakul koji bi zaustavio njihov otužni karaoke, dok ko-  
munistički bezbožnik u liku tustog suca primitivno žvače sen-  
dvič veličine podmornice. A časna sestra Morgan Fairchild je tu  
samo da bi dokazala vlastitu duboku zabrinutost za sve što se  
oko nje zbiva. Sedlarova *Gospa* potpuno je promašila duhovnu  
metu i svela se na traljavi ideološki obračun s jugounitarizmom.  
Potom su se opatice nanovo ukazale u *Sedmoj kronici* Bruna Ga-  
mulina. One sada pronalaze jednog staljinista-robijaša s Golog  
otoka, riskirajući da ih policija razotkrije, ali i da ih biskup osu-  
di zbog neposluha. Zbunjenost sada zamjenjuju moralne dvoj-  
be, jer s jedne strane one pomažu ideološkom neprijatelju, a s  
druge žive u permanentnom strahu od komunističkih repres-  
lija, iako ni same nisu jedinstvene: jedna od njih je žrtva parti-  
zanskog nasilja (sic!), a druga ne prihvaća neposluh nadređene  
joj časne, dok treća ustraje u činu milosrđa. I, *last but not least*,  
Sedlar se opet vraća omiljenom liku časne sestre u *Sjećanjima na  
Georgiju*, doduše lažne, koju poziva njegov karikaturalno femi-

nizirani protagonist u novogodišnjoj noći da mu razbije tešku depresiju. U tom Sedlarovom *kammerspielu* o homoseksualcu i opatici ništa se ne bi bitnije izmijenilo da je situacija bila obrnuta, recimo, da je ispričao priču o homoseksualcu preodjevenom u opaticu, što bi samo pojačalo njen *queerovski* potencijal. Bilo kako bilo, trebalo je proći još puno vremena odricanja i boli da bi hrvatski film odbacio sa svećenika ideološku auru mučenika i transformirao ga u ultimativni seks simbol koji se izležava u *pin-up* pozi u crvenim gaćama (Hribar). No, to još uvijek ne znači da je u tretmanu duhovnih i religijskih tema dogurao barem korak bliže Dreyeru (*Ordet*), Carlosu Reygadasu (*Stellet Licht*) ili Alainu Cavalieru (*Therese*), koji je odavno shvatio da se duhovnost može pronaći samo u tjelesnosti.

Dakako, ratno vrijeme donosi i ratne teme, iako one nisu krenule u radikalno preispitivanje pornografije “domovinskog” rata, što dokazuje i dokumentarni školski rad Ivana Salaja *Hotel Sunja*, kao tipični izdanak “braniteljskog” filma o “našim dečkima”, te sirovi Stjepan Sabljak (*U okruženju*). Njima se pridružuje i najrecentniji slučaj Kristijana Milića, čiji je film *Živi i mrtvi* sa klišeiziranom galerijom ratnika koji se “rata boje i onih koji o smislu rata dvoje”, ali i opakih fajtera za koje je rat orgazam, nastajao dugo. Toliko dugo da autor nije ni primijetio da je zakoračio u videoblogersku eru u kojoj film lažira slike koje već negdje postoje, da bi nam uz pomoć njih pokazao jezivu istinu, koristeći retoriku MPEG videa, I-filmova, *screenshotova* i video nadzora, kad slika počinje mijenjati status i s malog ekrana (televizijskog, mobitelskog) prelaziti na onaj veliki. Zato hrvatski film još nije iznjedrio punokrvni antiratni film poput, recimo, de Palmine *Redacted* ili napravio nekakav dokumentarni pandan Jamesu Langleyu, neku vrstu *Hrvatske u fragmentima*, kao što je to Langley učinio s Irakom, ali i Godard u jednom od najsugestivnijih kadrova svoje elegantne elegije *Notre musique* u kojem dva Indijanca i njihova squaw ponosno poziraju autoru ispod čelične konstrukcije postavljene tijekom izgradnje mostarskog novog Starog mosta, uz intertekstualni citat “Mi zakopavamo dane u pepelu legendi”. Indijanci će se tek nešto kasnije ukazati u Schmidtovu *Putu lubenica*, samo što njihovu Arizonu više ne krasi fordovski kaktusi i poštanska kočija koju je prekrila prašina, nego se na njoj trži krijumčarena roba, a *saloone* zamjenjuju zadimljene rupe s turbofolkom.

Ali tek su se filmaši poput Dalibora Matanića, Ognjena Sviličića i Zrinka Ogreste na izmaku devedesetih uspjeli donekle

osloboditi od državotvornih okova, koketirajući nekim novim i u hrvatskom filmu neistraženim tematskim preokupacijama poput etniciteta, nacionalnosti, rase, roda i seksualnosti. Jer, meki i topli jesenji tonovi koje odabire Matanić u *Finim mrtvim djevojkama* ne odskaču samo od almodovarovski snažnog kolorita *Blagajnice* (autor je oduvijek vodio računa o koloritu, pa u TV filmu *Volim te* rabi ružičaste detalje u dizajnu interijera, kao da reklama za vodećeg hrvatskog mobilnog operatera ulazi u kadar i kontaminira ga u skladu s marketinškim poslom njegova junaka). Oni se nalaze u krajnjem nesrazmjeru u odnosu na sumorne krajolike u kojima su ambijentirane *Djevojke*. Kao da se doista nalazimo u “mirnom kraju u kojem se ništa nije dogodilo”. Čak i one neugledne kućerine trošnih fasada, smještene pored željezničke pruge, kao tipični topos Ogrestina urbanog opusa (*Isprani, Crvena prašina*) postaju nekako ljepše. Ali izgled vara. Zatekli smo se, naime u jednom tipičnom zagrebačkom “mirnom” kvartu u kojem trešte zvuci *Čavoglava*, muževi maltretiraju žene i pucaju po “četničkim” golubovima jer im seru po šahovnici, a skinsi zavezuju pretučenog Roma za tračnice, dok lezbijke bivaju privezane na stup srama.

Premda je ovakav pristup gotovo nestvaran u eri u kojoj se homoseksualizam na velikom ekranu više ne povezuje s nasiljem i tragičnom smrću, dok lezbijske teme rabi već i kineski film, on se savršeno uklopio u primitivnu sredinu poput naše u kojoj se jumbo plakati lezbijskih udruga ukrašavaju neukusnim grafitima. Matanić je jedan od prvih filmaša u genezi “novog” hrvatskog filma koji nam se izravno obratio s napomenom da je Zagreb postao “nesigurno i netolerantno mjesto za život”. U Hribarovu filmu *Što je muškarac bez brkova* osnovno je pitanje može li ljubav između katoličkog svećenika i mlade udovice nadjačati prepreku koju postavljaju (hrvatsko) društvo, tradicija i institucije (Leon Lučev u ulozi don Stipana rastrganog između crne mantije i crvenih kupaćih gaća naprosto je odličan, u onoj obnaženijoj varijanti čak i seksipilan, dok su dijelovi filma fokusirani na njegova brata blizanca, vojničinu kao prototipa balkanskog alfa-mužjaka nešto lošiji). A u Sviličićevu *Oprosti za kung fu*, Hrvatica rađa dijete žute rase.

U isti mah, čitav filmski opus Ognjena Sviličića sveden je na reciklažu motiva kulturnih razlika i prijelaza iz jedne sredine u drugu. Nakon dvojice prijatelja iz Zagore koji odlaze provesti tu divnu splitsku noć (*Da mi je biti morski pas*) i djevojke koja se vraća iz Njemačke u Zagoru (*Oprosti za kung fu*), u



*Arminu* otac vodi sina iz bosanske kasabe u Zagreb na audiciju. To je ujedno i najsvjetliji period u genezi "novog" hrvatskog filma, kad on prelazi uske nacionalne okvire i kreće u regionalne koprodukcije. Kao da je u Bosni sve džaba. Nakon što je bosanski film postao *in* i počeo osvajati nagrade na najuglednijim filmskim festivalima, od Berlina do Locarna, čini nam se da Bosanci najprije čekaju sud međunarodne filmske kritike i festivalskih žirija da bi tek nakon njega donijeli i svoj vlastiti. Za strane kritičare, *Boznija* je nešto poput egzotična balkanskog otoka, na kojem se ne tako davno plemenski ratovalo, a danas se snimaju dobri filmovi i osvajaju Oscari. Možda Bosna ima isto tako dobru književnu scenu, konceptualiste i fotografe. Ali oni im nisu zanimljivi. Film je, dakle, u Bosni postao tako važan, da su u nju počeli dolaziti i hrvatski filmaši. Dakako, te hrvatske migracije su i više no poticajne. Problem je da one za sobom povlače i neke stereotipe. Bosanski film danas, pa tako i Nuićev melankolični film o Bosni *Sve džaba* kojem se nikamo ne žuri, nešto je poput srcu mila sevdaha koji je u isti mah i jako tužan i jako crnohumoran. Tamo gdje se u Grlića (*Karaula*) i Schmidta (*Put lubenica*) masakri događaju u filmskoj završnici, u Nuića se događaju već na početku. A bjelina autoceste kojom Schmidtova Kineskinja odlazi prema Zapadu u neizvjesnu budućnost, već je postala zaštitni znak "novog" hrvatskog filma.

Zagrebački hotel u kojem su se zatekli Sviličićevi likovi kao jedan od onih nebrojeno puta privatiziranih depresivnih objekata na rubu metropole koji su postali uporištem američkih lovaca na bijelo roblje za Irak i organizatora raznoraznih *castinga* za izbore ljepotica, treba mu da bi ironizirao manipulativni odnos Zapada prema ratnoj klaonici na području bivše Jugoslavije o kojoj nova globalizirana Evropa odlučuje snimiti još jednu egzotičnu sagu hipnotizirana Kusturičinom formulom rata i Cigana (za jednu od tih uloga konkurira i sam Armin). S druge pak strane, ti isti beskrupulozni njemački producenti koji su zaposjeli zagrebački hotel u potrazi za lokacijama i glumcima za svoj novi film ujedno su i koproducenti Sviličićeva filma.

Ali s *Arminom* je očito sazrelo vrijeme da se o hrvatskom "novom" filmu progovori i u svjetskim razmjerima, pa je u *Filmski atlas 2007*, koji objavljuje *Cahiers du Cinema* po prvi put uvršten i kraći tekst Asifa Džanića o hrvatskoj kinematografiji, simbolično naslovljen *Prema Europi*, koji navodi da se bez obzira na katastrofalno stanje filmske infrastrukture hrvatski



di prvi dugometražni film, poput Biljane Čakić Veselić (*Dečko kojem se žurilo*) i Tanje Golić (*Nije da znam nego je to tako*), čija kratkometražna vinjeta o jednoj burnoj bračnoj svađi koja se rasplamsava kad njeni akteri, Darija Lorenci i Rakan Rushaidat, moraju otići u posjet prijateljima, funkcionira kao sjajna početna ideja za punokrvnu dugometražnu “urbanu” dramu kakva se hrvatskom filmu još nije dogodila.

Tada dolazimo do najvećeg paradoksa. Najvitalniji film snimio je upravo jedan hrvatski veteran, Tomislav Radić (*Što je Iva snimila 23. listopada 2003*), čija estetika puno duguje hrvatskoj opsesiji *reality* programima i malom kućnom videu, gdje glumac simultano postaje i snimatelj, pa je čitav proces sveden na jednu malu glumicu, digitalnu kameru koju je dobila na poklon i njen malograđanski svijet koji ona snima. A redatelj je tu da u njenoj mizanscenski zreloj kameri zamijeni baterije. Uz recentnu retrospektivu hrvatskog filma u prestižnom newyorškom Lincoln Centeru za koju je zaslužan producent Branko Lustig, koji je tijekom brojnih hrvatskih hodočašća u medijima dočekan poput nekog novog Mesije, ovo je možda i najveći domet koji je postigla posustala hrvatska kinematografija u svjetskim razmjerima.



*Jurica Pavičić*

## MALI BIOGRAFSKI LEKSIKON POSTJUGOSLAVENSKOG FILMA

Povodom ovog temata o postjugoslavenskom filmu, redakcija i ja odlučili smo se na to da napravimo jedan mali leksikon najistaknutijih stvaralaca u kinematografijama nastalim na prostoru nakon Jugoslavije. Nije dakako riječ o sveobuhvatnom leksikonu, nego o izboru doista najvažnijih umjetnika, njih do tridesetak. Izbor – koji je naravno subjektivan i moj – sada je pred vama. U njega nisam uvrstio glumce, scenariste i redatelje koji su se afirmirali prije godine raspada Jugoslavije (1991), pa stoga u njemu nema (recimo) Rade Šerbedžije, Kusturice, Mirjane Karanović, Paskaljevića. Uvrstio sam ipak autore i glumce poput Damjana Kozolea ili Emira Hadžihafizbegovića, koji su prije 1991. imali filmove, ali pod uvjetom da su stvarni ugled stekli kasnije. Autore iz emigracije uvrstio sam onda kad se u filmovima bave ovim prostorom, ili su s njim vezani koprodukcijama. Zato su u leksikonu Andrea Štaka i Milčo Mančevski, a u njemu recimo nema Lucille Hadžihalić, Vlade Burića, Gorana Dukića. Uvrstio sam samo autore koji imaju barem dva filma. Zato u leksikonu nema Arsena A. Ostojića. Ipak, iznimku sam napravio kod dvije autorice koje su jedinim igranim filmovima dosad postigle izuzetan uspjeh: to su Jasmila Žbanić i Andrea Štaka, bez kojih bi ovaj izbor bio bespredmetan. Nastojao sam da u leksikonu prednost imaju umjetnici koji djeluju u više zemalja bivše federacije, nastavljajući plodnu tradiciju premrežavanja talenata u kinematografijama Jugoslavije. Na svoje ugodno iznenađenje, ustanovio sam da takvih ima mnogo, a među glumcima su gotovo svi takvi. Isto tako, nastojao sam da ovo ne bude leksikon samo redatelja, nego i drugih filmskih kreativaca: glumaca, glumica, producenata, scenarista. Ustanovio sam da mi je mnogo lakše odabrati desetak afirmiranih muških glumaca, nego ženskih glumica, što nije dobro i pokazuje da i postjugoslavenski film baštini svojstvo koje je feministička kritika spočitavala jugoslavenskom: ekskluzivni mačizam. Također sam uočio kako mi je teško, ili gotovo nemoguće pronaći reprezentativne scenariste,

pri čemu mislim na scenariste koji nisu ujedno i redatelji niti adaptatori vlastitih djela u drugom književnom mediju. U tom pogledu, jedina je pozitivna iznimka Srbija, gdje su scenaristi bili i ostali najjače ukorijenjeni kao autonomna profesija. Nastojao sam donekle uravnoteženo predstaviti sve postjugoslavenske zemlje, osim dakako onih gdje je filmska proizvodnja tek u začetku (to jest – Kosovo i Crnu Goru). Križaljka profesija i zemalja do koje sam došao spontano bila je, kad sam leksikon dovršio, i za mene poučna. Zanimljivo je recimo da sam iz Srbije lako mogao odabrati i pet-šest muških glumačkih zvezda, ali teško i jednu žensku. Indikativno je da u izboru ima više režisera iz BiH i Hrvatske nego Srbije: to ne govori o snazi kinematografije, nego o tom da su mnoge bitne srpske filmove nakon 1990. napravili “klasici” – Paskaljević, Marković, Kusturica. Pokušao sam u ovaj izbor staviti autore koji su postjugoslavenskom filmu donijeli najveće međunarodne uspjehe, kao i autore najvećih hitova, ili barem onih najvećih hitova koji ujedno imaju i kulturno relevantan status. Ipak, u izbor sam, pošto je moj, uvrstio i neke ljude za koje osobno mislim da tu spadaju, a u nečijem se drugom izboru možda ne bi našli.

**Andrić, Radivoje; redatelj, Srbija** – Rođenjem Sarajlija, ljetnim obitavalištem Dubrovčanin, rođen 1967. u Sarajevu, sin TV scenaristice Bojane Andrić. Režisersku karijeru počeo u kazalištu, a potom i kao dokumentarist, nizom zapaženih dokumentaraca o protumiloševićevskom otporu. Igrani prvijenac snima 1998. u privatnoj produkciji i s minimalnim budžetom. Film – romantična komedija *Tri palme za dvije bitange i ribicu* – postaje jedan od najvećih srpskih hitova devedesetih. Taj uspjeh još nadmašuje glazbenom *drum 'n' bass* komedijom *Munje*, koju je u Srbiji gledalo oko 550 tisuća ljudi, a hit je bila i u regiji. I u trećem filmu, *Kad porastem bit ću kengur* – Andrić (2004) povezuje interese za sportsku i glazbenu supkulturu, ali ovaj put u formi trodijelnog omnibusa kojem je u središtu lik legendarnog nogometnog vratara Kengura.

Jedan od najvećih hitmejkera srpskog filma, Andrić se slično poput Srđana Dragojevića opredijelio za populistički komercijalni film. Međutim, za razliku od Dragojevića, u Andrićevom radu ne dominira ironija i groteska, nego blagonakloni, navijački prikaz urbane kontrakulture i likova gubitnika s margine. Na taj način, Andrić se filmovima nametnuo kao svojevrzni popkulturni glasnogovornik prozapadnog urbaniteta u Srbiji.



ozračju bliži mediteranskoj i balkanskoj tradiciji, ali i američkom *off-Hollywoodu*.

**Dragojević, Srđan; redatelj, Srbija** – Rođen 1963. na beogradskom Dorćolu, studirao psihologiju i režiju. Pročuo se godine 1992. kad usred rata snima romantičnu komediju *Mi nismo anđeli*, film koji će kao primjer krajnjeg eskapizma biti nazivan “miloševićevska Djeca raja” (i koji će unatoč tomu ili baš zato u Hrvatskoj biti piratski hit). Dragojević 1996. uz pomoć vlasti bosanskih Srba snima *Lepa sela lepo gore*, cinični, amoralni ali stilski briljantni film u kojem koristi alanfordovsku grotesku da se naruga obama stranama u bosanskom ratu. U *Ranama* (1998) Dragojević će kroz prikaz uspona jednog mafijaša prikazati rasap srpskog društva devedesetih, koristeći pri tom slična sredstva – grotesku, crni humor i vizualno karikiranje. Na poziv *Miramaxa*, Dragojević potom odlazi u SAD, ali se nakon obustave projekta *The Payback all-Star Revue* vraća u Srbiju, režira drugi, te producira treći nastavak *Mi nismo anđeli*. Trenutno dovršava najskuplji srpski film svih vremena, *Sveti Georgije ubiva aždahu* po tekstu Dušana Kovačevića.

Formiran na komercijalnom Hollywoodu i estetici europskih osamdesetih, Dragojević je svojevrsna balkanska verzija *cinema du looka*, autor izrazite vizualne kulture, snažnog slikovnog gega, čovjek formiran na Alan Fordu i Jacovittiju, ali i filmski poduzetnik sa osjećajem za komercijalno. Filmove mu karakterizira ciničan, mizantropski svjetonazor i dominantna ironija.

**Đuričko, Nikola; glumac, Srbija** – Rođen 1974. u Beogradu, gdje se školuje i završava glumačku akademiju. Počinje glumiti već kao dijete na televiziji, u kazalištu se afirmira kao stalni član ansambla Jugoslavenskog dramskog pozorišta. Nakon više uloga na TV-u i u manje zapaženim filmovima skreće pažnju ulogom mladog gangstera u izvrsnom gangsterskom filmu *Do koske* (1996) Slobodana Skerlića, gdje po prvi put glumi uz Nebojšu Glogovca s kojim će nanizati seriju filmova. Opću popularnost stječe sporednom ulogom Gojka Sise u glazbenoj hit komediji *Munje* Srđana Andrića (2001). Iste godine glumi i glavnu mušku ulogu u *Nataši* Ljubiše Samardžića, kao i u *horror slasheru TT Sindrom* Dejana Zečevića, jednim od rijetkih postjugoslavenskih filmova tog žanra. Glumi epizodne uloge u hit filmovima *Zdravka Šotre* *Zona Zamfirova* (2002) i *Ivkova slava* (2005), potom ulogu policajca poslanog da razbija demonstracije u *Kor-*





**Hadžihafizbegović, Emir; glumac, Bosna i Hercegovina**

– Rođen 1961. u Tuzli. Studirao u rodnom gradu književnost na pedagoškoj akademiji i planirao karijeru sportskog novinara. Nakon što je izbačen sa studija, 1982. dolazi u Sarajevo i upisuje se na glumu u klasi Emira Kusturice. Prve uloge odigrao je još za razdoblja Jugoslavije, među ostalim i u Kusturičinom *Ocu na službenom putu* i u serijalu Lepe Brene *Hajde da se volimo*. Rat mu filmsku karijeru prekida na deset godina. Od 2003., centralna je glumačka figura u razdoblju renesanse bosanskohercegovačkog filma, te glumi u gotovo svim ključnim sarajevskim naslovima tog perioda: u *Gori vatra* (2003) i *Kod amidže Idriza* (2004) Pjera Žalice, *Ljetu u zlatnoj dolini* (2003) i *Teško je biti fin* (2007) Srđana Vuletića, te *Grbavici* (2006) Jasmile Žbanić. Jako je prisutan i u hrvatskom filmu, gdje je od 2006. igrao u više serija i četiri filma: *Karauli* Rajka Grlića, *Sve džaba* Antonija Nuića i *Putu lubenica* Branka Schmidta (sve 2006), te u *Arminu* (2007) Ognjena Sviličića, koji mu je donio više inozemnih priznanja. Hadžihafizbegović je trenutno kantonalni ministar kulture i sporta Sarajeva. Kao glumac, podjednako glumi likove dobričina i krajnjih zlikovaca – u oba slučaja kreira karaktere koje odlikuje prividna mirnoća iza koje se krije prijetnja ili potisnuta neuroza.

**Hočevar, Danijel; producent, Slovenija** – Rođen 1965. u

Ljubljani. U filmski posao ulazi 1986. kao producent u Studentskom kulturnom centru (ŠKUC), gdje se isprva bavi prikazivaštvom. U okviru ŠKUC-a 1986. producira *Usodni telefon* (*Ukleti telefon*) Damjana Kozolea, prvi pravi *independent* u bivšoj Jugoslaviji. Godine 1991. osniva producentsku tvrtku *E motion film*, kojoj je i danas na čelu. Kao producent ključno je sudjelovao u većini bitnih slovenskih filmova nakon 1990., i u svim mijenama slovenskog filma. Producira prvi slovenski dugometražni crtić (*Socijalizacija bika*, 1998), te tri filma koja su obilježila bum slovenske kinematografije oko godine 2000.: *U leri* (J. Burger, 1999), *Kruh i mlijeko* (J. Cvitkovič, 2001), te *Rezervni dijelovi* (D. Kozole, 2003). Također sudjeluje u koprodukcijama u češkoj, srpskoj i hrvatskoj kinematografiji, među ostalim i u *Karauli* Rajka Grlića (2006), te *Sivom kamionu crvene boje* (2005) Srđana Koljevića. Često kontinuirano radi s istim redateljima (Damjanom Kozoleom, Janezom Burgerom, Metododom Pevecem), ali je zaslužan i za prve filmove niza drugih talenata, uključujući Jana Cvitkovića. Bio je prvi i zadugo jedini pravi, ugledni privatni producent na teritoriju bivše Jugoslavije.



(2007) Srđana Vuletića, gdje glumi suprugu glavnog junaka, taksista i sitnog kriminalca. Specifične i zapamtive fizionomije, Darija Lorenci specijalist je za uloge “narodskih” žena, provincijalki, dobrotivih, plemenitih junakinja, često iz nižih klasa i neodređene dobi.

**Lučev, Leon; glumac, Hrvatska** – Rođen 1970. u Šibeniku, u obitelji podrijetlom s otoka Zlarina. Diplomirani automehaničar, nakon prometnog fakulteta upisao studij glume u Zagrebu. Počeo glumiti u kazališnoj skupini *Montažstroj*. Debitirao je na filmu u hit komediji Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), skrenuo na sebe pažnju epizodom u filmu Lukasa Nole *Nebo sateliti* (2001), a kod istog redatelja prvi put glumi glavnu ulogu u erotskoj drami *Sami* (2001). Nakon glavne uloge u Brešanovim *Svjedocima* (2003) tijekom 2005. snima dva filma koji će ga bitno obilježiti: u hit komediji Hrvoja Hribara *Što je muškarac bez brkova* glumi dva brata blizanca – oficira i svećenika – a u *Grbavici* Jasmile Žbanić sitnog tjelohranitelja koji se udvara junakinji – Mirjani Karanović. U posljednjoj fazi karijere sve češće glumi negativce, kao u *Volim te* Dalibora Matanića ili u *Putu lubenica* Branka Schmidta. Ipak, najviše ga karakteriziraju uloge likova s kojima se gledatelj lako identificira, introvertnih, blagih i šutljivih heroja, često tragičara. Trenutno je najzaposleniji i najtraženiji hrvatski filmski glumac, a upravo je završio snimanje filmova *Žena bez tijela* Vinka Brešana i *Buick Riviera* Gorana Rušinovića.

**Mančevski, Milčo; redatelj, Makedonija** – Rođen 1959. u Skopju, gdje je diplomirao povijest umjetnosti i arheologiju. Režiju studira u SAD (u Illinoisu), a osamdesetih godina vraća se u Makedoniju, djeluje na umjetničkoj sceni kao fotograf i autor nagrađivanih eksperimentalnih filmova. Od 1985. živi u New Yorku gdje radi kao montažer, dokumentarist, te uspješan redatelj glazbenog videa: za rad u glazbenom videu dobio je *MTV Award*, a jedan klip za *Arrested Development* uvršten mu je u antologiju 100 najboljih videa svih vremena časopisa *Rolling Stone*. Godine 1994. u 35. godini života u britansko-makedonskoj koprodukciji realizira film *Pred doždot (Prije kiše)*, političku dramu u kojoj aktualnu temu nacionalnih ratova na Balkanu povezuje s estetikom videa i *cinema du looka*, te sa eksperimentalnim tretiranjem filmskog vremena: slično Tarantinovom *Pulp Fictionu*, *Prije kiše* je triptih organiziran ciklički. Film osvaja



pojave, često je uspoređivan s Adrianom Brodyjem. U kazalištu često komičar, u filmu podjednako glumi uloge tragičnih heroja kao i moralno ambivalentnih, sadističkih ili objesnih likova.

**Mitevska, Labina; glumica i producent, Makedonija** – Rođena 1975. u Skopju u umjetničkoj obitelji. Studirala povijest umjetnosti i arheologiju u Skopju, Danskoj i Arizoni. Glumiti je počela u kazalištu. Milčo Mančevski je 1994. odabire za ulogu u budućem venecijanskom pobjedniku *Prije kiše (Pred doždot, 1994)*. Tamo je opaža britanski redatelj Michael Winterbottom i angažira u dva filma: prvo u manjoj ulozi u ratnoj drami *Welcome to Sarajevo (1997)*, a onda i za glavnu žensku ulogu, onu hrvatske izbjeglice koja živi u britanskom kupališnom gradu, u filmu *I Want You (1998)*. U tom razdoblju, kad makedonski film jedva postoji, Mitevska uglavnom glumi na češkom, njemačkom i engleskom. Početkom iduće dekade, Mitevska kao producent pokreće obnovu makedonskog filma producirajući filmove vlastite sestre Teone Strugar Mitevske – prvo *Kako sam ubio sveca (Kako ubiv svetec, 2004)*, a onda i *Ja sam iz Titovog Velesa (Ja sum od Titov Veles)*. Ovaj drugi film 2007. dobiva na Sarajevskom festivalu specijalno priznanje žirija. U oba filma Labina Mitevska i glumi glavne uloge. Za to vrijeme Mitevska nastavlja i međunarodnu glumačku karijeru, posebno u Bugarskoj (*Istraga, 2006, Ilgika Trifonova*). Izrazito lijepa, zagonetne i dostojanstvene fizionomije, Labine Mitevska najčešće glumi nedosežne, intrigantne ili po nečemu drukčije mlade žene koje često bivaju objekt erotske privlačnosti.

**Musevski, Peter; glumac, Slovenija** – Rođen 1965. u Ljubljani, gdje studira i diplomira glumu. Nakon studija glumi u kazalištu u Novoj Gorici i Kranju. Na filmu je debitirao godine 2003. ulogom u filmu *Kad zatvorim oči (Kad zaprem oči)* Francija Slaka. Tijekom devedesetih igra u još nekoliko filmova, poput *Ekspres, Ekspresa (1995)* Igora Šterka i *Stereotipa (1997)* Damjana Kozolea. Ipak, afirmaciju izvan slovenskih granica stječe tek filmom *Kruh i mlijeko (2001)* Jana Cvitkoviča u kojem briljantno igra liječenog alkoholičara koji ponovo posrće u porok. U idućem razdoblju igra u svim najuspješnijim slovenskim naslovima: bivšeg spidvej prvaka a sada trafikanta-imigranata u *Rezervnim dijelovima (Damjan Kozole, 2003)*, fašistoidnog susjeda u *Predmestju (V. Moederndorfer, 2004)*, čovjeka koji u srednjoj dobi ostane nezaposlen u *Rad osloboda (Delo osvobaja,*







filmom *Puna kuća* (1998). Kino prvijenac mu je retro-posveta rodnom gradu *Da mi je biti morski pas* (1999), koja je postala lokalni hit. Nakon tri filma u TV produkciji razmjerno neujednačenog kvaliteta, Ognjen Sviličić iznenadio je hrvatske filmske krugove TV komedijom o sukobu generaciju u dalmatinskom zaleđu *Oprosti za kung fu* (2004), koja ulazu u Forum Berlinskog festivala premda izvorno nije uopće bila predviđena za kino distribuciju. Nakon toga Sviličić snima još jedan film o odnosu roditelja i djeteta, *Armin* (2007), koji također ulazi u berlinski Forum i osvaja desetak inozemnih nagrada. Sviličić je ujedno aktivan i kao suradnik na scenariju drugih redatelja. Koscenarist je filmova  *Holding* (2001) i *Što je Iva snimila 23. listopada* (2005) Tomislava Radića, te *Put lubenica* (2006) Branka Schmidta. S obzirom da su redatelji koji su surađivali sa Sviličićem nakon niza jako slabih filmova u pravilu surađujući s njim postizali uspjeh, Sviličića se katkad etiketiralo kao “čovjeka koji režisere diže iz mrtvih”, ili čak “scenarističkog Mabuzea”. Kao redatelj, Sviličić je sklon malim filmovima jednostavne TV dramaturgije, a specijalnost su mu obiteljski odnosi i introvertni likovi koji imaju teškoća u komunikaciji s bližnjima.

**Škaričić, Marija; glumica, Hrvatska** – Rođena 1977. u Splitu u slikarskoj obitelji. U rodnom gradu počinje glumiti prvo u amaterskom, a potom u profesionalnom kazalištu. Studij glume završava na zagrebačkoj ADU 2003. Tijekom studija debitira u TV seriji *Novo doba* redatelja Hrvoja Hribara. Filmofili je otkrivaju godine 2004. ulogom narkomanke prinuđene na prostituciju u filmu Arsena Ostojića *Ta divna splitska noć*, a za tu joj ulogu žiri kojim je predsjedao Mike Leigh daje nagradu za najbolju žensku ulogu u Sarajevu. U hitu Hrvoja Hribara *Što je muškarac bez brkova* (2005) glumi lik seoske trgovkinje. Novu međunarodnu afirmaciju doživjet će ulogom smrtno bolesne bosanske imigrantice u filmu *Gospođica (Fraulein)*, 2006) Andree Štake. Specijalist za izrazito tehnicističke role, Škaričić jednako uspješno glumi urbane i ruralne, sofisticirane i priproste likove.

**Štaka, Andrea; redateljica, Švicarska/Bosna i Hercegovina** – Rođena 1973. u Luzernu, u obitelji akademski obrazovanih emigranata sarajevskog i dubrovačkog podrijetla. Bavila se fotografijom, studirala grafiku, a potom i film u Zürichu, gdje diplomira zapaženim kratkim filmom *Hotel Belgrad*. Potom seli u New York, gdje počinje suradnju s hrvatskim snima-



kom filmu Gorana Paskaljevića *Someone Else's America* (1995). U Paskaljevićevom *Buretu baruta* (1998) glumi nezaboravnu epizodu otmičara autobusa, a iste godine u filmu Gorčina Stojanovića *Stršljen* glumi jednog od dva junaka, kosovskog Albanca. Nakon te uloge dobiva poziv Spikea Leeja i glumi u filmu *3 A. M.* (2001). Ipak, najveću lokalnu popularnost donosi mu uloga jednog od dvojice muzičara u hitu *Munje* (2001) Radivoja Andrića. Posljednjih godina živi u New Yorku i paralelno vodi karijeru u Srbiji (*Kad porastem biću kengur*, R. Andrić, 2004) i u SAD, gdje glumi u filmu *Love* Vlade Nikolića, ali i u akcijskom spektaklu *Next* Leeja Tamahorija. Radi i u hrvatskoj kinematografiji, a najistaknutija od takvih uloga je ona Ljube Zemunca u *Karauli* (2005) Rajka Grlića. Trifunović je u srpskoj i postjugoslavenskoj kinematografiji uvelike zauzeo mjesto koje je imao Dragan Nikolić: glumi zavodnike, infantilne mladiće vođene iracionalnošću, libidom ili neobazrivom zaigranošću, a često i likove čija destruktivna iracionalnost upropaštava bližnje.

**Žalica, Jasna; glumica, Bosna i Hercegovina** – Rođena 1968. u Sarajevu, gdje 1991. diplomira glumu na Akademiji scenskih umjetnosti na kojoj od 1994. i predaje. Kao afirmirana kazališna glumica debitirala je u cjelovečernjem filmu *Gori vatra* (2003) svog supruga Pjera Žalice. Još zapaženiju ulogu odigrat će u filmu *Kod amidže Idriza* (2004) istog autora, gdje glumi ambicioznu, otrešitu susjedu Bubu. Iste godine, u filmu Gorana Paskaljevića *San zimске noći* glumi bosansku izbjeglicu, majku autističnog djeteta, a u vojvođanskom filmu *Peščanik* (*Fovenyora*, 2007, režija Szabolcs Tolnai), prema djelima i biografiji Danila Kiša, glumi Kiševu crnogorsku mater. Jasna Žalica specijalist je za uloge snažnih žena, majki ili supruga, odrješitih i odlučnih “meštrovica” koje karakterizira autoritet, volja i usmjerenost na pragmatične ciljeve.

**Žalica, Pjer; redatelj, Bosna i Hercegovina** – Rođen 1964. u Sarajevu, sin pjesnika Miodraga Žalice, suprug Jasne Žalice. Prije studija režija, studira književnost i filozofiju i svira u pop bendu *Hari Mata Hari*. Kao redatelj počinje u ratu, u okviru skupine SAGA (Sarajevska grupa autora), unutar koje snima više dokumentaraca (*Godot Sarajevo*, *Škola ratnih vještina*) od kojih je najpoznatiji *MGM* (*Man God Monster*, 1994, surežija a Ademirom Kenovićem). Koscenarist je prvog filma samostalne bh. kinematografije, Kenovićevog *Savršenog kruga* (1997). Kao





*Vlatko Galevski*

## NOVI MAKEDONSKI FILM IZMEĐU TETOVIRANJA, ILUZIJA I SJENKI

Makedonija je samostalna država već 16 godina. Da li nešto slično može da se kaže i za makedonski film?

Smatram da je uputno da, u uvodu jednog nepretencioznog i neakadenskog teksta na ovu temu, ipak (i prije svega), pokušamo da lociramo mjesto filmske umjetnosti u okviru jedne nacionalne kinematografije.

Prije izvjesnog vremena, u jednom izlaganju na temu “Kreativna industrija u filmskoj muzici”, imao sam mogućnost da ukažem na sve veću diskrepancu koja se javlja između filma kao umjetnosti i filma kao industrije. Razumljivo, ovo je uobičajen stav rijetkih apologeta “nekadašnjih” pokretnih slika (ili nostalgičara u izumiranju). Ipak, neumoljiva globalizacija na svim nivoima ne bi trebalo da nas udalji od naših ideala, a gest naše dobre volje biće ako zažmurimo u pravcu industrijalizacije umjetnosti i ako pritom drugo oko širom

prevod s makedonskog:  
Nenad Vujadinović



## Na državnim jaslama

Za manje upućene, da podsjetimo da je baš do 1991. godine na tlu Jugoslavije funkcionisalo “sveto” filmsko trojstvo: proizvodnja, distribucija i prikazivanje. Nameće nam se čudna, ali interesantna, analogija sa sistemom upravljanja državom: zakonodavna, izvršna i sudska vlast. Ovoj metodologiji na zalasku (sad govorimo samo o filmu) nužno će se nametati novi instrumenti uz čiju pomoć treba da se što brže stigne do filmskog tržišta, do gledalaca (čitaj: do profita). Inače, poistovjećivanje je samo simbolično. Četvrta vlast u politici (siva ekonomija, korupcija, mafija ili berza) trebalo bi da nađe svoj odraz u mnogo naivnijem, ali i agresivnom marketingu ili filmskoj reklami.

Makedonski film je, bar što se proizvodnje tiče, još uvijek na državnim jaslama (s rijetkim izuzecima). Distribucija izumire paralelno s umiranjem kinosala, dakle zajedno s prikazivanjem filmova. Autori novih filmskih projekata uopšte ni ne razmišljaju o domaćim gledaocima, već većina od njih pokušava da pravi isključivo “festivalске filmove”?

## Ipak se nešto kreće

Generalno gledano, ne možemo da budemo nezadovoljni stvaralaštvom nastalim u toku ovih posljednjih šesnaest godina, ali u još manjoj mjeri treba da budemo euforični zbog rijetkih bljesaka. Ako pravimo poređenje u odnosu na susjede ili na države koje su nam približno jednake po broju stanovnika – nismo za potcjenjivanje. Pitanje dobre filmske produkcije je pitanje dugoročne strategije države, kako u odnosu na kvalifikovanu procjenu estetskih vrijednosti budućih projekata, tako i u odnosu na racionalno raspoređivanje budžetskih sredstava namjenjenih filmu. S druge strane, od inventivnosti i umješnosti producenata (i koproducenata) zavisi kako će se obezbijediti neophodan domaći i strani novac za realizaciju filma (počevši od popunjavanja aplikacija, pa sve do prodavanja filma).

Mlađa generacija filmskih autora i filmskih radnika, bar u toku posljednjih nekoliko godina, pokazuje da nije sve tako crno i da je dobro da se što više govori o filmu, pa makar se govorilo i loše. Ohrabruje to što su se pojavili novi ljudi i nove ideje, s modernim i profesionalnim pristupom ovoj skupoj



umjetnosti, pa tako u stilu nekadašnjih soc-parola slobodno možemo da najavimo: da nacija koja ima ovakvu generaciju ne treba da se brine za svoju filmsku budućnost. Već smo spomenuli i problem nedostatka kinosala, tako da je filmska edukacija prepuštena filmskim projekcijama na *Skopskom filmskom festivalu* i *Festivalu Braća Manaki* u Bitolju. Ovome treba dodati i “legalizovanu pirateriju”, što je razlog zbog kojeg su domaći filmofili prepušteni svojevrsnoj DVD-autoedukaciji, po pravilu s niskim tehničkim i prevodilačkim kvalitetom. Kao što je poznato, ako želimo da uđemo u EU-biće, između ostalog, neophodno i da se vrlo brzo operacionalizuje pitanje autorskih i intelektualnih prava. Ali to je već priča za drugi tekst.

## MAKEDONSKI FILMOVI SNIMLJENI OD OSAMOSTALJENJA DO DANAS

*TETOVIRANJE*, Stole Popov, 1991;  
*MAKEDONSKA SAGA*, Branko Gapo, 1993;  
*SVJETLO-SIVO* Mitrevski, Popovski, Janičijević, 1993;  
*PRIJE KIŠE*, Milčo Mančevski, 1994;  
*ANDELI NA OTPADU*, Dimitrije Osmanli, 1995;  
*SAMOUNIŠTENJE*, Altanaj Erbil, 1996;  
*DŽIPSI MEDŽIK*, Stole Popov, 1997;  
*PREKO JEZERA*, Antonio Mitrićeski, 1997;  
*ZBOGOM DVADESTOM VIJEKU*, A. Popovski, D. Mitrevski, 1998;  
*MAKLABAS*, Aco Stankoski, 1998;  
*VRIJEME-ŽIVOT*, Ivan Mitevski – Kopola, 1999;  
*OSVETA*, Jan Hintjens, 2001;  
*PRAŠINA*, Milčo Mančevski, 2001;  
*KAO LOŠ SAN*, Antonio Mitrićeski, 2003;  
*SUDIJA*, Žaneta Vangeli, 2003;  
*BALKANKAN*, Darko Mitrevski, 2004;  
*VELIKA VODA*, Ivo Trajkov, 2004;  
*ILUZIJA*, Svetozar Ristovski, 2004;  
*KAKO SAM UBIO SVECA*, Teona Mitevska, 2004;  
*KONTAKT*, Sergej Stanojkovski, 2005;  
*TAJNA KNJIGA*, Vlado Cvetanovski, 2005;  
*BOLI LI?*, Aneta Lešnikovska, 2006;  
*JA SAM IZ TITOVOG VELESA*, Teona Mitevska, 2007;  
*PREVRNUTO*, Igor Ivanov – Izi, 2007;  
*SJENKE*, Milčo Mančevski, 2007.

## Plodno, ali nedorečeno

Kinematografija je, svi kažu, skup sport, naročito za zemlju čiji su finansijski potencijali zaista skromni. Kad se, međutim, uzme u obzir da smo, kad je o životnom standardu riječ, u Evropi na trećem mjestu otpozadi, onda je svako trošenje para (koje, usput rečeno, nikad nisu bile vraćene u budžet) s ciljem da se proizvede nekakav pretpostavljeni umjetnički proizvod izazivalo najčešće iritirajuće reakcije od strane predstavnika ostalih kulturnih segmenata u državi, a i od šire građanske javnosti. Najčešća primjedba je da je film preskupa igračka i "privilegija" nekoliko režisera koji raspolažu našim PDV-uštedama.

U ovakvim okolnostima, filmsku 2007. godinu u Makedoniji možemo da ocijenimo kao plodnu (ako uzmemo u obzir broj snimljenih/završenih filmova), ali i kao "umjetnički nedorečenu" s aspekta estetskih vrijednosti.

Ipak, bolje je imati nešto nego ništa.

Na kraju krajeva, možda je najznačajniji napredak u domaćoj kinematografiji podizanje stepena profesionalnosti u produkciji, kao i sve češće korištenje mogućnosti za koprodukciju s evropskim filmskim asocijacijama i partnerima.

Ono što smo na velikom platnu mogli da vidimo u 2007. godini bili su igrani filmovi: *Boli li?* Anete Lešnikovske, *Prevrnuto* Igora Ivanova – Izija, *Ja sam iz Titovog Velesa* Teone Strugar-Mitevske i *Sjenke* Milča Mančevskog. U kategoriji dokumentarnih filmova svakako treba spomenuti film *Bakice Revolucije* Petre Seliškar i Brand Fera, kao i nekoliko televizijskih filmskih proizvoda, uglavnom finansiranih od strane javnog servisa ili Savjeta za radiodifuziju (*Zamka* Aljoše Simjanovskog, film o Gligoru Prličevu Janeta Bojadžija).

Postalo je praksa da domaća publika posljednja gleda "svoje" filmove, a sve zbog čestih producenških igara i taktika da se filmovi prvo "provjeravaju" na stranim festivalima. Tako, osim svoje (bitoljske) festivalske premijere, *Ja sam iz Titovog Velesa* (i pored najava) još uvijek nije na redovnom repertoaru, iako u međuvremenu šeta po festivalima, pa je dobio i neke nagrade. Koliko su ovakvi potezi opravdani ozbiljno je pitanje, ali u svakom slučaju djeluju neodgovorno prema domaćoj publici.

Ovom prilikom zadržao bih se na novijoj makedonskoj produkciji, jer smatram da je o naslovima nastalim prije 2000.



i poetične priče – umješno je artikulisan i vješto napravljen, tako da je konačni utisak koji film kod publike izaziva veoma efektan. U filmu su angažovane poznate inostrane filmske zvezde Džozef Fajns i Dejvid Venam, glumci koji su opravdali svoj renome, a od domaćih imena učestvuju: Nikolina Kujča, Vlado Jovanovski, Vladimir Endrovski i drugi. Direktor fotografije je Beri Akrojd, a muziku je napisao Kiril Džajkovski. Angažman Džajkovskog u filmu je odličan potez. Njegov muzički manir i uspješne kombinacije etno i elektronske muzike nalaze pravo mjesto u ozvučavanju filmskih slika. U jednakoj su mjeri uspješni muzički pasaži koji prate dešavanja u Americi, kao i etnoteme koje se čuju dok se radnja odvija u Makedoniji. Sve u svemu, *Prašina* je svakako film koji pripada samom vrhu makedonske kinematografije.

### *Kao loš san*, film Antonija Mitrićeskog

Ovo je drugi film Antonija Mitrićeskog. Film je rađen prema dramskom tekstu *MMJ* Dejana Dukovskog. Priča nas vodi kroz ljudske traume koje su posljedica događanja u Jugoslaviji devedesetih godina i bavi se pokušajima ljudi da nađu nov kvalitet u okvirima gradskog života. Ali rat ostavlja duboke ožiljke kod neadaptibilnih likova, pa se jaz između njih još više produbljuje. Glavne uloge u filmu tumače: Ertan Šaban, Miki Manojlović, Verica Nedeska, Femi Grubi i Iskra Veterova. U filmu je angažovan i poznati glumac Robert Englund, svjetski poznat po ulozi u blokbusteru *Helrejzer*.

I pored podatnog scenarija ni u ovom svom filmu Mitrićeski ne uspijeva da dodirne istinske estetske kodove koje filmska umjetnost nalaže. Njegova “sirova poetika” nije uvijek u funkciji realnih filmskih događaja pa se često suočavamo s granično patetičnim pristupom, poslije kojeg se stvari teško vraćaju na pravo mjesto. Njegovi likovi su pretežno artificijelni, pa nerijetko imamo efekat nedorečenosti ili, pak, pretjerane rasprisanosti. Mitrićeski je gledljiv samo tamo gdje je njegova poetika primjenljiva.

Eksplicitnost i naturalizam nisu njegova jača strana, pa zato imamo nepotrebne sinusoide i neujednačenost u narativnom i vizuelnom segmentu priče. Dosljednost u intimnom izrazu i maniru ne amnestiraju Mitrićeskog kad je riječ o nepoštovanju univerzalnih, makar i formalnih kinestetičkih aspekata.



scenarističkoj preradi, priča dobija jednu drugačiju, u svakom pogledu kinestetičku dimenziju.

*Velika voda* uspješno kompiluje osnovne estetske i glumačke kodove filmske vizure, akcentujući narativnu istoričnost radnje pri čemu gluma funkcioniše kao prirodni i djelotvorni dio ovog igranog dokumenta. Djeca glumci su pravi biser u tjeskobnom i tenzičnom nizanju događaja u priči, za što režiser Trajkov zaslužuje pregršt komplimenata. Trajkov zaista unosi upečatljive estetske, rekli bi čak i inovativne momente. Od kadriranja, preko glumačke igre, scenografije, pa sve do montažnog postupka – sve je obrađeno na visokom profesionalnom nivou i, evidentno, režiser nad svime ima potpunu kontrolu.

I kao što je neko negdje primjetio, ovaj film je pravi makedonski *Oliver Twist*. Umješnost vođenja priče je jedan od ključnih elemenata u filmu. Narator i aktivna slika su u stalnoj artikulisanosti isprepletenosti, za što je u velikoj mjeri zaslužan glumac Meto Jovanovski u ulozi odraslog Lema Nikodinoskog. Uloga, pak, malog Lema koju tumači Sašo Kekenoski, sa sigurnošću je jedna od najboljih rola djeteta-glumca kod nas. I druga dječija uloga, ona koju ostvaruje Maja Stankovska, kreirana je s izvanrednom umješnošću i senzibilitetom.

Kao kod rijetko kojeg filmskog djela, *Velika voda* nema ni manjka, ni viška, sve je dotjerano s pravom mjerom i s osjećajem za vrijeme. Onog momenta kad projekcija završi, vjerovatno ćete osjetiti uznemirenost, ali malo zatim i egzaltaciju zbog toga što ste prisustvovali velikom umjetničkom činu.

## *Iluzija*, film Svetozara Ristovskog

U osnovi priče je raspad jedne porodice kao rezultat tranzicije i vojnih dešavanja kroz koje prolazi Makedonija. Tinejxer Marko raste u jednoj sasvim nezdravoj sredini, otac alkoholičar, majka poluluda, sestra egoistična. Jedina ličnost koja mladiću uliva nadu je njegov profesor makedonskog jezika, ali ...

Svetozar Ristovski afirmisao se 2002. godine s dokumentarnim filmom *Radost života*, za koji je dobio Gran Pri na festivalu *Go East* u Vizbadenu, a poznat je i po TV seriji *Naša mahala*. Glavne uloge u filmu tumače Dejan Aćimović, Nikola Đuričko i Vlado Jovanovski. Direktor fotografije je Vladimir Samoilovski, a scenograf je Igor Toševski.

I pored evidentnog napora cijele ekipe, film ipak ostavlja utisak nedorađenog estetskog proizvoda. Pojavljuju se izvjesni problemi, kako u izboru glumaca, tako i u nizu sitnih, ali ne i neprimjetnih nedosljednosti u dramaturškom smislu, kao i problemi čisto rutinske prirode, kao što su: upotreba slenga u dijalogu, mizanscen, pa i montažni postupak. Ipak *Iluzija* je značajan film, naročito zbog činjenice da su se autori uhvatili u koštac s ozbiljnom i gorućom životnom temom i da su uspjeli da ekranizuju delikatnu priču o razočaranjima, nadi, mržnji i osveti.

### *Kako sam ubio sveca*, film Teone Mitevske-Strugar

*Kako sam ubio sveca* je prvi igrani film Teone Mitevske-Strugar, a ujedno i njen prvi scenario za dugometražni film. Autorka je pokušala da prikaže aktuelne prilike u Makedoniji vezane za postratnu tranziciju, prisustvo NATO snaga i tenzične situacije iz kojih su se rađali konflikti, često i bez postojanja pravih motiva i razloga za to. To je prvi kamen spoticanja. Nedovoljno razvijen scenario ograničava mogućnost realnog odslikavanja prilika u priči, a to svakako izaziva izvjesnu konfuziju i u snimateljskom i u montažnom postupku.

Snimatelj Alan Markoen, i pored nesumnjivog iskustva, ne uspijeva da stvori autentičnu sliku događaja, niti da pronikne u pravu atmosferu u kojoj likovi međusobno komuniciraju. Jedinom svijetlom tačkom možemo smatrati ulogu Milana Tocinovskog, koji tumači lik Kokana – riječ je o jedinom živom i, u karakternom smislu, definisanom liku u filmu. Sve ostalo je blijedo i difuzno i teško da može da izazove bilo kakve emocije kod publike. Labina Mitevska tumači glavnu žensku ulogu (neubjedljivo i beskrvno), a tu su zatim Risto Stefanovski, Silvija Stojanovska i Ertan Šaban. Muzika Samuilana Oliviea i Projekta Žlust zaslužuje pohvalu i najčešće nadilazi gabarit filma.

### *Kontakt*, film Sergeja Stanojkovskog

*Kontakt* je od početka do kraja priča o ljubavi, ma koliko to zvučalo pojednostavljeno. Sve ostalo je vješto scenarističko pakovanje iskusnog Gordana Mihića. Vrijeme, događanja, likovi i ambijent dio su našeg svakodnevlja. Predznak – gradska



priča – funkcioniše sa svim potrebnim elementima vezanim za sadašnji tranzicioni period, razumljivo, uz korištenje osnovnih dramaturških alatki: uvoda, zapleta i raspleta. Ipak, kao da nedostaje prelazna peripetija (preokret) da bi film dobio i na dinamičkoj i na narativnoj konsekvencnosti.

Utišak je da režiser, i pored naše naklonjenosti glavnim glumcima u filmu, ne uspijeva da izvuče više od njihovog kapaciteta. Čini se da liku Žane nedostaju nijansiranja u raspoloženjima, male suptilnosti koje je Labina sigurno mogla da odigra s obzirom na prirodu njenog filmskog karaktera duševno rastrojene djevojke. Nikola Kojo, i pored već potvrđenog glumačkog šarma, često zapada u ozbiljne jezičke probleme, što očigledno i njemu samom smeta u ostvarivanju dosljedne i ubjedljive kreacije Jankovog lika. Važno je, međutim, to što smo s *Kontaktom* dobili film neophodan našim nasušnim kulturnim potrebama. Zajedno s još nekoliko aktuelnih filmskih ostvarenja, i ovaj projekat pravi značajan korak u realizovanju već oformljenog kontinuiteta domaće filmske produkcije. Makedonskoj (pa i ostaloj) publici potrebno je još *kontakata*, zblizavanja i uvida u naše kreativne potencijale.

Pored Labine Mitevske i Nikole Koja u filmu igraju i Emil Ruben, Sabina Ajrula, Đuner Ismail, Vladimir Endrovski, Vesna Petruševska i drugi. Snimatelj je Tomislav Pinter.

## *Tajna knjiga*, film Vlada Cvetanovskog

Najteže od svega je govoriti o umjetničkom proizvodu kao o djelu u koje je uloženo mnogo truda, entuzijazma, ljubavi i sličnih priznanja tog tipa, pa na taj način svjesno i namjerno izbjegavati raspravu o samom pitanju umjetničkog. U tom slučaju nam ostaje da budemo maksimalno kurtoazni, blagonakloni i vaspitani. I, koliko da podsjetimo, film nije samo izgovorena riječ, ni samo pokretna slika i ozvučena predstava. Film je sve to zajedno u harmonijskoj i, prije svega, logičnoj vezi.

Nesumnjivo je da je scenario *Tajne knjige* žanrovski ozbiljna kompilacija riječi i kontemplacija, pokušaj mimetičke ili misaone poetike i egzegeze određene istorijske epohe. Svijet, naročito svijet umjetnosti, sklon je tome da se bavi mistikom, ezoterijom, fikcijom, ljepotom (ili ružnoćom), da proniče u sfere tajanstvenosti... To je uradio i Umberto Eko s *Imenom ruže*,



## *Boli li?*, film Anete Lešnikovske (dogma nije ni žanr, ni stil, dogma je aspekt)

Umjesto "klasične" recenzije, pokušaću da na mala vrata uđem u porodicu dogma-novinara i da besjedim onako – s ramena. Dakle, treba mi mnogo spontanosti, slobode u izrazu, dosta fikcije pomiješane s realnošću, jedna mala *crt*a u kombinaciji s *čivas regalom* i, razumije se, hrabrost.

Svježe skovanoj filmskoj sintagmi dogma, na koju se zaljepila polovina svjetske intelektualne elite, mnogi neće znati akronimsko značenje. Koristeći ovu polazišnu tačku, funkcionalno, dogma je filmski aspekt u kojem postoje svi relevantni elementi lokalne

Demokratije u kojoj su očigledna

Oniristička stanja vaših sugrađana, naglašena potreba za konzumiranjem

Gorgonzole (za lokalne potrebe su dobri Grapa i Galički sir), poslije čega se prirodno ulazi u sfere)

Mistifikacije da biste konačno mogli da birate između

Anoreksije i Anahronizma.

Inače, da ovo akronimsko tumačenje dogme nije subverzivno, već mnogo relevantnije od leksikonskog objašnjavanja, dokazuju i pravila dogma-filma koji je baš u suprotnosti s: "dogmom – kao odlukom, naredbom vlasti; kao temeljnom tačkom vjerskog učenja; kao mišljenjem ili tvrdnjom odlučno iznijetom, ali bez dokaza; kao nekritičnim, apsolutizovanim stavom, učenjem, sudom".

*Krupan kadar* – jako mi se dopala Ristička, nevjerovatna je, bolja od Anete (Aneta, izvini!). *Ameriken* – Boško, mrak, čovječe, svaka čast, ne zbog seksa, van kreveta si bolji. *Švenk ulijevo* – Lilić? Kao: neće ga voljeti žene? Rođeni šarmer, grub i mio istovremeno. *Široki plan* – Igor, dobar kad je autoreferencijalan, vrlo dobar. *Gro plan, zum* – Danijela, koketa, vedeta.

Da vratimo malo tekst na stativ. U filmu *Boli li?*, na početku glumci spontano govore o *Idiotima* Larsa Fon Trira, u vidu najave i repera za moguću balkansko-makedonsku verziju dogma-estetike. Generalno, kao struktura, *Boli li?* drži taj pravac. Ali potpis Fon Trira imaju i filmovi *Igrač u noći*, *Nasuprot talašima*, *Dogvil*, a u taj paket spada i *Proslava* Tomasa Vinterberga. Spomenuti naslovi imaju isto tako etiketu dogma, ali bez ikakvih suštinskih razloga i metoda, osim kamere s ramena.

Narativna i dramaturška struktura više su nego klasične, u najboljem smislu riječi. Kako god gledali na to, dobitna kombinacija u ovim filmovima leži u njihovim pričama, potpomognutim svim ostalim, razumije se. U tom smislu su dosjetljivost i marketinški efekat, koji su dogmadžije postigle svojim dogmabrendom, na pravi način zaintrigirali i makedonsku javnost, a prema prvim informacijama: i festivalsku publiku i kritiku u nekim zemljama u inostranstvu. Iz tog ugla gledano, pogodili su skoro u centar. A budući da smo mi čudan narod, pa se, kad imamo para – krijemo, a kad nemamo – udaramo u sva zvona, oportuno je da na ovaj fenomen gledamo sasvim blagonaklono i da pohvalimo kompletnu ekipu na čelu s Lešnikovskom, za entuzijazam, posvećenost i kreativnu snagu kojom su uspjeli da zaključe jedan zaista avanturistički poduhvat. Vrlo često su – kad u filmu s malim budžetom art-terorizam (kako je “krađu” masovki i scenografije nazivala družina iz *Maklabasa*) predstavljala glavno jeftino pomagalo da se film snimi i kad je scenario do te mjere fleksibilan da ga glumci i režiser stvaraju na setu – razumljive izvjesne digresije u odnosu na osnovnu ideju. Končno: takva je naša (i makedonska) realnost, prikaz, simulakrum, fikcija, simuliranje stvarnosti, izmještena istina...

...Vraćamo se perspektivi s ramena... košmari, stranci, pijandure, sponzoruše, džankeri, tučaroši, jebači, ministri, ministarstva za kulturu i preostala subkultura... bureka i jogurta u izobilju... bogami, stvarno da se zapitaš: zar je moguće da ovo ne boli? Inače, evo još i objašnjenja za EKO-ART terorizam: Ekološki Konspirativni Oportunizam s Artificijelno Realnim Tretmanom...

*Vojs over Ristanovski!* Anetina savjest, guru! Zar je moguće da se pojavio samo s dva monologa? Trebalo je još, mnooogo je dobar... Aplauz, cvijeće, piće, mnogo faca iz filmske fele, mnogo mladih. Foaje kina *Frosina*, MKC, dva sata poslije premijere pola prisutnih još razgovara: o filmu, skidam s ramena govornu kameru, memorišem i idem da punim baterije.

*Odjavna špica* – režija: Aneta Lešnikovska; uloge: Dejan Ličić, Irena Ristić, Igor Džambazov, Visar Viška, Danijela Stojkowska, Boško Bozadžiski, Nikola Ristanovski (vokal) Lenert Hilege; montaža: Igor Andreevski, produkcija...

Čini mi se da je ovo sasvim prikladno vrijeme i mjesto da citiram Tarkovskog: “Svi mi živimo u svijetu kakav zamišljamo, kakav stvaramo. I tako, umjesto da živimo uz njegove prednosti, mi smo žrtve njegovih defekata.”

*Ja sam iz Titovog Velesa,*  
film Teone Mitevske-Strugar  
(kontaminirana nevinost)

U obrazloženju dodjele Srebrne kamere 28. izdanja *Festivala Braća Manaki* u Bitolju, žiri kaže: "Ovaj film koristi originalan artistski i kinematografski jezik da bi predstavio moćnu porodičnu tragediju triju sestara čije nade stvaraju fascinantnu duboku i neobičnu priču".

Ali obrazloženje žirija je samo djelimično odraz onoga što nam film nudi. Sigurni smo da je i za najširu filmsku publiku fotografija gospođice Sent Marten iz Belgije predstavljala pravi estetski doživljaj, pa se tako i utisci o filmu podižu na viši nivo. Ipak lijepe slike ne mogu da sakriju nedostatak narativnog i dijaloškog konteksta, niti da koriguju disbalans, koji će nužno proizaći iz problema na planu karakterizacije likova. U svim opisima filmskog sižea kaže se da film govori o tri sestre... Ali u filmu se pripovijeda u prvom licu, iz nijemih Afroditinih usta (Labina Mitevska), iako (samo djelimično) naslov "Ja sam rođena..." to nekako opravdava. Ako je Slavičin karakter (Ana Kostovska) donekle razrađen i definisan, Safo (Nikolina Kujača) je totalno izbačena iz filma – i glumački i tekstualno. S druge strane, Afroditin naglašeni i produženi erotizam, koji je samo donekle u funkciji, opasno se, kako teče film, približava egzibicionizmu. Da li će baš to prodavati film, teško je prognozirati. Dozvolićemo sebi da postavimo pitanje (i to bez moralizovanja): koju funkciju u priči ima scena oralnog seksa, naročito kad to radi "nevena" (s 27 godina) djevojka Afrodita. Ne radi se o tome da li je scena vulgarna ili estetski diskutabilna. Scena je jednostavno nepotrebna.

Nismo sigurni u to da li je možda kast-direktor imao i srećnija rješenja u izboru za Acov lik (Dževdet Jašari), koji ostavlja utisak anemičnog erotomana i kome očito nedostaje teksta da temeljnije izgradi svoj karakter. I kad se opet vratimo na scenarističku komponentu filma, zaključujemo da: uprkos pokušajima da se preko Afroditinih of-monologa odslikaju psihološka raspoloženja i stanja koja proizilaze iz radnje filma, oni ipak ostaju – pokušaj. Ideja da se ispriča priča o kompleksnoj intimi u odnosima između triju sestara i o njihovoj relaciji prema jednom krajnje asocijalnom miljeu u kojem se život svodi na vegetiranje, a perspektive na predodređeno luzerstvo – ima legitimitet i potencijal za odličnu filmsku priču. Nažalost, priča

je zalutala u nekakav nepotebni “sirovi romantizam” i u svom autizmu ne nalazi prave riječi, ne uspijeva da opravda (niti da objasni) situacije i ponašanje likova, iako za to postoji “privlačni” književni motiv, kao što je umiranje jednog grada u sopstvenoj olovnoj prašini. Umjesto toga, film je nerijetko opterećen nepotrebnim i nekoliko puta ponovljenim simbolima koji su na granici naivizma i banalnosti.

*Ja sam iz Titovog Velesa* u svakom slučaju je profesionalno urađeno djelo s brojnim lijepim sekvencama, kao što su scene sna u ševaru jezera i u čunu, s odlično dizajniranom scenskom i kostimografskom atmosferom, kao i s pojedinim majstorski odrađenim krupnim planovima (Afrodite i Slavice) i detaljima.

Nesumnjivo je da, ako se uzme u obzir njen prvi igrani film *Kako sam ubio sveca*, Teona Mitevska sazrijeva kao režiser, a u saradnji sa snimateljkom Sent Marten iznalazi i veoma atraktivna i inteligentna vizuelna rješenja. U odnosu na taj dio režiserkinog rada moramo da budemo krajnje afirmativni.

Na kraju, ostaje samo da rezimiramo konstatacijom da je u filmu *Ja sam iz Titovog Velesa* evidentna diskrepanca između dobre slike i štureg teksta, zbog čega, u krajnjoj liniji, možemo da ga ocijenimo kao korektan film kome nedostaje integralnost i konzistentnost.

### *Prevrnuto*, film Igora Ivanova – Izija ili koliko je teško da se snimi (dobar) film

Neposredno poslije premijerne projekcije filma *Prevrnuto* u Bitolju, autor romana *Pupak svijeta* i koautor scenarija za film Venko Andonovski rekao mi je: “Teško mi je da govorim o nečemu iza čega stoji moj potpis... Ovaj film sam doživio kao prinudno slijetanje aviona.”

Projekat *Prevrnuto*, još u svojoj razvojnoj fazi, imao je sve neophodne attribute za stvaranje solidnog umjetničkog proizvoda. Tu je bio *Pupak svijeta*, jedan od najznačajnijih romana savremene makedonske proze, dobitnik prestižne Balkanike Venka Andonovskog; tu je bio Igor Ivanov, koji je zahvaljujući svojim prethodnim ostvarenjima (*Sabvej* i *NEP*) i naročito kratkim filmom *Bubice* stekao renome ozbiljnog i inventivnog autora; tu je bila i ekipa čiji je sastav obećavao visok profesionalni nivo u realizaciji filma. Dobar dio ovih pretpostavki inkorporiran je u film, pa o njemu možemo da govorimo kao o

filmu s integritetom i sa sugestivnim autorskim pečatom. Ipak, detaljnija analiza ukazaće i na neke međunijanse koje su rezultat izvjesnih poteškoća oko sklapanja konačne verzije.

#### Stav prvi – naracija

*Prevrnuto* je sasvim pristojan film. Samo da podsjetimo: film (više od ijedne druge narativne umjetnosti) iziskuje preciznu, dosljednu i, prije svega, stilski jasnu pripovjedačku liniju, koja će nas odvesti do velikog finala. Čitajući knjigu, eventualne nejasnoće razrješavamo ponovnim čitanjem pasusa ili stranice. Kad je o filmu riječ, i trepanje očima može da bude presudno. Propušteno ili neshvaćeno može se nadoknaditi samo ponovnim gledanjem čitavog filma (ovo se odnosi samo na kinoproyekcije, a ne i na gledanje DVD-a u domaćoj atmosferi). Dakle, prva dilema odnosi se na difuznost u narativnoj strukturi radnje. Problem nije u preokrenutom vremenu ili u flešbek sekvenca već u vremenskom doziranju njihovog trajanja. Drugim riječima, kategorije *vrijeme* ili *trajanje* kao da su izbjegle kontroli. Tekstualni predložak u svojoj filmskoj varijanti kao da gubi na potrebnoj tenzičnosti i sugestivnosti, kao da predugo odlaže nagoviještenu razrješnicu i katarzu. Ipak, odlično rješenje finala filma djelimično pokriva i prikriva prethodne nedostatke.

#### Stav drugi – realizacija

U režiserskom i produkcijskom smislu *Prevrnuto* je više nego pristojan film. Autori (režiser, snimatelj i autor muzike) odlično su znali šta rade. Malobrojne primjedbe odnose se na nekoliko sekvenci koje su mogle da se riješe inventivnije i da se zaobiđe osjećaj *déjà vu*. Snimateljski posao je primjer konsekventne i vizuelne dosljednosti tokom cijelog filma. Ujednačena gama kad je riječ o boji i svjetlu, kao i ekstravagancija s akrobatom na trapezu, daju izuzetno atraktivnu dimenziju čitavom filmu. Muzika je još jedan kvalitet filma *Prevrnuto*, naročito partitura Spasovskog koji ima izvanredan osjećaj za tematsku ilustraciju, bez nepotrebnog koketiranja i pikova: precizno, umješno, i vremenski i dinamički dozira diskretne muzičke akcente. Montaža je u potpunoj funkciji koncepta filma, iako bi izvjesno dinamiziranje imalo snažniji efekat u nekim njegovim djelovima.

#### Stav treći – glumci

Imajući u vidu kasting, *Prevrnuto* je gore-dolje pristojan film. Poslije izvanredne kreacije u filmu *Kako sam ubio sveca*,





dar Đurčinov, Laki Čemčev i autori srednje mlade generacije: Stole Popov, Mitko Panov, Aljoša Simjanovski, Maja Mladenovska, Marija Džidževa...

Dakle, riječ je o tradiciji, pa čak možemo uslovno da govorimo i o makedonskoj dokumentarističkoj školi, i, svakako, o generacijski korišćenom iskustvu na čijim temeljima nove filmadžije grade svoje autorske projekte.

Najnovije dugometražno ostvarenje pod naslovom *Bakice revolucije*, potpisli su i producirali Petra Seliškar i Brand Fero. Kao koproducenti javljaju se RTV Slovenija, *Dream factory Macedonia*, *Kaos Amsterdam*, *Movimiento Nacional de Video Cuba*. Autorima filma, Seliškarevoj i Feru, polazi za rukom da svoje porodične, rekli bi i intimne priče pretoče u epsku storiju o bolu savremenog Svijeta, da akcentuju krucijalne tačke univerzalnih egzistencijalnih i moralnih aspekata, preko sudbine porodice, da dodirnu sudbinu Svijeta, svu logiku i kompletn apsurd čovjekovog bitisanja. Bez pristrasnosti, cenzure ili šminkanja dokumenta, film nas, svojom Istinom, tjera na ozbiljno razmišljanje o našim Istinama, stavlja nas pred raskrnicu sopstvenih dilema: čemu, koliko i dokle treba da se prostire jedan ljudski život, shodno tome postavlja se i pitanje da li sve zavisi od nas samih ili neke druge sile usmjeravaju naše životne puteve? To suptilno preplitanje živih priča i dokumentarnih filmskih zapisa, u stvari, daju osnovnu dimenziju filmu. Izvanredno snimljen (Brand Fero), još bolje montiran (Filip Grčevski), film *Bakice Revolucije* je upotpunjen i izvanrednom muzikom Janeta Kodžobašije i Projekta Žlust. Izbor arhivskih materijala je vrlo selektivan i atraktivan i ni u jednom momentu ne nadilazi funkciju koja mu je u filmu data.

Neosporne estetske vrijednosti nosi onaj dio filma koji će vjerovatno manje biti akceptiran prilikom prvog gledanja, ali zato je narativni segment ono za što će se iz prve zalijepiti pažnja gledaoca. Možda će izgledati nepopularno i stereotipno da sebi dozvolimo da potražimo univerzalnu poruku ovog filma, ali htjeli mi to ili ne ona lebdi u prostoru, dostupna i vidljiva svima.

Možda je, ipak, rijetka mogućnost šireg uvida u svjetsku dokumentarnu produkciju važan razlog što smo ponekad iznenađeni neočekivano interesantnim i uzbudljivim filmovima kakav je *Bakice Revolucije*, ali ako vam tokom 88 minuta raspoloženje oscilira od smijeha do tjeskobe, od saosjećanja do egzaltacije, od averzije do ljubavi, tad zaista morate zaključiti da nešto VRIJEDNO POSTOJI u ovom filmu.

## *Sjenke*, film Milča Mančevskog (seks sa duhovima)

S filmom *Prije kiše* Mančevski – anticipira  
S *Prašinom* – žonglira  
Sa *Sjenkama* – folira

Nakon projekcije *Sjenki*, jedna starija žena je pred TV reporterom komentarisala: “Nisam sigurna da sam razumjela sadržinu, ali mi se dopala režija i muzika.” Jedan od komentara Mančevskog o svom filmu je da *Sjenke* uopšte nisu rađene za američku publiku. Komentar je izrečen vjerovatno u strahu da podtekst o Egejcima ni iz daleka nije toliko atraktivan koliko bi to bila priča o Amišima, na primjer. Ali, i dotičnoj dami (koja nije Amerikanka) i koja ide u kino vjerovatno od jedne do druge premijere, ipak nešto u priči nije bilo jasno.

### Formalni aspekt – ptičja perspektiva

Ovo je, u stvari, najjednostavniji i najrazumljiviji od sva tri filma Mančevskog. Njegov “marketinški trik” da amalgamira lokalnu egzotiku i kosmopolitizam, u *Sjenkama* je najmanje potenciran, ali i najbolje funkcioniše. I, što se manje bavi formalnim u priči, Mančevski sve više dobija na vizuelnom. Osmjelićemo se da kažemo da je film *Sjenke* zanatski njegov najbolji film, konzistentan i skoro bez mane. Saradnja režisera sa snimateljem Fabiom Čanketijem i dizajnerom produkcije Dejvidom Mansom, evidentno donosi kvalitet.

Ali ne možemo sve što s velikog platna dolazi do naših čula da ocijenimo kao pozitivno. Do naših ušiju dolaze replike, tekst, dijalozi, koji često ne korespondiraju s logikom običnog, ali ni filmskog jezika. Riječ je o jednoj čudnoj jezičkoj sinkretici (na *Ti*, pa na *Vi*), koja stvara distance prema likovima, skepsu prema logici njihovog ponašanja. Sljedeća “nedosljednost” koja je u očima posjetilaca najčešće doživljavana kao atrakcija, jeste manir citiranja u kojem je Mančevski u sva tri svoja filma “konsekventan”, ali ovog puta sa slonovskom dozom pozajmljenih scena. Da krenemo od najbanalnijeg – *Duh* Džerija Cukera (pretvaranje čovjeka u duha i obratno; saobraćajna nesreća Patrika Svejzija); preko kultnog filma *Isijavanje* Stenlija Kjubrika (scene s babom u kupatilu i ptičja perspektiva vožnje

automobila kroz kanjon); pa sve do nekih detalja iz Linčovih (*Tvin Piks*), Kronenbergovih (*Goli ručak*) ili Donerovih (*Omen*) filmova...

Što se glumačke ekipe tiče, većina nas će, svakako, biti nklonjena glavnim likovima Lazar (Borče Nacev) i Menka (Vesna Stanojevska), kojima je šarm mnogo veći adut nego gluma u šturoj dramaturškoj sintaksi i semantici. Zato, pak, u filmu u epizodama briljiraju iskusni profesionalci – Salaetin Bilal, Dime Ilijev, Sabina Ajrula i vanvremenska Žaklina Stefkovska.

## Suštinski aspekt – krupni plan

Bez obzira na to iz kog ugla Mančevski tretira dušu i duh: da li prema oniristici Maja, ili Bantua, ili prema trojstvu Svetog Pavla (duh, duša, tijelo), tematska legitimnost ne dovodi se u pitanje. Ipak, u ime pretpostavljene dramaturške taktičnosti koju traži žanr, Mančevski propušta da dosegne dublje u suštini etičke poruke putem mističnog.

Smrt je zbog svoje entropičnosti i neumoljivosti “omiljena” filmska kategorija. S druge strane, povratak iz smrti je najkreativnija ljudska preokupacija i za filmadžije jedna od najpodatnijih tema za ekranizaciju. Mančevski kao da ne dodiruje suštinske senzore problematike i ne uspijeva do kraja da izbjegne zamke “tehničkog horora”. Kao da nedostaje aura spiritizma Bergmanovog *Sedmog pečata*, na primjer, ili suptilnost filma *Drugi (The others)* Amenabara. Odsustvo bogatijeg dijaloškog korpusa razvodnjava tematsku strategiju, pa će se tako dobar dio filma pamtititi po sloganu “ponekad mrtvi govore glasnije od živih”, što je preskromna retorička floskula za film s umjetničkim pretenzijama. Čak ni “zaštitna etiketa” da je ovo dosad najličniji film Mančevskog (ne najljepši), ne amnestira ga od propusta na dramaturškom planu.

## Ontološki aspekt – total

I ponovo – vraćanje duši. Svjesno ili nenamjerno Mančevski artikuliše Jungovu animu kao ženski znak za nesvjesno kod muškarca. Otud dolazi i njegov drugi slogan: da su *Sjenke* film o seksu i smrti. U kombinaciji sa sopstvenim (biografskim) iskustvima na koje se poziva, pojedine scene su vrlo funkcionalne,

i bez obzira na to koliko mogu da izazovu osjećanje empatije, nalazimo da su njegov jedini značajni autorski pečat u filmu.

Potragu Mančevskog za sjenkama prošlosti, za kostima predaka ocijenimo kao uspješnu ličnu avanturu, pretočenu u gledljivu, ali ne i veoma sugestivnu filmsku priču. Možda je problem u izboru žanra, ili...



*Marcel Štefančič, jr.*

## Ne vraćaj se istim putem!

Slovenački film je rastao u senci Naroda, književnosti i čistoće. U filmu *Na svojoj zemlji* (*Na svojoj zemlji*) (1948), prvom slovenačkom zvučnom filmu, Drugi svetski rat se bliži kraju i Nemci se predaju. Iznad Trsta se sreću dve partizanske brigade – slovenačka je pešadijska, a jugoslovenska je oklopna. Možete da zamislite – tenkovi i tome slično. Slovenački partizan po imenu Sova (glumi ga Lojze Potokar) radosno jurne do tenka, na kojem velikim slovima piše: “Sloboda Trstu!!” Pokuca po poklopcu, poklopac se podigne – iz rupe proviri tenkista. I od-vija se sledeći dijalog:

prevela sa slovenačkog:  
Ana Ristović

“Sova (oduševljeno): *Odakle?*  
Tenkista (oduševljeno): *Ja? Iz Bosne.*  
Sova (još više oduševljen): *Iz Bosne!?*  
Tenkista (još više oduševljen): *Iz Bosne!*  
Sova (orgijastički): *Bosanac!*  
Tenkista (orgijastički): *Bosanac!*  
Sova (orgazmički): *Bogami! Aaa!”*

Slovenac i Bosanac se oduševljeno, srdačno, strasno grabe, stežu jedan drugog, grle. Kao da su rod rođeni. Još i više – Slovenac Bosanca nikako ne može da pusti. Okrene se ka ostalim slovenačkim partizanima i radosno usklikne: “Bosanci, bogami!!!” Tenku priđe komandant Stane (France Presetnik) i pita tenkistu: “Dže je komandir?” Da, ne kaže “gdje” ili “gde”, već “dže” – po bosanski. Sa svim dužnim poštovanjem prema bosanskim jezičkim posebnostima. Kada ugleda bosanskog komandanta, oni se zagrlje – naravno, oduševljeno, strasno, radosno. I oh – odjednom, svi počnu da se grle. Slovenci i Bosanci. Iznad slobodnog Trsta – svi kao jedan. A onda se zajedno odvezu u Trst. Na more. Samo smrt može da ih razdvoji.

To, doduše, nije bio “prvi slovenački film”, kao što je pisalo na početku, ali je, definitivno, bio prvi i poslednji slovenački film u kojem se Slovenac tako strasno, tako oduševljeno, tako prisno i sa ljubavlju grlio sa Bosancem. A ironija je u sledećem: upravo je film *Na svojoj zemlji* još uvek najveći slovenački hit svih vremena – u Sloveniji ga je, navodno, tada odgledalo čak 446.481 ljudi! Više nego što je videlo *Titanik* (410.000). Neću reći da je film upalio zbog slovenačko-bosanskog zagrljaja, ali, ne možete reći da nema ničega u tome. Po tom prvobitnom, primarnom zagrljaju, mogli bismo očekivati da će Slovenac u slovenačkim filmovima priželjkivati da mu komšija bude Bosanac, ali, ništa od toga se nije dogodilo. Daleko od toga! U kasnijim slovenačkim filmovima, komšije Slovenca su bile još samo Slovenci. Uvek. Momak na kraju kaže Sovi, da mu je otac “više puta rekao, da će biti gospodar svoje zemlje”, i Sova mu potvrdi: “Bićeš, Orliću, bićeš!” I upravo u tome je tragedija: tu finalnu repliku iz filma *Na svojoj zemlji*, koji se završava *happy endom*, i čiji deo su bili, slovenački filmovi su očigledno shvatili previše bukvalno i previše na svoj način. I to, tako na svoj način, da se, nakon toga, Bosanci u slovenačkim filmovima dugo nisu uopšte pojavljivali. Godinama. Naravno, ne samo Bosanci, već ni Srbi, Hrvati itd. – ukratko, “južnjaka” nije bilo ni od korova. Sve tamo, do sredine šezdesetih.



Je li to bio prvi znak latentne netolerancije i ksenofobičnosti slovenačkog filma? Svakako. O. K., u međuvremenu je slovenački film u svoje čistunsko kraljevstvo – specifično, u svoju *Dolinu mira* (1956) – pustio crnca, Džona Kicmilera, što je trebalo da bude znak slovenačke kulturne širine, ali, nemojte zaboraviti da taj crnac na kraju filma umire, i to zato da bi mogli da žive Slovenci. Da, crnac, pod nemačkom paljbom pada za Sloveniju, za slobodu “naše zemlje”, za mir u dolini. Džon Kicmiler – padobranac u belom, “anđeo” – bio je prvi “sezonski radnik”, koji je crncio i izgarao za Sloveniju. Tu je ostavio svoje žuljeve. Ne, “stranci” u slovenačkim filmovima nisu bili dobrodošli. Vraga, čak i gastarbajteri nisu bili dobrodošli – u filmu *Minuta za umor (Minut za ubistvo)* (1962), prvom slovenačkom urbanom krimiću, gastarbajtera ubiju odmah nakon njegovog povratka iz Nemačke, bolje reći, bace ga sa čuvenog ljubljanskog solitera<sup>1</sup>, sa novog slovenačkog Triglava. Bosanci se u slovenačkom filmu opet pojavljuju tek nakon sedamnaest godina (!), 1965. godine, međutim, u izrazito su podređenom položaju. U filmu *Po isti poti se ne vraćaj (Ne vraćaj se istim putem)* su, naime, još samo sezonski radnici, koji crnče za Sloveniju. Bosanac, glavni junak, seća se kako su u njegovo selo došli Slovenci i ponudili mu slovenački san, i kako je onda, trbuhom za kruhom otišao u Sloveniju, kako je zidao, kako je plesao sa Slovenkom, kako se nekoliko puta potukao i kako je često bežao – od Slovenaca, koji su ga vređali, psovali ga da je “vizantinac” i u njemu videli samo gangstera... samo narušioća javnog reda i mira. U filmu *Ne vraćaj se istim putem* Bosanci su zidari koji grade Sloveniju, ali Slovenija ih ne prihvata u svoj zagrljaj. Upravo suprotno tome – nema više ni traga ni glasa od euforije. Na delu je još samo netolerancija, potcenjivanje i stereotipizacija. A onda je bilo još gore: dve godine kasnije – u filmu *Zgodba, ki je ni (Priča koje nema)* – sezonski radnik, muškarac iz “susedne republike”, bio je još samo “siledžija”, koji panično, napola metafizički, beži od Slovenaca. Da, uglavnom trči, ali na kraju se ispostavlja da ga niko nije jurio – stereotipi o “južnjacima” su postali tako epidemični, da su počeli da gutaju i proganjaju i same “južnjake”.

Filmovi *Ne vraćaj se istim putem* i *Priča koje nema* nisu bili ksenofobični, ali predstavljali su dokaz da je slovenačkoj romansi sa Bosancima i “Bosancima” došao kraj, a istovremeno su predstavljali objašnjenje zašto u slovenačkim filmovima više nema Bosanaca – i zašto ih neće biti ni ubuduće. “Južnjaci” su u Sloveniji i slovenačkim filmovima postali priče kojih

1 Čuveni ljubljanski *Nebo-tičnik (Soliter)* je izgrađen 1933. godine, a projektovao ga je arhitekta Vladimir Šubic. Objekat je podignut na mestu nekadašnjeg srednjovekovnog manastira, a građevinski radnici su na početku svog rada, prilikom kopanja, nekoliko metara ispod površine otkrili bunar iz 13. veka. U temelje ljubljanskog *Solitera* je uzidana poema Otona Župančiča. Ta zgrada ima šesnaest temelja, koji sežu do osamnaest metara u dubinu, zbog čega je *Soliter* jedna od najbezbednijih zgrada u Ljubljani. Visok je nešto više od sedamdeset metara. Sa njega se pruža prelep pogled na Ljubljanu. – Prim. prev.



izbrisanim itd. – još uvek gaje neandertalski odnos. Kada se već bilo ispostavilo, da slovenački film 2003. godine neće ostvariti neki jači kontakt sa publikom, *Kajmak* je uspeo da privuče čak 155.000 gledalaca. Međutim, *Kajmak* nije bio samo najgledaniji slovenački film 2003. godine, već i prvi slovenački film koji je u nezavisnoj Sloveniji videlo više od 100.000 ljudi – uspeo je da potisne sa prvog mesta *Autsajdera*, koji je 1997. godine videlo skoro 91.000 gledalaca. Ukoliko slovenački film želi da upali u Sloveniji, onda njegova priča mora nekako biti povezana sa bivšom Jugoslavijom. Takav je bio *Kajmak*, koji je do filma *Petelinji zajtrk* (*Petlovski ručak*) bio najveći slovenački hit, i takav je bio *Outsider* (*Autsajder*), koji je treći najveći slovenački hit. Ako slovenački film namerava da uspe u Sloveniji, ne sme da ignoriše “Bosance” i druge “južnjake”. Jug je deo formule za uspeh. Ne zaboravite na komediju *Babica gre na jug* (*Bakica ide na jug*), koja je postala prvi veliki hit u nezavisnoj Sloveniji – ha, u svom naslovu je imala reč “jug”. I to, očigledno, doprinosi uspehu, iako bakica u filmu ne prelazi nijednu nacionalnu granicu. I, naravno – u komediji *To so gadi* (*To su gadovi*), koju je 1977. godine videlo 208.000 ljudi, nije bilo nikakvog “južnjaka”, ali za dobru usmenu reklamu pobrinula se replika “Jok, brate, odpade” („Jok, brate, otpada”), koju je neprestano ponavljala Meri, šoferka gradskog autobusa. Vidite – fora. I ne možete reći, da je kao takva nastala u “čistoj” Sloveniji. Pre suprotno tome – izrazito “južnjačka” fora je, inače “čistom” slovenačkom filmu donela prepoznatljivost. I sreću.

Samo tri godine nakon filma *Na svojoj zemlji*, nakon onog velikog i mitskog zagrljaja, na scenu je stupio strah i trepet “dru-gaćijih”, predvodnik slovenačke “čistoće” – film *Kekec*. Pojavio se 1951. godine, kada su se u SFRJ snimali isključivo filmovi o formiranju partizanske vojske i patriotskom žrtvovanju, o ilegalcima koji se opiru okupatoru, i nemačkim ofanzivama, o junčkom boju jugoslovenskih naroda i narodnosti i sveopštem ljudskom otporu, o neuništivom majoru Bauku i saboterima, narodnim izdajnicima, reakciji, špijunima i bivšim gestapovcima koji pokušavaju da miniraju novi društveni poredak i progres, o omladinskim radnim brigadama i novim fabrikama. I Kekeca bi bilo moguće zamisliti u doba Drugog svetskog rata: bio bi mali skojevac odnosno mali idealista, koji se – kao i njegov “savremenik”, srpski *Dečak Mita* (1951) – uključuje u narodno-oslobodilačku borbu. Jasno, na kraju bi se vratio u selo kao brigada, kao kolektiv, koji u jedan glas peva partizansku koračnicu. Međutim, Kekec nije bio tog kova. Bilo ga je baš briga za kodeks

zadruga. Dok se muva po šumi i brdima, Kekec ne ostavlja nikakvu sumnju da je to put koji mora proći sam, ritualno – kao što je partizane stvorila i ujedinila šuma, i dete sazreva i odrasta kada samo provede noć u šumi. Kekec je bio himna heroičnom individualizmu: Kekec, naime, sve, ama baš sve uspeva da uradi sam. Sam se obračuna sa monstrumom, sa Bedancem, otmičarem dece, porodičnim demonom – sa strahom i trepetom za decu. Još i više od toga, sam uspeva da učini ono, što kolektiv ne može. Na pomoć odraslih ne može – i neće da računa. U selo se zato vraća sam, kao neki popularni junak. I svi pevaju njegovu pesmu. Svi koračaju sa njim. I za njim. Kekec je više nego kao brigada izgledao kao narodnih heroj, koji može da zapali mase i odvede ih u nove pobede – kao populistički narcis, koji hoće da ugađa odraslima, roditeljima, autoritetu... i koji uzima zakon u svoje ruke, tako da postaje tužilac, porota i sudija u jednoj osobi. Ergo: kada odrasli zakažu, zakon u svoje ruke uzimaju deca. Gde je tada bila partija? Zašto Bedanca, ozloglašenog zlikovca, ne oteraju roditelji, već to mora da učini Kekec, podalpski Dirty Harry? S razlogom: deca su najodaniji pupoljci zakona & reda, jer, dok ih niko ne uzima za ozbiljno, ona najbrže shvataju ko je naš a ko nije, ko je opasan, a ko je prihvatljiv; sa svojom socijalnom neuhvatljivošću su rođena zato, da bi istovremeno bila svuda, što je oduvek bio životni cilj partije. Partija zato dopušta, da njen posao obave deca. Sama to ne bi uspela. Partija ima rupu, ali, dete na svu sreću instinktivno zna šta je zakon. Još i više, da bi ugađao odraslima, Kekec je bio spreman i da “ubija” – i to bez osećaja krivice. Sa osmehom. Kekec je bio “spontana masa”, osvetnik, idealizovani insajder (koji uspeva da se obračuna sa autsajderom, divljakom) i mali supermen (koji sve obavi sam i kome nije potreban kolektiv).

Kekec je bio tako subverzivan, tako opasan, tako kompleksan, tako protivurečan i tako politično nekorektan, da su slovenački filmovi, nakon toga, učinili sve da bi ga ublažili, srezali, razrezali, iskulirali, zaustavili, “civilizovali”, da bi ga napravili politično korektnim, da bi, dakle, prikrili sve te originalne protivurečnosti tog lika... e, tog malog, alpskog, popkulturnog fašiste, momka i po, aparatčika, političkog komesara, dvorsku ludu, anti-Edipa, koji se nije opirao Ocu, već “drugačijima”, nonkonformistima, opoziciji. Kekec je mučio, plašio i proganjao pre svega “drugačije”. Svakoju revoluciji je potreban korisni idiot – i Kekec, momak i po, slovenačkog naroda sin, mamin ponos, bio je tog kova. Zato su se Slovenci tako lako identifikovali s njim.



Gorazd Trušnovec

## Princip žrtve: muškarac u savremenom slovenačkom filmu

prevela sa slovenačkog:  
Ana Ristović

Nakon osnivanja slovenačke države, slovenačka filmska samosvest je polako jačala, iako su već nakon 1991. godine počeli da nastaju filmovi koji su želeli da komuniciraju sa publikom, a istovremeno su bili i autorski ambiciozni, kao, što su, na primer, *Babica gre na jug* (*Bakica ide na jug*) – režija Vinci Vogue Anžlovar, 1991.; *Ko zaprem oči* (*Kada sklopim oči*) – režija Franci Slak, 1993.; ili *Morana* – režija Aleš Verbič, 1993. Taj filmski proboj je prve uspešne rezultate dao već sredinom devedesetih, kada je najmlađa generacija filmskih stvaralaca došla do svojih većih samostalnih projekata: Igor Šterk, Metod Pevec, Sašo Podgoršek, Andrej Košak, a u drugom talasu, nekoliko godina posle njih, na samom kraju decenije i Janez Burger, Jan Cvitkovič, Miha Hočevar i drugi. Dobrih deset godina kasnije, taj period važi za nekakvo “slovenačko filmsko proleće”.<sup>1</sup> Taj niz filmova će nas posebno interesovati i u vezi sa određenim stereotipima (u smislu ustaljenog ubeđenja ili razmišljanja celine relativno stabilnih, prekomernih generalizacija o određenoj grupi ljudi), koji se u njemu pojavljuju i/ili učvršćuju.

1 Publicista Samo Rugelj definiše taj period kao: “... proleće, koje je nekoliko godina nakon 1997. (filmovi *Outsider* i *Ekspres, ekspres*), nasledila nezaboravna serija filmova *V leri – Jebiga – Porno film – Zadnja večerja – Kruh in mleko – Šelestenje*, i koje se potom završilo u zimu 2003. godine sa filmovima *Kajmak in marmelada* i *Pod njenim oknom*. Tada je slovenački film bio glavni moto dana i ‘malo priče, malo humora i malo emocija je u bioskopske dvorane namamilo gomilu gledalaca.” (*Stranputica slovenačkog filma*, str. 339.)





Za razliku od filma *Ekspres, ekspres*, film *Outsider*, koji je sa blagom nostalgijom spojio rođenje slovenačkog pankera i smrt maršala Tita 1980. godine, odmah je postao domaći hit. Sve do filmova *Kajmak in marmelada* (*Kajmak i marmelada*), za koji je bilo prodato više od 150.000 ulaznica, i neospornog rekordera, filma *Petelinji zajtrk* (*Petlovski doručak*), koji sa 175.000 prodatih ulaznica još uvek nije zaustavio svoj pobednički pohod, odgledalo ga je tada neverovatnih 95.000 gledalaca. Protagonisti prva dva pomenuta filma su doseljenici iz bivših jugoslovenskih republika, a trećega obuzima diskretna jugonostalgija. "Autsajder" iz istoimenog filma je Sead Mulahasanović (glumi ga Davor Janjić), sin odlučnog bosanskog podoficira i mile slovenačke majke. Sead ima probleme sa okruženjem: njegov otac pokušava da odgoji pravog muškarca, šovinistički školski drugovi pokušavaju da od njega naprave Slovenca, a strogi direktor škole, koji se plaši novih civilno-društvenih pokreta, pokušava da od njega napravi uzornog učenika. A sve to je osnova za dramu: junak u konfliktu sa okruženjem. Sead se opire tom okruženju i postaje panker, a istovremeno uspešno uspeva da osvoji srednjoškolsku lepoticu Ninu, koja sa njim ostaje u drugom stanju. Međutim, tu počinju i njegovi problemi i problemi filma: Ninini roditelji očekuju od nje da abortira, a Seadovi njegovu "resocijalizaciju". Autsajder Sead se na kraju, umesto da se aktivno uhvati u koštac sa ocem-tiraninom i diskriminatornim društvom, ubije. Andrej Košak je, doduše, tim brutalnim krajem od protagoniste napravio tragičnog, romantičnog junaka, koji je pre svega žrtva društva i okruženja, rascepa između stvarnosti i ideala. Sead, "buntovnik s razlogom", nije uspeo da istraje i uspe u svojoj pobuni, i mada je izbor samoubistva jedan od legitimnih, a istovremeno najradikalnijih oblika pobune, istovremeno je i priznanje nemoći i predaje.

Neočekivana i neželjena trudnoća je 1997. godine dala vrh dramaturškog zapleta u još jednom dugometražnom filmu, tačnije u filmu *Brezno* (*Bezdan*) Igora Šmida. U tom filmu, prekomurski sezonski radnik, Štef (Bojan Emeršič) dolazi u malo selo, bogu za leđima, gde vladaju askeza i božje zapovesti, i spanda se sa privlačnom devojkom. Pošto ona zatrudni, njena porodica zahteva od njega da se venčaju, ali, umesto da glavni lik preuzme na sebe odgovornost za ono što je uradio, zatvara se u podrum i prihvata pasivnu ulogu žrtve. Glavni muški lik, nosilac priče, nakon prve polovine filma nestaje u bezdanu. Sa kojim od preostalih likova koji ispunjavaju mestašce bogu



za leđima može da se identifikuje gledalac? Sa jednom ženom, koja pati zbog toga što je neplodna, ili sa drugom, koja pati zbog toga što je zatrudnela? Da li sa majkom, punom gorčine, koja ne čini drugo osim što uživa u umiranju? Sve je jedna sama neminovna utučenost groteskno poslovenjene fantastike, u kojoj ljudi, u trenutku kada se rode ili dosele u određeno mesto, postaju žrtve svog okruženja: tu nema ni mogućnosti za bekstvo ni za spas, bukvalno je u pitanju vizualizacija paklenog kotla kojem nisu potrebni čuvari, jer nesrećne duše vuku jedna drugu za sobom.

Problem identifikacije sa likovima slovenačkog filma, dođuše, nije “od juče”, već odavno postoji. Naime, po mišljenju Marcela Štefančiča mlađeg, uprkos buntovničkoj istoriji, u slovenačkom filmu nikada nismo videli prave buntovnike. To su samo dvorske lude mejnstrima, ustaljenog poretka, *statusa quo*, borbe za vlast, samo korisni idioti, koji bi želeli da jedan konformizam i jedan režim zamene drugim. Na primer: glavni junak filma *Stereotip* je Maks, ljubljanski slikar, doduše, “prepun različitih talenata” (istom izjavom samog sebe definiše i protagonista filma *Bakica ide na jug*), a većito bez novca; neuspešan kvaziumetnički blefer prepun tuđih citata, koga izdržava partnerka, kojoj ne može nikako da bude veran. On je narcisoidni brbljivac i hvalisavac, koji u svakoj situaciji doživljava sebe kao žrtvu: žrtvu galerista, koji ne prepoznaju njegov talenat, žrtvu stvaralačke blokade, žrtvu istorije umetnosti koja mu je već pokrala sve najbolje ideje, i kao žrtvu sopstvene devojke, koja ga, time što ga izdržava istovremeno i ograničava. Na kraju, kada postane njena istinska žrtva (i, paradoksalno, njen spas), može samo da uzdahne: “Nisam se realizovao”...

Svojevrsni sadržinski i vizuelni nastavak *Stereotipa* je i film *Oda Prešernu* (2000), autorsko delo Martina Srebotnjaka, koji je u tom svom prvom dugometražnom filmu odigrao i glavnu ulogu<sup>2</sup>. Srebotnjak upotrebljava sve registre humora i svojom satiričnom oštricom šiba na sve strane; na udaru su i pojedinci i institucije. Međutim, film upada u postmodernističku zamku, koja se iznenađujuće dogodila čak i majstorskim delima tipa *Trumanov šou* (režija Piter Vir, 1998), filmu koji je parodirao srceparajuće TV-serije, a sam sačuvao iste dramaturške karakteristike. *Oda Prešernu*, naime, na slovenački način parodira slovenačke kulturne stereotipe, odnosno, film zadržava sve tipične osobine slovenačkog filma – glavni muški lik je neodlučni slabič, impotentni kvaziumetnik koji zavisi od državne pomoći,

2 To je tek drugi takav projekat u istoriji slovenačkog filma. Prvi film, u kojem je i njegov autor odigrao i glavnu ulogu, bio je dugometražni film *Jara gospoda* (1953) Bojana Stupice.

koji ne zna da zadrži ženu, da se odbrani od onih koji ga iskorišćavaju, itd. Nakon svega pomenutog, možemo reći da je ovaj film, jezikom komedije, a karikaturalno, ponovo potvrdio stereotip muškog protagonista kao žrtve neumitnosti okruženja, nesposobne da prevaziđe ograničenja koja mu se nameću.

Kao što i film *Stereotip* već samim naslovom nudi autoironično opravdanje, i film *V leri* (*U leri*) u režiji Janeza Burgera, 1998. je skoro bukvalno u leri: njegov glavni junak Dizi (Jan Cvitkovič) je večni student, kojem je od studija ostala samo soba u studenjaku. Iz potpune letargije, neodlučnosti i bezbednog skrovišta studentske sobe, izvlači ga tek cimer, koji se tu doseli, a uskoro za njim dolazi i njegova trudna devojkica – izuzmemo li eliptični prizor pod tušem, u slovenačkom filmu, koji se ponosi svojom urbanošću, očigledno, seksa ima još samo na selu. Dizi je potpuna suprotnost revolucionarnim studentima, koji su trideset godina pre njega zahtevali promene – i više od toga, teško prihvata čak i novu generaciju koja dolazi u Ljublanu da bi marljivo studirala, tražila posao i stvarala porodicu. Dizi je ciničan, apatičan i distanciran od svega i od svake akcije, a pasivno posmatranje okoline je njegov jedini *modus vivendi*. U nekakvoj je partnerskoj vezi, mada ga je Marina, koja je, naravno, završila studije, odselila se i zaposlila, tako reći otpisala. Tek kada mu propadnu svi pokušaji da ostvari neki odnos, izlazi iz svoje sobe, kreće na put i prepusta svoj prostor drugima. To njegovo sklanjanje je prilično ambivalentno i na granici je bekstva. Kuda, onda, na kraju filma odlazi protagonista? Natrag, kući, svojoj mami? I Dizi je više svojevrсна žrtva nego što je akter sopstvenog života, on se, naime, “žrtvuje” za cimera, kome će biti potreban prostor za devojkicu i novorođenče. Međutim, uprkos tom njegovom dobrovoljnom odlasku iz studentskog doma, ostaće u kuhinji dva lika identična njemu, i do dugo u noć tračiti vreme: prazni hod će se nastaviti.

Situacija je veoma očigledna u filmu *Jebiga* (režija Miha Hočevar, 2000), gde urbani frajeri (Kozoletovi kvaziumetnički Stereotipi), samo sede, piju pivo, tu i tamo ponešto zarade, ćaskaju, a nekima od njih nije ni do toga. Nemaju nikakvih ideja, ne znaju šta bi sa sobom, žrtve su leta, vrućine i sopstvene lenjosti, svaki erotski angažman im je stran, i pored toga što im se devojkice, tako reći, same nude. Kako onda muški protagonista<sup>3</sup> dolazi do objekta svoje želje? Sasvim slučajno. Glavni muški lik uspeva da izbegne “konfrontaciju”; suparnika, partnera žene u koju je pomalo zaljubljen, neposredno pre “dvoboja” ubija razjareni

3 U ovom filmu, umesto izrazitijeg glavnog lika, glavni junak je zapravo grupa, što nije takav prvi slučaj u slovenačkom filmu: vidi Podgorškove *Temne anđele usode* (*Tamne anđele sudbine*) (1999).



Princip žrtve možda još najočiglednije prezentuje film *Kruh in mleko (Hleb i mleko)* (2001), režiserski prvenac Jana Cvitkoviča, posveta centrifugalnoj sili provincijskog gradića. Ivan (Peter Musevski) je sredovečni alkoholičar, koji prvog dana po povratku sa lečenja, na putu u prodavnicu sreće bivšeg školskog druga; tokom razgovora se ispostavlja da je ovaj, pre nekoliko godina, još pre njega proveo noć sa njegovom sadašnjom ženom. Ivan popije prvu travaricu i mala, intimna priča dobija dimenzije klasične tragedije, u koju se umešaju usamljenost, strah, toplina i gorčina. *Hleb i mleko* je karverovska kratka priča oblikovana u dugometražni film, priča koja se odvrti sa neizbežnom usporenošću i koja crnu sudbinu završava bolnom svetlošću. Sa druge strane, *Hleb i mleko* dosledno afirmiše princip žrtve: sve zajedno je samo Ivanov put ka dnu, kretanje po spirali, padanje iz višeg kruga u niži, da bi na kraju opet završio u bolnici, gde je njegov recidiv odveo i njegove najdraže: ženu i sina. Ivan je, pre svega, žrtva štrajka lekara, nerazumevanja okoline, slučajnog susreta, ženine prošlosti, navodnih prijatelja... I, još gore, u naturalističko-determinističkom maniru biće žrtva i njegov sin, što je prilično precizno definisao nedavno preminuli psihijatar dr. Janez Rugelj: "Priča filma *Hleb i mleko* je zaista tipično slovenačka, i lepo prikazuje suštinu propasti visokog procenta slovenačkih porodica. Film otkriva i tragične posledice naivnosti i neznanja slovenačkih žena koje skupljaju i gaje alkoholičare. (...) Skrivena poenta filma, koja će gledaoca potresti i otrezniti je sledeća: film ubedljivo otkriva da su alkoholičar i njegova žena protraćili i prethodni, i sadašnji i budući život. Tragedija otkrivanja suštine alkoholizma u filmu je u tome, da sin ne samo da prati svog oca na putu sopstvene propasti, već da je izabrao još kraći put: narkomaniju."<sup>4</sup>

4 Premijera 28,  
21. novembar 2001.

Sami autori su i te kako svesni tih stereotipa i, dakle, ni izdaleka nisu "žrtve" neznanja ili slučajnosti. Jan Cvitkovič je više puta izjavio da je želeo da napravi "najortodoksniji slovenački film", a Branko Đurić je u vezi sa filmom *Kajmak in marmelada* tvrdio da je natrpao u svoje likove ono "što je najgore i u Bosancima i u Slovencima", Damijan Kozole je svom filmu dao naziv "Stereotip", itd.

Poseban fenomen, ako ne već stereotip "novog" slovenačkog filma je i u tome, da su njegovi protagonisti uglavnom marginalci, odnosno likovi gurnuti na rub društva. Kao što o protagonistima savremenog slovenačkog filma zaključuje Zdenko Vrdlovec, to su: "klošarka i narkomanka Karmen (*Car-*



i nekakvog apstraktno zacrtanog “novog doba”, tranzicije, sa njim možemo da saosećamo i da ga čak i sažaljevamo. Ludvik i Rudi su samo dva predstavnika proleterijata, koji pokušava da opstane – naravno, nisu ni za šta krivi, i ne nameravaju ništa da promene, sve zajedno je samo pomalo smešno i pomalo tragično. I Rudi će mirno nastaviti njegovu tradiciju... U filmu *Rad oslobađa* Peter je (naravno, Peter Musevski) opet žrtva tranzicije, koji nakon talasa otkaza i prestrukturisanja sredinom devedesetih postaje tehnološki višak i, ne svojom krivicom, završava na birou za zapošljavanje. Peter ne samo da je bez posla, već je i bezvoljan i apatičan. Njegova žena zatrudni sa drugim i Peter pokuša čak i da se ubije (što je još jedan od ponavljajućih motiva savremenog slovenačkog filma). Ponovo sledi rešenje *deux ex machina*, tehnološka greška u gasovodu zgrade, koja Petra napola veštački vrati u život. Peter, još “petrificiraniji” lik od onih koje je do tada otelotvoravao, u skladu sa trendovima, žrtva je neke apstraktne Evrope, koja je postala prikladan izgovor za sve savremene tegobe kojima se likovi iz slovenačkog filma, kao što se već može videti iz pomenutog, radije predaju, nego što se sa njima aktivno hvataju u koštac...

U svetlu žrtve i žrtvovanja, treba baciti pogled još i na film *Zadnja večerja* (*Zadnja večera*) (2001, režija Vojko Anzeljc), koji već samim svojim biblijskim naslovom evocira Isusov govor o najvećoj ljubavi kao stanju spremnosti da za drugoga žrtvuješ svoj život, pri čemu autori filma motive iz Svetog pisma istovremeno ironiziraju i potvrđuju. Glavnu ulogu ima brbljivi ludak Tinček, koji zajedno sa svojim prijateljem Hugom pobegne iz psihijatrijske bolnice. Na ulici prati devojke i među njima naleti na prostitutku Magdalenu, koja je žrtva zloupotrebe svog makroa, tako da želi da umre. Tinček i Hugo odluče da joj u tome pomognu, pri čemu joj, zapravo, spasu život. Tinček, koji je bio spreman da za nju, bukvalno, učini sve, već tom svojom spremnošću spasava Magdaleni život, u čemu će postati jedan od likova koji se izdvajaju. Za razliku, na primer, od mnogo ozloglašnijeg filma *Ljubljana* (režija Igor Šterk, 2002), u kojem bismo među muškarcima mogli da uzaludno tražimo likove sposobne za bilo kakvu odluku, odnosno pozitivnu akciju u mozaiku od dvadeset i nešto godina između studija i zaposlenja, filmu koji je prava apologija apatije, zamaskiranog jadikovanja i zaborava, i gde su svi, pre svega, žrtve vremena, vredne pomilovanja. Njegov glavni “junak” Mare odlazi na teren, gde honorarno sprovodi ankete, što je takođe bio jedan od sezon-







likova i bolno se zaseca u njihovu privatnost, a napeta je više zbog odnosa između likova, nego zbog same drame. Ali koga, zapravo, tangiraju problemi dobro situiranih egomanijakalnih umetnika, koje prouzrokuju sami? Uprkos njihovom uspehu, u osnovi je reč o grupi slabića koji žive u iluzijama, a kada se suoče sa realnošću svi postaju očajni, tako da ne iznenađuje to da čak i Herman pokušava na kraju da se defetistički ostvari kao žrtva, a ne kao akter.

Da li se sve to odnosi samo na savremeni slovenački film? Ukoliko pogledamo šta je sve pisalo o filmu *Ples na kiši* (Boštjan Hladnik, 1961), koji je, o stogodišnjici domaće kinematografije bio proglašen za najbolji slovenački film svih vremena i važi za kanonsko delo, onda možemo da zaključimo da se predra- sude sa svakom novom generacijom i novim talasima filmova samo reinkarniraju: "U tome je glavni uzrok slabosti slovenač- kog filma sa savremenom tematikom. Taj film je uglavnom bez pravog društvenog značaja i za sada predstavlja samo jedan stupanj istorije slovenačkog filma. (...) *Ples na kiši* je jedini, koliko-toliko zaista dosledan slovenački film sa savremenom tematikom, iako je ta doslednost izrazito jednosmerna. Sa so- cijalnog područja pažnju je preusmerio na oblik, stil, na izraz – i tako je našao ono područje, gde mu nije bilo potrebno da sklapa na hiljadu kompromisa između svoje autentične vizije i stvarnosti, koja omogućava realizaciju nekog filma. (...) Du- hovni svet *Plesa na kiši* je, na kraju krajeva, manje važan: taj film nije bio okrenut ka društvenoj akciji, već ka svetu forme: snažne osnove sentimentalizma itd., taj autonomni svet forme ipak nisu deformisale, da bi ga onemogućile i svele na stan- dardnu neizražajnost i bledunjavost na socijalnu usmerenost savremenog slovenačkog filma."<sup>7</sup>

Ovaj tekst bi trebalo završiti sa možda najuspešnijim fil- mom samostalne Slovenije, *Odgrobadogroba* (2005) u režiji Jana Cvitkoviča. Njegov glavni junak je Pero – glumi ga Gregor Ba- kovič, sa kojim će ovaj "ekspres" kroz savremeni slovenački film stići do kraja, odnosno, opet na početak –profesionalni govornik na sahranama, koji pokušava da osvoji srce lokalne lepotice Renate i da spreči očeve neprestane, mada neuspešne pokušaje da izvrši samoubistvo. Njegov sused i prijatelj Šuki, koji koketira sa "seoskom čudakinjom" Idom, sličan mu je po tome što su obojica skloni ležernosti, udobnosti i sporosti, a paralele između njih možemo otkriti još u nečemu: obe nji- hove devojke su žrtve. Cvitkovič, koji se u tom filmu svim do

7 Taras Kermauner, Ekran 1966 (40 godina slovenač- kog filma, str. 123)



Gani Mehmetaj

## Albanska kinematografija između želja i mogućnosti



prevod sa albanskog  
Nailje Malja Imami

1.

Retke su one nacionalne kinematografije, naročito iz grupe takozvanih malih kinematografija, kao što je i albanska, koje su od 14 igranih, 40 dokumentarnih, 15 crtanih filmova snimljenih godišnje u vreme komunizma (kako navodi istraživač Abdurahim Musliu), spale na 2 igrana filma, 3-4 dokumentarna i isto toliko crtanih. To se desilo albanskoj kinematografiji, koja je u vreme diktature prosečno realizovala više od 10 igranih filmova, a na 3 miliona stanovnika i s bioskopskom mrežom od 100 bioskopa imala je preko 500.000 gledalaca po jednom filmu. Na tom planu, u smislu kvantiteta, ona nikada više nije dostigla prethodno stanje. Posle 1990. godine sineasti su bili slobodniji, ali i siromašniji da bi realizovali film. Prema nekim sineastima, uspeh je ipak bilo i to što se film odvojio od uticaja države, ali je bio i žrtva zbog nedostatka sredstava, ili zbog jednog drugog diktata: zbog tema koje su nametali ko-producenti, naročito oni sa Zapada, ili zbog pomodnih tema vremena, što je više naličilo crnom (zakasnelom) talasu albanskog filma, otkrivajući crne strane života, zlo, izopačenost i posledice totalitarizma. Sve to nije nedostajalo u životu, naprotiv, bilo ga je i na pretek, ali je posle nametnutih tema – NOB-a, lakirane stvarnosti, izgradnje socijalizma – usledio period filmova o totalitarizmu, gorkoj stvarnosti tranzicije, prostituciji, bolnom egzodusu, velikim potresima itd. Snimljeni su i filmovi o Drugom svetskom ratu, na jedan novi način, i filmovi o vremenu od pre Prvog svetskog rata, kao i filmovi iz perioda 30-ih godina prošlog veka.

Posle pada komunizma, albanska kinematografija potpuno se odvojila od tematskih klišeja i partijskog tutorstva. Bila je to kinematografija s najjačom cenzurom i nadzorom u istočnoj Evropi, tako da razni zapadni pravci nisu ni dodirnuli albanski film, kao što ga nije prodrmao ni hrabri poljski film, ni mađarski i novine češkog filma. Međutim, i pri takvoj strogoj kontro-



ri, iz potisnutih nadahnuća o nekadašnjim užasima totalitarizma, deprimirajuće stvarnosti itd. Ali ni demokratija nije mnogo obećavala, stvarnost je bila prilično turobna i stresna, tako da je i ovaj period dosta zastupljen u albanskim filmovima.

Filmovima o savremenim temama, s nekim izuzecima, nedostajalo je potrebno umetničko nadahnuće i zadovoljavajuća dramaturgija. Prevladavao je dokumentarizam, s nedovoljnom umetničkom imaginacijom. Film je više bio iskaz gneva nego što je posedovao umetnički izraz i dramsku ubedljivost na umetničkom planu.

Film koji je predstavljao prekretnicu u ovom periodu bio je *Umiranje konja* Saimira Kumbara (1991), po scenariju Nedžata Tafe. Praveći paralelu između vremena diktature i tranzicije – glavni lik je postavljan u dramatične situacije, bio je proganjan i zatvaran u vreme diktature Envera Hodže, a dojučerašnji progonitelji i denuncijanti ponovo postaju bitni faktori u društvu, karike “demokratije” – Kumbaro primerenim filmskim izrazom i na zavidnom umetničkom nivou pripoveda turobnu priču o diktaturi i o sudbinama ljudi u toj diktaturi. Reditelj ovog filma snimio je još 10 drugih igranih i više od 20 dokumentarnih filmova.

Zatim je usledila je serija interesantnih filmova. *Jedan dan iz jednog života* (1993) u režiji Đerđa Džuvanija, eksperimentalni film s Kadrijom Rošijom u glavnoj ulozi, jedno od najzvučnijih imena u albanskoj kinematografiji. Za nekoliko godina Džuvani je postao najprisutnije i najuspešnije ime u albanskom filmu. *Nekrolog* (1994) Fatmira Kočija, jedan drugačiji pristup u albanskoj kinematografiji, jedan prosede između realnog i irealnog, ep koji obuhvata srednji vek, diktatora i diktaturu, krvavu slobodu i onu (ne)proživljenu. I ovaj reditelj postaće kasnije vrlo prisutan, s dva filma koja su učestvovala na međunarodnim festivalima. *Poslednja ljubav* (1994) Đerđa Džuvanija, s pričom o žrtvi i zločincu.

*Pukovnik bunkera* (1996) Kujtima Čaškua je najuspešniji i najviše pominjani albanski film u 90-im godinama. Producirale su ga tri države: Albanija, Poljska i Francuska, a na njemu su saradivali sineasti iz Albanije, Poljske, Francuske i sa Kosova. U odnosu na većinu drugih sineasta, Čašku je originalnim film-



Ćirjaći, Robert Ndrenika. Događaj je iz vremena “jakih” parola i velike hipokrizije. Andrea počinje da radi kao učitelj u jednom malom albanskom planinskom selu. Njegov prvi zadatak je da odabere jednu od dve komunističke parole. Sukob počinje kada digne svoj glas protiv sekretara partije. U početku je diskretan, s unutrašnjom tenzijom. Reditelj izuzetno britko, s primerenim filmskim izrazom i invencijom koja zadivljuje, tretira unutrašnje odnose toga vremena, koji izgledaju koliko anahrono, toliko i apsurdno, ali su veoma snažni.

*Slogani* su jedan od najuspešnijih i najkvalitetnijih filmova u albanskoj kinematografiji. Specijalna nagrada na Međunarodnom festivalu u Kanu, Gran pri na Filmskom festivalu u Tokiju, Nagrada mladih na Filmskom festivalu u Kanu 2001., nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Tokiju 2001. godine, nagrada za najbolju glumicu Luizi Džuvani i nagrada za najbolji scenario Uljetu Aličkaju na 12. festivalu albanskog filma.

*Dragi neprijatelju* (2003), u režiji Đerđa Džuvanija, prema scenariju Dimitra Džuvanija i Đerđa Džuvanija. U glavnim ulogama: Ndirićim Džepa, Peter Lohmejer, Luiza Džuvani, Margarita Džepa i dr. Događaj se odigrao u Albaniji 1943. godine: jedan trgovac Albanac, jedan muškarac i jedna žena u jednoj nestalnoj vezi, jedan nemački oficir, jedan italijanski vojnik koji je ostao u Albaniji posle kapitulacije Italije, jedan Jevrejin i jedan partizan. To je galerija likova koje sudbina dovodi u jedan uzani prostor, u jedan albanski ambijent gostoprimstva ali i nesreće. Neko vreme žive u harmoniji. Film je rađen sasvim drugačije od ranijih filmova albanske kinematografije. U njemu postoji drama, burleska, ali i tragičan kraj – film se završava dolaskom partizana, koji streljaju glavnog junaka. To je jedan od najboljih filmova albanske kinematografije.

*Noć bez meseca* (2003), reditelja, scenariste i producenta Artana Minarolija. Glume: Niko Kandžeri, Genc Fuga, Enerjeta Jani, Kledi Kapedžiu i dr. Rudina, 16-ogodišnja devojka, i njen deda, strog i enigmatičan čovek, napuštaju selo kako bi emigrirali na Zapad. U vozu Rudina sretne Đerđa, 23-godišnjeg mladića. Film ima linearnu priču, komponovan je dobro, sadrži dramatičnost i umetnički je nadahnut. Laureat je mnogih nagrada: za najbolji film u Nju Džersiju, za najbolji film na festivalu u Rimu, za najbolju muziku na festivalu u Napulju.



*Crveno cveće, crno cveće* (2003), u režiji Mevlana Šanaja, po scenariju Nataše Lako, direktor fotografije Afrim Spahiu, producent Mevlan Šanaj i muzika Kujtim Laro. Glume: Niko Kandžeri, Genc Fuga, Enerjeta Jani, Kledi Kapedžiu. Film govori o turomnom životu ljudi. Kao i u nekoliko drugih albanskih filmova, pad komunizma otvorio je vrata za emigriranje na Zapad, gde je sve nesigurno ali izazov je veliki jer u Albaniji vlada ekstremno siromaštvo. Lilianu, slobodnu ženu, koja živi sa svojim tajnama, napustio je suprug. Događaj se odigrava u jednom napuštenom selu, odakle su posle velike zaraze mišjom groznicom ljudi pobjegli gde su mogli. Samoća je veća nego ikada, a osećaj napuštenosti je na vrhuncu. Manipulišući ovim dvema kategorijama, turomnošću i samoćom, reditelj dovodi likove u jedan zatvoreni krug. Najveći deo radnje zbiva se tokom noći. Film je teška drama o postkomunizmu, u kojoj se ne vidi svetlost na horizontu, jer je on sasvim zatvoren. Ponekad se čini kao da se film vrti u krug. Nagrade: najbolji film na Međunarodnom *Film Festu* u Njujorku 2004, za najbolju fotografiju Afrimu Spahiu na 12. festivalu albanskog filma, za najbolju muziku Kujtimu Larou na 12. festivalu albanskog filma.

*Magijsko oko* (2005), reditelja Kujtima Čaškua, po scenariju Vatha Korešija i Kujtima Čaškua. Glume: Bujar Lako, Alban Ukaj, Arta Dobroši, Rajmonda Bulku. Producent: Anita Elsani – *Elsani film*, Kujtim Čašku – *Ora film*. Događaj se odigrava 1997. godine na jugu Albanije, tokom nemira koji su nalikovali građanskom ratu. Pasionirani fotograf je svedok jedne tragedije, koju je slučajno snimio svojom kamerom od 8 mm. Berti, televizijski novinar, tražeći vruću priču za vreme nemira u Đirokastri, izaziva smrt nekog starijeg čoveka Noke i njegove unuke. Sve se odigralo brzo, s unutrašnjom dinamikom koja ostavlja gledaoca bez daha: prvo se uvodi priča i pojavljuju likovi, a u nastavku se zatim razvija zaplet do svoga vrhunca. Film sadrži puno premisa kriminalističke priče, ali i neočekivane dramatičnosti koja gledaoca drži napetog. Uporedo sa tim prikazuje se teška atmosfera rata među Albancima 1997. godine, kada se rušila država i kada su na ulice izašle razne bande, koje su mesecima zaredom terorisale stanovništvo. Film je dobio drugu nagradu na Međunarodnom filmskom festivalu u Kairu, Srebrnu piramidu dobio je glumac Bujar Lako, nagradu "Saadeddin 'ahbaa" za najbolji scenario Kujtim Čašku i Vath Koreši, a nagradu Međunarodne asocijacije kritičara (*Fipresci*) za režiju Kujtim Čašku.

*Doleka, Abazijev sin* (2006), scenario i režija: Dimiter Anagnosti. Producent: *Albania General Vision*, finansiran od Nacionalnog kinematografskog centra. Direktor fotografije: Spartak Papadimitri. Kostim: Durim Neziri. Glume: Artur Gorišti, Marjana Kondi, Endži Aguši, Zef Mosi, Muzafer Zifla, Roza Anagnosti, Luljeta Bitri, Rozeta Feri, Šeri Mita, Irjola Hodžaliu, Elizabeta Prifti. Anagnosti smešta radnju u vreme albanskog kralja Ahmeta Zogua, negde posle 1928. godine, na jugu Albanije. Jedan otac, diktator, želi da njegov naslednik bude kao i on sam. Isto kao i u prethodnom filmu, *Priče iz prošlosti*, i ovde se kroz egzotične priče ne prikazuju samo odnosi između oca i sina, već se otkriva i atmosfera međuljudskih odnosa u provincijalnoj sredini, gde svako špijunira svakog, odnosno svako zna sve o drugome. Uzaludnost provincijalnog života s mnogo ogovaranja, sa padre-padronom kao stožerom jednog atraktivnog događaja. *Doleka...* je jedan od najšarmanatnijih filmova napravljenih poslednjih godina, s jednim lakim pristupom, drugačijom pričom i na način koji se razlikuje od većine dela albanske kinematografije. Anagnosti pripada starijoj generaciji reditelja, ali i ovog puta stoji na čelu najboljih albanskih sineasta.

*Mao Ce Duni* (2007), reditelja Besnika Biše, po scenariju Besniku Mustafaja. Glavne uloge: Fadilj Hasaj, Milja Sita, Marko Bitraku, Vendel Toče. Direktor fotografije Nino Celeste. Film tretira vreme kada je Albanija bila u ljubavi sa Kinom. Jedan Rom sa periferije odlučuje da detetu dâ ime kineskog rukovodioca, ali to najpre izaziva sumnju albanskih službenika, a zatim njihovo euforično odobravanje i dolazak kineskog ambasadora na imendan. Film je sarkastična burleska o ljudima i vremenu, a naročito o izopačenom sistemu koji svojim ugnjetачkim mehanizmom guta ljude i generacije. Ovo je jedna od najboljih albanskih filmskih komedija, koja je imala veliki uspeh i u Albaniji i na Kosovu.

*Tuga gospođe Šnajder* (2007), u režiji Pira Milkanija, jednog od najstarijih reditelja, praškog studenta, koji dugo nije snimao igrane filmove, ali je radio dokumentarne filmove. *Tuga gospođe Šnajder* je reminiscencija o studentskom životu samog reditelja, o vremenu kada su odnosi između Albanije i Čehoslovačke bili odlični, ali su počeli polako da se hlade usled nastalih političkih trenja. U takvom bekgraundu mladi student



ih ne brine to što gaze ljudska prava slabijih. Takvu sudbinu doživljavaju tri lika ovog filma, koji se posle mnogo lutanja i peripetija i posle izgubljenih snova vraćaju u svoje kuće, sada deprimirani i razočarani slobodom koja im je data. Režiser filma *Proka i Čuvari magle*, Isa Ćosja, ovoga puta na neobičan način prati filmsku priču, koristeći se dugačkim kadrovima, panoramama, egzotičnim snimcima i unutrašnjom dramom. Film je dočekan sa izuzetnim interesovanjem na Kosovu, u Albaniji, ali i na međunarodnim festivalima (učestvovao je na više od 55 međunarodnih festivala). Regovanja su bila različita. Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Sarajevu, Bosna i Hercegovina, na 62. međunarodnom festivalu u Veneciji, Italija, nagrada za najbolju režiju na 12. festivalu albanskog filma, najbolji film na 12. festivalu albanskog filma.

*Kosovska žeđ* (2006), po scenariju i režiji Sunaja Rače. Izvršni producent: Salji Limani. Glume: Šećerie Bučaj, Rajmonda Bulku, Bljerim Destani, Faruk Begoli, Tinka Kurti, Ermelja Telji, Bisljim Mučaj, Meto Jovanovski i dr. Drama o poslednjem ratu na Kosovu i o posledicama tog rata, koja je potresla sve segmente društva i zemlje. Stožer filma je etničko čišćenje i mizerije koje su psihološki i fizički uništili ljude, roditelje koji su ostali sami, kojima je jedino preostalo da posećuju grobove svoje dece. Reditelj debitant Sunaj Rača prikazao je isprepletene sudbine pojedinaca iz raznih socijalnih područja i slojeva. Porodice koje tragaju ne samo za nestalom decom, nego i za novom nadom i perspektivom. Najbolji glumac Faruk Begoli, na 12. festivalu albanskog filma.

*Anatema* (2006), po scenariju i režiji Agima Sopiya. To je takođe drama o poslednjem ratu (1998 – 1999) na Kosovu. Dva američka novinara i jedna domaća novinarka lutaju Kosovom, ali upadaju u srpske vojne i paravojne kandže. Albanka je silovana i zlostavljana, njeni sunarodnici ubijeni, stranci beže, mnogi su ostali na "bojištu"... Film se bavi mnogim temama i dilemama: moralom prljavog rata koji se događao na Kosovu, uperen uglavnom protiv civilnog stanovništva, nekažnjavanjem onih koji su izazvali rat, kao i manipulacijama i sumnjivim aktivnostima koja su se javile posle rata. Agim Sopi, poznato ime albanskog filma i pozorišta na Kosovu, ovoga puta usredsredio se na širok pristup, da bi predstavio sve ljudske sudbine i nesreće.



*Andro Martinović*

## CRNOGORSKI FILM – *EKSPOZICIJA IDENTITETA*

Da je ovaj tekst pisan prije par godina, vjerovatno ne bi postojala mogućnost njegove janusovske prirode. Mogli bismo sadržajno govoriti samo o prošlom i u prošlom vremenu. No, da budemo precizni, i u situaciji u kojoj smo danas izvjesno je samo da postoji nešto što bismo i u dijahronijskoj ravni i u sadašnjem trenutku mogli nazvati crnogorskim filmom, nikako kinematografijom. Kinematografija podrazumijeva sistemsku aktivnost na planu proizvodnje i plasmana filma, koja u Crnoj Gori još uvijek ne postoji. S obzirom na složeni tehničko-tehnološki proces izrade filmova tome se i nije čuditi u zemlji koja nema definisanu kulturnu politiku, pa, ako hoćete, i u

društvu koje i dalje uspostavlja duhovne koordinate svog identiteta. Evropski primjeri, naime, ukazuju da je nemoguće imati kontinuitet u filmskoj djelatnosti ako nema subvencijā države. Modaliteti te podrške su, razumije se, unekoliko različiti, no nijedna strategija nije definisana jednom zasvagda. Prilagođavanja novim uslovima ne samo proizvodnje već i distribucije filmova su nužna, ali opredjeljenje da imate svoj film mora biti trajno. Pri tom nacionalnim filmom smatramo prije svega filmove čiji je producent ili autor iz matične zemlje. U umjetničkom smislu, naravno, dobar film pripada svima i postaje dijelom našeg ličnog i kolektivnog nasljeđa. Kako film nikada nije sasvim izgubio nešto od onog svog populističkog karaktera svojevrstne vašaarske atrakcije, a postao je najpopularnijom komponentom civilizacije slike, njegov značaj za afirmaciju identiteta jedne zajednice, jednog naroda i društva, jedne tradicije i kulture, nemjerljiv je. I obrnuto, filmom se postiže i svojevrstno samopotvrđivanje, izbjegne li se samo da se složena mješavina stvarnosti i fikcije upotrebljava kao sredstvo manipulacije i propagande.

A kako se Crna Gora upoznavala sa kinematografom i slikama u pokretu? Postoje bilješke da je 01. XI 1902. godine u Beču prikazan jedan od filmova iz radionice Ferdinanda Šomodija *U Crnim Brdima, na Knjaževom dvoru crnogorskom*. Vjerovatno je to bila prilika da se vide prvi kadrovi snimljeni u Crnoj Gori. Sjećanja izbljedjela kao prve slike govore i da je prva "kinematografska predstava", odnosno projekcija uslijedila negdje oko 1903. na Cetinju. Fascinacija novim izumom je bila kao i drugdje u svijetu. Među prvim strancima i izvanjcima koji su posjetili Crnu Goru bili su i konzul Arnold Mjur Vilson i njegov snimatelj Frenk Moteršo. Prvi filmski dokumenti nastali na tlu Crne Gore, nažalost, nijesu sačuvani ili su još uvijek "neotkriveni" u nekom depou. Malo se toga zna i o prvom bioskopu u kafani *Lovćen* (dosljedno tradiciji prve bioskopske predstave) Petka Pajevića, sem da je otvoren 1908. godine. Prisustvo filmskih snimatelja koji su pravili tada popularne žurnale bilo je sve veće, naročito u povodu proglašenja Crne Gore kraljevinom (1910). Već početkom naredne godine u crnogorskom kraljevskom pozorištu *Zetski dom* otvoren je prvi stalni bioskop na inicijativu Ljuba Tamindžića. Uz Tamindžića, naročiti entuzijazam prema filmu iskazao je Branko Šobajić, koji 1913. u Nikšiću otvara drugi bioskop. Izbijanjem Prvog svjetskog rata ovi bioskopi prestaju sa radom.





Aleksija Leka Obradovića za direktora, *Lovćen film* će učiniti puno na planu produkcije filmova, saradnje sa drugim jugoslovenskim i međunarodnim centrima i animiranju mladih ljudi za angažovanje na filmu. No, *Lovćen film* se ubrzo reorganizuje po saveznom zakonu i biva podijeljen na tri segmenta: *Lovćen film* (koji će se baviti proizvodnjom filmova), *Mediteran film* (za pružanje filmsko-tehničkih usluga) i *Zeta film* (koji bi se bavio distribucijom i prometom filmova). Presudan događaj za relativno male produkcijske kuće kakva je bio *Lovćen film* desio se 1962. godine kada je ukinut savezni fond za unapređenje kinematografije. Iz tog su fonda proizvodna preduzeća dobijala sredstva u onolikom procentu sa koliko su učestvovala u prometu domaćeg filma na teritoriji cijele Jugoslavije. Finansiranje od prihoda dobijenih plasmanom domaćeg i stranog filma na suženoj teritoriji sa malim brojem stanovnika, nije bilo dugo održivo.

Već na samom početku *Lovćen filma* nastali su filmovi koji su ukazivali da će Crna Gora biti prostor filmskih stvaralaca izrazitog talenta i specifičnog senzibiliteta. Naravno, međusobno disparatni rukopisi odlika su ne samo samosvojnih personalnosti već i uticaja sredina u kojima će se oni dalje razvijati. Jedno je, pak, ostalo zajedničko svima – bili su inspirisani Crnom Gorom i vraćali su joj se, svako na svoj način. Ta prva ostvarenja, katkad sa viškom “plemenite patetike”, treba posmatrati u kontekstu vremena u kojem su nastala, ali među njima ima uistinu izvanrednih filmova, poput *Mrtvog grada* iz 1952, režisera Velje Stojanovića i scenariste Ratka Đurovića, u najboljoj tradiciji poetskog dokumentarizma. Produkcija igranih filmova započela je *Lažnim carom* (1955), a zatim je nastalo više zanimljivih filmova – *Zle pare*, *Četiri kilometra na sat* (sva tri filma režirao je Velja Stojanović), *Dan četrnaesti* (r. Zdravko Velimirović, prikazan u zvaničnoj selekciji Kanskog festivala), a uspostavljena je i saradnja sa stranim autorima (*Ne ubij*, r. Klod Otan Lara). Za *Lovćen film* su radili i Vojislav Nanović, Žorž Skrigin, Bojan Stupica i drugi.

Čini se, ipak, da strategija jedinog crnogorskog proizvodnog preduzeća nije bila adekvatno profilisana i da se odala jednoj tipično crnogorskoj megalomaniji. Kako je u ondašnjem sistemu najprije oblast filma funkcionisala po kapitalističkim tržišnim principima, uz ukidanje sufinansiranja sa saveznog nivoa i nezadovoljavajuće participacije koproducenta, *Lovćen film* je bankrotirao. Poznato je da je kada jednom dožive krah

stvari teže ponovo uspostaviti i obnoviti, pa je tako uz dosta muke potom formiran Filmski studio *Titograd* (1966), sa Čedom Vulevićem na čelu.

U narednim godinama u koprodukciji sa drugim centrima snimljeni su i *Lelejska gora* (Zdravka Velimirovića), *Šramno ljeto* (Branislava Bastaća), *Nizvodno od sunca* (Fedora Škubonje), *Derviš i smrt* (Zdravka Velimirovića), *Beštije* (Živka Nikolića). Djelatnost Filmskog studija *Titograd* od 1978. nastavlja *Zeta film*, preduzeće koje je, premda se bavilo distribucijom, sa Kino klubom *Beograd* proizvelo film *Pre istine* Vojislava Kokana Rakonjca. Uslijedili su *Trinaesti jul* (Radomira Baja Šaranovića), *Dječak je išao za suncem* (Bana Bastaća), *Čudo neviđeno* (Živka Nikolića, nagrađen *Srebrnom medaljom* u Moskvi), *Dobrovoljci* (Predraga Golubovića), *U ime naroda* i *Iskušavanje đavola* (Živka Nikolića). Ne smije se izgubiti iz vida ni tradicija kratkog dokumentarnog filma, najuspjelije nastavljena filmovima Momira Matovića. Znan broj autora iz Crne Gore svoje filmove pratio je u drugim sredinama, predstavljajući tako sponu među kulturama bliskih naroda – Krsto Papić, Veljko Bulajić, Branko Baletić, Vlatko Gilić, Krsto Škanata, Predrag Golubović, Lola Đukić, Živko Nikolić, scenarista Mirko Kovač i dr., jedan od osnivača *zagrebačke škole crtanog filma* Dušan Vukotić, dobitnik *Oskara* za film *Surogat* i drugi. Budući da su djela ovih autora uglavnom poznata svakom ko je upućen u jugoslovenski film, ovom prilikom nema potrebe o njima posebno govoriti.

Sa Jugoslavijom kao zajednicom početkom devedesetih dogodilo se ono što se sa jugoslovenskim filmom desilo par decenija ranije. Decentralizacija je uzrokovala da kinematografije pojedinih republika počnu da funkcionišu samostalno, manje ili više napuštajući zajedničku ideološku platformu. Još 1968. u *Filmskoj kulturi* je vođena polemika da li postoji zajednički, jugoslovenski film. Crna Gora je bila na margini događaja i raspad zemlje je dočekala sa puno kolektivnih zabluda koje su decenijama pothranjivane. U vihoru političke i ekonomske krize ugašena su svjetla u bioskopskim salama, a film, kao prostor slobode, kritičkog sagledavanja stvarnosti, kao znak identiteta, bio je suvišan. I nepoželjan kao svjedok. Jer filmovi bivše zemlje pričaju svoje priče o njenom trajanju. O tome kakvi smo bili i kakvi jesmo. Tu transponovanu sliku istorije nemoguće je izbrisati.

Vraćajući se sebi, Crna Gora se možda vraća i filmu. Naravno, još jednom treba početi *ex nihilo*. Izgleda da su na našem

tlu različite generacije prinuđene da rade iste pionirske poslove. Prije par nedjelja usvojen je novi Zakon o kinematografiji, koji bi, pored toga što koriguje neke anahrone odredbe, preciznom i dosljednom primjenom trebalo da obezbijedi znatno više novca za sufinansiranje filmova. Dakako, nije sve riješeno na idealan naćin, no nije se lako izboriti sa onima koji u svojim projekcijama izdvajanja za kulturu smatraju nužnim rashodom, ali ne i znaćajnom investicijom u različitim aspektima. Ono što u znatnoj mjeri otežava ispunjavanje profesionalnih standarda u realizaciji filmova je nedostatak tehnićko-tehno- loške baze, nadasve studija sa pratećom scenskom i rasvjetnom tehnikom. Atraktivni i raznovrsni pejsaži, kao i u turizmu, ne mogu biti valorizovani na pravi naćin ako ne obezbijedite potrebnu infrastrukturu. Uz rad stranih ekipa bilo bi moguće praktićno edukovati i tim domaćih filmskih saradnika. Nažalost, Televizija Crne Gore kao medijski javni servis i dalje ne ćini ništa kada je u pitanju sopstveni dramski program. Fakultet dramskih umjetnosti na Cetinju radi u nezadovoljavajućim uslovima i odrđava se prevashodno entuzijazmom predavaća i studenata. Crnogorska kinoteka je ušla u projekat adaptacije zgrade u kojoj će biti svi sadržaji potrebni takvoj ustanovi (od depoa do bioskopske sale) i formiranje reprezentativnog fundusa. To će biti jedan od pokazatelja da li postoji spremnost da se, kada je film u pitanju, radi sistemski i u kontinuitetu.

Najzad, što se savremene produkcije tiće, jasno je da je ona moguća ne samo kao pojedinaćni "incident". Pored konkursa Ministarstva kulture, potrebno je usvojiti određene standarde i kriterijume i ispuniti uslove apliciranja za podršku stranih fondova. Naravno, u prvom redu kroz uspostavljanje stalne saradnje producenata iz regiona koji su i upućeni na takvu vrstu povezivanja. To je i naćin da se osvijetli sopstvena tradicija a izbjegne opasnost od apsolutizovanja vrijednosti identiteta po sebi.

Možda će uskoro biti moguće govoriti o autorima autentićnih vrijednosti u savremenom crnogorskom filmu. Samo da bude prostora u kojima bi se ti filmovi prikazivali, jer su mnogi bioskopi zatvoreni. Valjda hoće. Jer, "napušten hram, ipak je hram".



# MANUFAKTURA

Irfan Horozović

Peđa Kojović

Branko Maleš

Elvedin Nezirović

Milan Đorđević

Saša Jelenković

Marko Sosič

Ivan Dobnik

Ferid Muhić

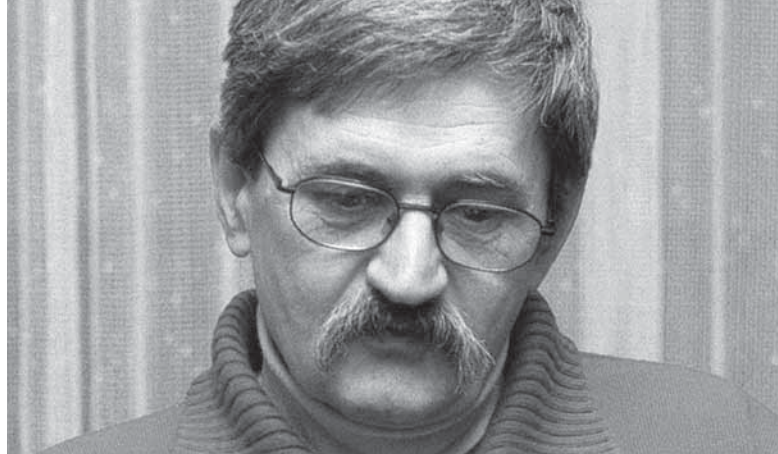
Visar Zhiti

Blaže Minevski

Diana Burazer

Goran Vojnović

Zlatko Topčić



*Irfan Horozović*

## Stope

### SVAŠTARA

Svaštara je zapravo piščeva univerzalna knjiga.

U njoj su svi njegovi stihovi, svi romani, sva životna i književna iskustva.

Sve marginalije i sve fusnote su u njoj.

Trebalo bi napisati pohvale i jednoj i drugoj.

– Takve se knjige objavljuju kad je pisac mrtav – kaže mladi pjesnik koji je urednik.

– Možda se tad i pišu – odgovaram bezazleno.

On me gleda velikim plavim očima i čudi se što odbijam razumjeti ono što je upravo kazao.

Svaka je knjiga testament.

Govorim te riječi u vjetar, u behar koji leluja naokolo, govorim konačno u vlastito uho... najdalju i najbližu telefonsku slušalicu samoće...

Takva knjiga je prava nagrada za istinskog čitača.

Mrtvi pisac se u njoj konačno i nepotkupljivo odao.

Ali ko je napisao mrtvoga pisca?

O čemu se ne može govoriti, o tome treba pisati.

Pisanje je prevarena ili prevladana šutnja.

## PRIPOVJEDAČ

Iza svake ispričane priče spada po jedna koprena, rastače se jedan zid. Tako pripovjedač koji govori sebe postaje putnik.

## GUSTIJERNA

Penjem se, poročan pješak.

Visoko je tvrđava, visoko je groblje iznad mora.

Živo slovo u vrču zemljanom, pređi zatočeni i spašeni u romboidnom hramu sa zidinama nalik na one srednjovjekovnih tvrđava u okamenjenom sluhu zbiraju vjetrove s planina, neveru s mora.

Iznad su pčelinjaci.

Iznad je lavanda i ruzmarin.

Možda je jezik samo uobličavanje i sublimiranje imena i pojmova.

Rekoh *samo*, a riječ je o djelanju koje je tako nalik vasionskoj fascinaciji sobom.

Kao što je djetinjstvo nalik groblju od mora.

Pčelinjaci iznad grobnica – grobljanski med.

Uspinjem se ka jedinom višem mjestu, ka Gustijerni.

Tek raspupali limunovi i mandarine sputani su raznobojnim mrežama i tkaninama u začuđujuća torza što se bude u vrtovima, što bezuspješno pokušavaju da pobjegnu na uličicu, u hladnu planinu ili u žedno more.

Ili do Gustijerne, u središtu sela, gdje mještani love more iz neba, oslobođeno svoje straže od soli.

Piramida je to bez bokova i vrha, doticaj nevidljive zvijezde.

U svoje podnožje vraća se samo u nebeskoj vodi.

Žeđ je od mora, blaži je samo kiša, koja se zbira poput riječi u kamenu sabirnicu sve dok se u zatamnjenoj čatrnji ne pojavi lice žednoga.

Piramidu je izgradio i pojeo Veliki Mrav.

Faraonska priča:

mravi nose orijaški leš skakavca (ili je to bogomoljka?) i leptira staklenih krila (posicali su i raščinili sliku koju je nosio raskriljenu u svome dvostrukom letu). Užurbani, kao krvožedne interpunkcije koje komadaju riječi, gamižu, jedni nose trup, drugi pipke...

Metafora je srušila Kulu babilonsku, rastočila Toranj Jezika Nejezika.





se i odrastao u kući na četiri vode. Slutio sam u toj *rečenici* kišu koja pljušti i spušta se sa četiri strane krova. A ova kuća? Kuća u daleku svijetu neispisane knjige. Kuća u kojoj sam istovremeno i stranac i domaćin.

Ona zapravo ima isti takav krov, tek zatupljen nekako, kao odsječen vrh piramide, ali taj krov se spušta na drugi krov, odakle se crepovi dalje šire, otvaraju nove krovove, nove prostore vodi i crvenim vodopadima. Iz tih dijelova krova izbijaju oči mansardi, sjenke ostarjelih zemljanih ispečenih oblika koje je bojadisalo vrijeme.

Četiri, osam, dvanaest. Niz sve vode kuće slijeva se kiša. Udar, bubnjā po mojim slijepim očima, po svemu što sam ikada doživio.

Vidio sam sebe na krovu, u pljusk, sveg oblivenog vodom. Bio je to trenutak nade.

## DNEVNIK KOJI BILJEŽE DRUGI

Novine nas kažnjavaju.

Iz dana u dan u njima čitamo ono što ispisuje naša povri-jedenost, naša srdžba, naša mržnja.

Svima je učinjena nepravda, a za sve su krivi drugi.

Očistite svoja lica, govore nam svakodnevno ta štampana ogledala zaprljana od naših lica.

Raspomamljeni, pantagruelovski Trenutak guta vijek za vijekom, a njegov nezasitni želudac puni se strepnjom i tjeskobom u kojoj zaboravljeni veliki Iluzionist tvori svoje homunculuse.

## PISCI IZ ČITANKE

Kad sam išao u školu, znalo se dogoditi, ne pretjerano često, ali ni tako rijetko da bi se moglo zaboraviti, da na sat maternjeg jezika i književnosti dođu pisci.

Bile su to šarolike skupine od starih i uglednih pisaca do mlađahnih koji su objavili možda svoju prvu ili drugu knjižicu, obligatno pjesama ili nečega tome sličnog.

Dolazili su u sklopu nekih susreta na kojima se slavilo, jelo i pilo.

Masni, umorni i oholi sjedili su među nama, podanicima, doživljavajući nas kao dio svoga teškoga posla, kao svoju ne-

pravednu kaznu. Neki između njih, nasuprot, iznenadujuće su nam se dodvoravali i udvarali.

Sve u svemu, njihovo osjećanje vlastite veličine bilo je proporcionalno mome dječijem razočarenju.

## DNJEPAR

Sanjiv, u praskozorje, stojim naslonjen na vrata vagona. Pušim cigaretu *Kazbek*, papirosku prodornog i žestokog dima koji poput eksplozije istražuje moja pluća. Približava se trenutak kad će se u ovoj ravnici ukazati rijeka čije sam ime čuo u prvim školskim danima. U tom je imenu, i glasu učiteljice dok ga izgovara, seoba, u njemu je daleki, zamagljeni dio zavičaja, prvina jezika, u njemu je jedna od brazdi koje se boraju na mom licu.

Ugledao sam ga i prije nego sam ga vidio.

Dnjepar.

Napokon.

Poslije nekoliko sati stojim na mostu i gledam u vodu, tražeći u njoj ushićeno lice svoje učiteljice ili jedan od onih ubičajenih pokreta kojim Nikolaj Vasiljevič umače svoje pero u tintu da bi ulovio galop atamanskog konja ili vještičje sijelo u večeri. Vijove duge trepavice.

Dolje su mnogobrojne kuće na vodi s pristanima za čamce. Čitav jedan grad na Dnjepru. Kuće su toliko slične jedna drugoj, obojene pretežno u zeleno, da pomišljam kako su nalik nekim endemskim biljkama, zajedno sa svojim čamcima koji se odvajaju od njih kao veliki listovi vrba koje odnosi voda.

Nije li to, u ovom kijevskom dijelu Dnjepra, neki vođeni Kijev, onaj u kojem je živio Kožemjaka iz ukrajinske bajke, što se borio sa zmajem za ljepoticu djevojku?

## APOTEKA U LAVOVU

Pod svodovima Željezničke stanice prikupljam iznenadno podsjećanje koje se čini kao sjećanje. Nespoznatljiva prašina natapa moje oči dok se sa stvarima upućujemo do autobusa. Čitam imena prodavnica ispod kojih prolazi stari fijaker s nekoliko neobuzdanih naših suputnika.

Na samom početku Ermenske ulice iznenađuje nas, mene i moju saputnicu, reljef sa zodijačkom pričom. Inače, izgleda kao da je sva prošlost sklopljena u kôd životinjskog kruga.

Konačno, u apoteci, u prastarim staklenkama tamnoljubičaste, crne i svjetlozelene boje očitavam svoj zapisani eliksir. Na stropu su četiri oslikana kruga u kojima se igraju po tri zodijački obilježena dječaka. Sve staklenske s lijekovima i otrovima raspoređene su prema kružnim slikama. Apotekarska vaga smireno čeka da na nju padne krilo zalutala insekta koji se u gustom vremenu prastarog apotekarskog zraka raspada od spoznanja starosti.

Crno pročelje kuće s reljefnim ukrasima i s crnim kipovima doziva ponovno ono lažno prisjećanje, ogledalo metempsihoze u uglačanom crnom staklu teškim gvožđem okovanih vrata.

## SMRTOVNICA NA MOSTU

Skočio je. Velika sjena primila ga je u svoje naručje, prihvatila i uvukla u veliku unutrašnju prostoriju mosta. Padao je tako, u unutrašnjosti zračnog hrama koji se sa zviždukom sjećanja udaljavao. Nije osjetio prasak, pljusak, nije osjetio dodir ledene vode. Ostao je sav u tom padu, kao neko ko nikada neće prispjeti.

Dva-tri zatečena prolaznika pritrčala su ogradi, ali nisu već mogli vidjeti ništa. Zato su, kao po dogovoru, pretrčali na drugu stranu mosta, onu s koje je voda izlazila i istjecala. Međutim, opet nisu vidjeli ništa.

Veliki podzemni vir bezizrazno se smiješio njihovoj radoznalosti.

## KRAJ PUTOVANJA

I ova noć, toliko vremena poslije, pripada putovanju.

Sveti vračevi u svom staništu, koje je za njih podigao majstor Ismaeli, spokojno čekaju pokladne dane, čekaju lutku koja će ekvilibrirati iznad sela, kao što se to događa sa strepnjom nad dobrom ili lošom godinom za vino. Onda će zaplamsati glava lutke, ispunjena slamom i spržiti sve do njenih nogu od pijeska, uzetog blizu seoskog groblja.



Pernati graditelji su vrijedno lepršali i donosili slamku po slamku, grančicu po grančicu, i pleli svoje gnijezdo. Bilo je to čudo koje se događalo pred mojim očima. Pred očima moje žene i naših kćerki.

Pred našim očima.

I gnijezdo je bilo tu. Slijepljeno uz betonski element, uz sami štrik na kojem se sušilo rublje.

Jednog je dana zahujao čudan vjetar, ljuljao štrikom kao brodskim vezovima u oluji i – lastavičije gnijezdo je palo.

Bilo je to strašno.

Bio je to znak.

Lastavice su izabrale naš balkon za svoj dom, lastavice (*kuću kućom čine lastavice*, kaže narodna poslovice, koja je postala i naslov jednog starog dragog bošnjačkog romana) i možda su nam svojom malom-velikog tragedijom htjele reći da je i naše gnijezdo palo.

To se uskoro pokazalo kao istina u svoj svojoj surovosti.

Nikad se neću prestati sjećati i razmišljati o tome.

## PREPOZNAVANJE VLASTITOG TEKSTA

Prelistavam novo izdanje *Talha*. Neki tekstovi na mene djeluju uzbuđujuće i posve novo, jer otkrivam u njima, kao čitač, značenja kojih se ne mogu sjetiti da sam ih podrazumijevao dok sam ispisivao svoj fantastički rodoslov.

Sjećanje me odvodi potom u neku školu, gdje sam davno čitao djeci s Vesnom Parun. Sjećam se, pročitao sam *Crnog maga* i *Zapis o Zijadu*.

– Kako zanimljivo! I kako savršeno tačno! – rekla mi je Vesna.

Ne znam zašto mi sad te riječi dolaze u pamet.

Možda zato što osjećam da je moja sudbina već zapisana. Čak i više: da sam je sam zapisao.

Ali, iako mi je sve ukazivalo na to, do ovog trenutka to nisam nikad tako jasno vidio.

## ILUZIONISTOV GROB I LEBDEĆA ŽENA

– Kaži mi koja je najkraća priča?

– Ona što se sva skriva u naslovu.





koračamo toliko dugo, toliko već dugo da su se na sunčanoj kapi uhvatile teške niti paučine.

Zapisujem: zašto je ikad išta igdje zapisano?

Zapisujem pitanje. Pitanje gleda u mene. Ili odgovor?!

U kamenu, u Egipatskom muzeju, sjedi jedan zapisivač i nešto zapisuje. Izvukli su ga iz egipatske zemlje, iz hrama u kojem je bio, i gdje je predstavljao jasan znak i donijeli su ga ovdje, gdje u prigušenoj svjetlosti, pred očima posjetilaca i prolaznika, i dalje bilježi svoje znakove – on koji je sam znak.

O njegovom jednom kamenom drugaru, pisaru-piscu, briljantan esej je napisao pisac *Ruku i Kiklopa*, Ranko Marinković.

Kadgod pomislim na Ranka, dođe mi u svijest njegovo nasmiješeno lice u trenutku kad sam mu rekao da sam dobio sina.

– Djeca su jedino što ima smisla na ovom svijetu. Mi pišemo svoje knjige, one izlaze i čitaju se, lijepo je sve to, ali djeca... Djeca!

I dok je to govorio lice mu je otkrivalo istinsku sreću.

Zapisujem to čudo o kojem razmišljam u ovom trenutku, u Egipatskom muzeju, u Berlinu, pred kamenim lucidnim pogledom našeg dalekog spisateljskog prethodnika.

## ROSA S PUTNIKOVIH VJEĐA

Želio sam nekad, sjećam se tako jasno kao da stojim u kiši, skupiti sve svoje stare pjesničke rukopise u knjigu koja bi se zvala *Rosa s putnikovih vjeđa*.

Sad mi taj naziv ne znači gotovo ništa, mada su mi kosa i lice okupani kišom i mada savršeno dobro znam što sam sve mislio i podrazumijevao dok sam ispisivao taj naslov.

## MARABU

I da me nisu prepoznali, ja bih znao. Kao što sam to znao oduvijek, ali nisam to mogao, a možda ni želio sebi priznati: ja sam marabu.

Prepoznala me jedna papagajska porodica koja je veselo trčkarala po vrtu. Najmlađi njihov član vrisnuo je pokazujući na mene. I onda su se svi počeli smijati, brbljati. Potom su

im se pridružili i ostali, skoro svi što su nailazili, jer takav je u stvari običaj. Posjetioci se uvijek boje da će propustiti nešto značajno ako se ne umiješaju tamo gdje je gužva, tamo gdje okupljeni misle da su vidjeli nešto.

Ispred mene je stajao jedan marabu s očajnim izrazom na licu. Gledao je u stranu, pokraj bezobrazne gomile. I na ključnu i u oku mu se vidjelo da je svjestan i nje i mene. Stidio se. Stidio se što je tu i što se ta gomila smije pokazujući na nas dvojicu uočavajući sličnost.

## KUĆA

Ponekad je teže ponovno naći kuću svoju na zemlji, nego kamen mudraca.

Možda zato što svaki čovjek misli da je kamen mudraca u temeljima njegove kuće.

## SFINGA

Na stolu ispred mene, u vrtnoj kući u Pankowu, smeđi komadić Sfingine šape. Dio njena slomljena nokta u kom se ogledaju Kefrenova, Keopsova i Mikerinova piramida.

Smiješak Kefrenov sa Sfingina lica još blista na njemu.

To je talisman koji ponekad nosim uza se i koji me podsjećao često da se Keopsova tajna soba, iz središta njegove piramide neprestano seli i putuje po svijetu zajedno s onim ko je tu prostoriju *osjetio* i navukao je na sebe kao košulju.

To je jedno od mojih nevidljivih bogatstava.

Komadić Sfingine šape poznaje dobro Novalisove stihove o boginji iz Saisa. Oni su dubokim slovima zapisani u samom srcu tog kamena.

## KORČULA

Između svitanja i sunca noć je zatvorena u kristalnoj boci.

Otok i psi.

Najavljena svjetlost je satkana od pređe koju neprestano preobražavaju ruke mora.

To je trenutak kad su more i kopno najbliže.

Galebovi i lastavice povlače uznemirene kružnice, grade pulsirajuće sfere.

Galebovi, prepoznavajući svjetlost iz mora, koja je ogrnula grad, pokušavaju da krikom pronađu nevidljive ribe.

Lastavice se plaše za svoja gnijezda koja je dotakla svjetlost *nejasnog*.

Palma raste uvis sa svojim zelenim metlicama.

Stabla palmi se izdužuju kao kvrgave ruke iz crvene zemlje kamenom optočene.

Bilje je suspregnuto i mirisi struje *unutra*.

Ka nutrini sebe okrenuto je i voće.

Jedino pogled mladića s Carpacciovog portreta izlazi iz rznice i prati hod neznanke na keju.

Ona svlači neobičnu svjetlost kao haljinu, pred zamuklim psima, i nestaje nad morem, odakle odmah potom ogledalo bljesne kao svjetlosni krug.

Navru mirisi, začuje se žagor prodavača voća, cvrčci, šum jedne barke i himbena slova iz jutarnjih novina se rasprostru po kafanskim stolovima.

(1995)

## NA ŽALU

Deformirani ružičasti kamen među oblucima u pijesku.

Dotaknuh ga nogom prije nego što ću se sagnuti, a on odskoči i iz pijeska mi se naceri ćelava glava plastične lutke.

## SJEVERNI ZAPIS

Robijaši na vlasti: nesvjesno nastoje stvoriti zatvor izvan zatvora, zatvor u slobodi.

Možda jedino tako mogu doista osjetiti slobodu.

## ČITANJE U RINGKØBINGU

Prevodilac Jan Erik, čija žena vodi porijeklo od danskih velikaša spomenutih u *Hamletu* čita moju priču *Čovjek koji šuti sam*. Svi hamleti i ofelije u sali plaču.

(1997)



## SVJETOVI

Postoji zaista tako mnogo svjetova.

Mi živimo u ovome.

I igramo prije ili kasnije po njegovim pravilima. Razumjeli mi to ili ne razumjeli. Htjeli mi to ili ne.

(1997)

## SALVADOROV TELEFON U GALERIJI

Ponovno izranjam iz podzemnog grotla Londona i prolazim čistim i polupraznim ulicama četvrti Pimlico. Tu je galerija *Tate* u koju sam se zaputio samo da obavim kratki telefonski razgovor.

Bez zadržavanja ulazim u prostoriju u kojoj je telefon, skriven ispod zaštitnog stakla.

Telefon Salvadora Dalija.

Gle, to je zapravo jastog naslonjen na telefonski aparat.

Osjećam kako zvoni i podižem u mislima jastoga-slušalicu.

S druge strane šumi brbljavo more.

## SPOMENIK WALTHERU VON DER VOGELWEIDEU

Koliko sam samo čitao Walthera von der Vogelweidea, pjesnika od kojeg me dijeli gotovo milenij. Kupio sam dva kritička izdanja njegovih pjesama, nekada davno, u Nürnbergu. Prvi put sam čuo za nj kad sam čitao njegovu kratku pjesmu u gimnazijskoj čitanci iz njemačkog jezika.

Stojim pred velikim bijelim spomenikom, u središtu Bolzana, koji se njemački zove Bozen i kažu mi da je to spomenik Waltheru, jer se on ovdje rodio, jer je ovaj lijepi grad u Dolomitima njegov zavičaj.

To je za mene posvemašnje iznenađenje. Kao i ono u Kairu, kad je prodavačica tvrdila da se Hajjam rodio tu, u Egiptu, u Delti i da zato tako zanosno Kairski Slavuj pjeva njegove stihove. Za svakog čuvenog starog pjesnika bore se gradovi tvrdeći da su oni mjesto njegova rođenja.

Za Dantea se nije borila njegova Firenca. Ona ga je prognala.

I to je izgleda znak koji slijede novovjeki gradovi.





*Peđa Kojić*

## FRAGMENTI

*for  
Kimberley  
Music  
for  
my soul*

Kimberley i ja smo polovinom mjeseca jula, 2007. godine, došli iz Washingtona u Sarajevo na 6 mjeseci sa namjerom da "izvidimo" situaciju i da ukoliko nam se ukaže prilika, odnosno, meni posao, ostanemo da živimo u "mom" gradu. Razlog zbog kojeg sam osjećao da je došlo vrijeme da se odlučim za svoje konačno prebivalište je sljedeći: Kad sam prvi put posjetio Island otišao sam na ono unikatno mjesto, na kome se, dodiruju dvije tektonske ploče. Kao i svi turisti i ja sam stao jednom nogom na američki, a drugom, na evropski kontinent. Svake godine ploče se, kaže čovjek koji tu radi, odmiču jedna od druge za par centimetara. Ovo što slijedi je ono što je zapisano umjesto "brodskog dnevnika".



Mojim neprijateljima, dakle, ljudima koji me dobro poznaju...

Tačno je sljedeće.

Nisam imao hrabrosti da poginem  
braneći grad.  
Ostavljao sam žene koje sam volio,  
zbog onih koje sam želio.

Počinjem biti star, a obogatio se nisam.  
(Ne iz prezira prema novcima...)  
Nerođena djeca su mi zahvalna.  
(I životinje čije bi meso djeca pojela.)

Ono sto mi se čini najvažnije  
u ovom trenutku...  
jeste da napišem, barem jednu pjesmu  
kojom bih opravdao svoje postojanje

Sve ostalo su laži.

\*

Zastidim se kad uhvatim sebe kako  
na Ferhadiji gledam u djevojke  
koje su rođene nakon rata

\*

Nakon sto mi je popravio bojler u kupatilu, majstor i ja  
sjednemo da popijemo kafu. Ponudim ga cigaretom, ali on od-  
bije. Ja sam, kaže, kad sam bio mlad, pušio dvije kutije dnevno,  
s jednom šibicom.

\*

## T r i j e ž n j e n j e

Na jednom večernjem književnom prijemu mlada i lijepa djevojka u uskoj koktel haljini, sa čašom crnog vina u ruci, nakon upoznavanja, i “sviđa mi se tvoja knjiga”, pokazuje seksualni interes za mog druga. Strast je obostrana i on joj u socijalno pogodnom trenutku nedvosmisleno predloži erotsku seansu u njegovom stanu, sutra naveče. Sljedećeg jutra, ona mu emailom pošalje fotografiju na kojoj se, na njegovo opšte iznenađenje, kroz otkopčanu haljinu, vide njene obnažene grudi. Predveče, u svom posljednjem emailu, mu pošalje novu fotografiju, na kojoj se ovaj put, na njegovo opšte iznenađenje, kroz zakopčanu haljinu, ne vidi ništa.

\*

## Katastar

Dobar dan, da li se kod vas vadi papir o neposjedovanju nekretnina?

Da. Je l' vi trebate uvjerenje ili rješenje?

Pa ne znam. Treba mi neka potvrda da bih dokazao da živim u svom stanu.

Znači, uvjerenje

Možda. Ja zaista ne znam.

Popunite ovaj formular.

Dobro.

Gdje ste?

Mislite, gdje živim?

Aha.

Ulica je Čekalusa, broj 23, šesti sprat...

Pa to nije kuća, to je stan.

Da.

Pa onda vam treba rješenje, a ne uvjerenje. Seide!!!

\*

U sarajevskom muškom žargonu pridjev "dobra" označava onu vrstu ljepote koja dotičnu ženu oslobađa obaveze da bude zanimljiva osoba.

\*

Srećom,  
kad se žene koje sam volio napokon sretnu,  
ja ću biti mrtav

\*

Tražim od druga da me spoji sa svojom "vezom".  
Par sekundi ga traži po memoriji svog mobilnog telefona,  
a onda mi izdiktira broj "svog čovjeka".  
- a kako se zove čovjek?  
- ne znam  
- pa, kako mu se obraćaš kad ga zoveš?  
- braco  
- pa, koje si mu ime upisao u telefon?  
- guja

\*

Po mom mišljenju, najbolji\* capuccino je u *Alfonso*\*\*.  
\* najkvalitetniji (Ja sam, doduše, kvalitet mjerio metodom iz moje mladosti, po kome se boljim cappuccinom smatra onaj kroz čiju pjenu šećer, samo uz pomoć gravitacije, sporije propada.)  
\* \* bivši *Esko Bar*.

\*

Iako imam 42 godine, moj stari me dok mama postavlja stol, pita, jesi li oprao ruke? Poslije, dok jedemo supu, ja razmišljam, prvo će da umre on, onda mama, a onda ja.

\*

Br. 34

u izlogu prodavnice,  
u ljubavnom zagrljaju  
držim prelijepu plastičnu lutku

prodavačica je lutku oborila slučajno,  
laktom,  
kad je krenula da vidi da li su kožne  
pantalone u izlogu  
broj koji Kimberley nosi

(Nelagodu, pred podnevnim šetačima, skrivam osmijehom i pokušavam da izgledam glup, kao da su perverzije isključivo povlastica inteligentnog uma).

\*

It is so pretty. They put x-mass lights all over the city.  
(Kimberley, nakon šetnje gradom prve noći ramadana  
u Sarajevu, 2007. g.)

\*

Od prijateljice dobijem telefonski broj žene koja čisti stanove.  
Ženi je ime Mujesira. Od straha da ne preskočim koje slovo  
njenog imena tačnom spelovanju žrtvujem pravilan naglasak.  
Da li je tu, Mu-je-si-ra? Žena kaže da sam pogriješio broj.  
Ponovo pokušam, ovaj put malo brže, Muje-sira. Ona se, ovaj  
put, prepozna i kaže, da, ja sam.  
Dajem joj adresu, ulica Pehlivanuša broj taj i taj.  
Na kraju, napomenem joj da na ulazu u zgradu pozvoni  
na prezime Baros. To je jako komplikovano prezime, kaže, sa-  
čekajte da zapišem.

\*

Ponekad

volim kućni pritvor na koji me osude duge sarajevske kiše jer  
ponekad stignem do mjesta sa koga se smrt vidi golim okom

\*

B. i ja

Mi kujemo planove o političkoj “Internet Revoluciji”, ali  
na portalu nam najviše klikova ima rubrika o kućnim ljubimcima.

\*

Ja radosno, glavnom ulicom, iz kafane  
žurim kući da, zajedno s njom  
kroz prozor gledam kako pada snijeg

starac sjedi na slomljenoj kompjuterskoj stolici,  
s flašom rakije među nogama i  
grije ruke na plamenu vječne vatre

\*

god is now here – god is nowhere  
(There is something funny about this. But, only in English)

\*

...u čitavom gradu postoji samo jedan, ili možda dva toa-  
leta u kojima bi se to moglo uraditi, tako kako ti kažeš...  
(Dvije djevojke hodaju i pričaju ispred mene Ferhadijom)

\*

Kimberley postala Bosanka.  
Stoji u kuhinji, kraj šporeta. Ja je pitam kad će supa, a ona  
kaže, kad popušim, i pokazuje tek zapaljenu cigaretu.

\*

Činjenica, da je pažljivo slušam,  
kad mi ujutro prepričava svoje snove, ne govori ništa  
o zanimljivosti priče,  
nego o tome koliko je volim.

\*

zašuškano snijegom i maglom  
Sarajevo jutros spava  
kao mala beba

\*

Ja bih da me ljubi, a ona me citira.  
Pa čak i ako prihvatim, da su seksualne fantazije, kao što kažeš,  
“nepokoreni dijelovi čovjekove originalne svijesti”...

\*

“Kod komunista se znalo. Noć prije poskupljenja na televiziji  
puste ratni film. Ovi sad ništa. Boli ih kurac za javnost.  
(Taksista na štandu kod Katedrale o poskupljenju ulja, novem-  
bar, 2007. godine)

\*

Naivne ideologije jednakosti; Atlantis, djeca cvijeća, komuni-  
zam, demokratija, swingeri... altruizam zasnovan na nesposob-  
nosti da se, barem, za jednu osobu vežeš na poseban način...  
to su moje socijalne fantazije.





\*

Odbiti da umreš.  
Zahtijevati da živiš, po svaku cijenu.  
Smrcu drugih odgoditi svoju za sutra.  
To je, u slučaju da nema boga,  
poenta života.

\*

B@G  
Večeras smo isti.  
Nema ni njega,  
a bogami ni mene.

\*

### Ručni prtljag

Priče i pjesme koje pišem su male, jer ih,  
prije nego ih zapišem,  
posvuda i godinama nosim sa sobom,  
u svojoj glavi.

\*

Sad kad me vise ne voliš  
na način koji trga dugmad i  
ostavlja masnice na vratu.

Sad je naša ljubav nježna  
i ljepše ti je sa mnom, nego kad si sama  
i plamen koji te pržio, sad ugodno grije.

\*

Ja nikad do sad nisam bio tamo gdje nema riječi.  
Osim možda u ovom trenutku.

## Priča o čovjeku

Nedjelja je naveče. Kimberley i ja čitamo u krevetu. Ona čita Doris Lensing, a ja novu, opsežnu Borgesovu biografiju. Svako malo Kimberley me pita, mogu li ti nešto pročitati?, i onda mi i ne čekajući odgovor, pročita rečenice koje su je zavele. Kad ja naiđem na nešto posebno zanimljivo i ja čitam njoj.

...I must get at you, somehow: I put away those illustrious toys you

have left me, I want your hidden look, your real smile  
– that lonely, mocking smile your cool mirror knows

Malo pričamo o pročitanom pasusu ili dijelu pjesme i onda se vratimo u svoje knjige. Ona me moli da joj smotam cigaretu. Ja joj, naravno, smotam cigaretu, ali umjesto da je dadnem njoj, zapalim je i počnem pušiti. Ona se, kad to primijeti, smije, i kaže, vise me ne voliš kao prije, na početku zabavljanja. Smijemo se. Dajem joj tek zapaljenu cigaretu i sebi motam drugu. O čemu razmišljaš?, pita me, kad vidi da sam spustio knjigu u krilo i da pušim i gledam u plafon. Pala mi je na pamet jedna priča, kažem joj. Koja?, pita. Ona se pomjeri prema meni i spusti glavu na moje grudi. O čemu je priča?, pita me. Sjećaš li se, kažem joj, kad je Viktor “imao” srčani udar i kad smo ga Sem i ja s posla odveli u bolnicu, odnosno u hitnu pomoć. Sjećam, kaže, i?

Pa, ništa, kažem. Hoćeš da napišeš priču o Viktorom “srčanom udaru”?, pita ona. Ne, ne, kažem, nešto sasvim drugo. Šta?, pita.

Vidiš, kažem joj, kad smo došli u hitnu, Viktora su nakon što im je objasnio šta osjeća odmah stavili na pokretni krevet i odvezli kroz vrata na kojima piše “Nezaposlenima zabranjen ulaz”. Sem i ja smo ostali da ga čekamo. U čekaonici, koja nije bila ni puna, ali ni prazna, bilo je najviše desetak ljudi. Sjedili su kako ljudi inače sjede na takvim mjestima, na najudaljenijim mogućim tačkama jedni od drugih. Znam, kaže Kimberley. Stolice su poredane kao u kinu, ali svi ostavljaju barem po jedno prazno između sebe i drugog. Jeste, kažem. Dakle, ima desetak ljudi ali su svi, osim Sema i mene sami, stari i očigledno dobro situirani. Naravno, kaže ona, to je najbolja privatna bolnica u gradu.

Dakle, svi sjedimo u potpunoj tišini. Na zidu je televizor. Ton je potpuno stišan. Neki gledaju u televizor, a neki čitaju novine ili magazin. S vremena na vrijeme, neko ustane, proš-

ta do male police kraj recepcije i zamjeni magazin koji je do tada listao za neki drugi. Recepcionerka je svo vrijeme na telefonu, ali šapće kad priča. Sem i ja sjedimo jedan pored drugog i šutimo. Tišina nam ne dozvoljava razgovor. Okrugli bijeli sat na zidu ili stoji ili je svaka minuta kao vječnost. Zašto ti je to sve palo na pamet?, pita me Kimberley. Ne znam, kažem, ali Sem u jednom trenutku ustane, prinese dva prsta ustima, kao da pusi, i kad mu ja odmahnem glavom, on izađe napolje da zapali cigaru. Kroz prozor vidim kako mu redar pred vratima bolnice objašnjava da ne može pušiti pred ulazom, nego da mora preći na drugu stranu ulice. Gledam kako prelazi ulicu i pali cigaru. Po načinu na koji mu cigara skakuće u ustima, pretpostavljam da psuje u sebi. Odjednom u uglu čekaonice, u nizu stolica okrenutih prema prozoru koji gleda na park, vidim čovjeka koji do tada nije bio tu. Možda je ušao dok sam ja pratio Sema preko ulice ili je možda spavao na sjedalima i ja ga nisam vidio od naslona. Okrenut mi je leđima. Kosa mu je raščupana, kao da se, nakon nemirne noći, upravo ustao iz kreveta. Kao moja sada, kaže Kimberley i otpuhuje šiške sa lica. Ne, kažem i pomrsim joj kosu, ne kao tvoja. Čovjek ima kratku kosu, ali mu je frizura razbarušena kao da je zaspao mokre kose. Kao ptičje gnijezdo, kažem. Kimberley se smije. Sako mu je poderan ispod pazuha. Kroz procjep se vidi svijetloplava košulja. On je jedini koji sjedi sam u čitavom redu stolica. Čovjek gleda u prozor. U parku, preko puta Sem sjedi na klupi, naslonjen laktovima na koljena i gleda u vrhove cipela. Mota cigaru.

Odjednom, čovjek počne da se okreće oko sebe i da gleda po čekaonici. Oči su mu zakrnavljene, a lice mu je zacrnila trodnevna brada. Uznevjereno se vrti lijevo, desno na stolici i onda ustane. Okrene se prema recepciji. Košulja mu je zgužvana i otkopčana do stomaka. Po košulji su tamne mrlje. Od znoja ili kise, ili ko zna. Možda je krv?, kaže Kimberley. Ne, kažem, fleke nemaju boje. Kao kad pokisneš. Možda je povratio po sebi, kaže ona. Možda, kažem, ali uglavnom...

Pogledom prelazi po čekaonici. Svi spuštaju glave. Ja se pravim da gledam u park, u Sema u parku, ali krajičkom oka posmatram čovjeka. Čovjek duboko udahne i krene prema recepciji. Polako i teturajući, kao da je pijan. Pa, možda je bio pijan, kaže Kimberley. Možda, kažem. Znaš kako raspored klupa za sjedanje od čekaonice ponekad napravi labirint?, pitam je i protegnem se i dohvatim duhan i papiriće s noćnog stolića. Znam, kaže ona. Čovjek krene, prvo u jednom, pa u drugom pravcu. Pokušava da



sjedne i gleda u prozor. Iznenada se nagne naprijed i spusti glavu na koljena. Tijelo mu se grči i trese. Izgleda kao da povraća. Tako barem meni izgleda. Ljudi u čekaonici gledaju u čovjeka, a onda jedni u druge. Vrte očima i sliježu ramenima. Redar prilazi stolici, naginje se nad čovjekom i uzima ga ispod ruke i podiže na noge. I onda su ga izbacili?, pita Kimberley. Polako, kažem joj. Redar mu nešto tiho govori. Čovjek se, iako ga redar drži ispod ruke leluja. Redar mu stavi ruku na rame i nešto mu tiho priča. Čovjek klima glavom, ali onda odjednom odgurne redarevu ruku s ramena. Redar je ponovo vrati, ali ovaj put po naborima na odjeći vidiš da je prisutna sila. Čovjek ponovo odgurne redarevu ruku s ramena i okrene se licem prema nama. Svi se ponovo zadubljuju u ono sto čitaju ili gledaju. Čovjekovo lice je prljavo. Slina mu viri iz nosa i dodiruje usnu. Čovjek se, hodajući unazad, odmakne par koraka od redara prema zidu. Redar mu prilazi polako, držeći jednu ruku blizu pojasa, na kome vise pendrek i pištolj, a drugu je pružio ispred sebe kao da pokušava da ga dohvati ne prilazeći mu. Čovjek počne da se dere. Nemate pravo, nemate pravo, ja imam pravo da budem ovdje, ostavite me na miru, zvaću policiju, ja moram biti ovdje... Redar mu prilazi polako i mirno govori, sve je u redu, smirite se, sve će biti u redu. Čovjek više sve tiše i sporije i onda prestane vikati. Povlači se, šutke, pred redarom, ali nakon par koraka leđima dotakne zid i stane. Ruke je ispružio ispred sebe, kao da želi da se zaštiti od udaraca. Redar mu priđe sasvim blizu. Ruke im se skoro dodiruju. Redar mu nešto tiho govori. Čovjek spusti ruke i obori glavu. Redar mu priđe, uzme ga rukom za lakat i mirno ga vodi pored sebe. Sjećam se da si mi spominjao kako su nekog tipa izbacili iz bolnice, ali mi nisi pričao ovako detaljno, kaže Kimberley.

Ljudi sad otvoreno gledaju u čovjeka i redara, čiju akciju očigledno odobravaju. Vodi ga napolje ili u neku kancelariju?, pita Kimberley. Napolje, kažem. Izlaze kroz staklena vrata na ulazu, silaze niz stepenice i par minuta se raspravljaju na trotoaru. Čovjek priča, gestikulira rukama, a redar drži ruku na kaišu, blizu pendreka i odmahuje glavom. Čovjek se okrene i odlazi, teturajući po trotoaru. Nakon desetak metara, iznenada odluci da pređe ulicu, ne gledajući idu li auta. Jedan auto ga zamalo udari. Čovjek stoji na sred ulice, s rukom ispruženom prema autu, koje mu farovima skoro dodiruje koljena. Ostali auti koč, gume škripe. Zasviraju sirene. Redar još uvijek stoji na stepenicama na ulazu i gleda scenu. Onda se okrene i odmahujući glavom uđe u bolnicu. Čovjek polako pređe na drugu stranu ulice. Sem je još uvijek napolju?, pita



*Branko Maleš*

## Prilog

x x x

pao mi je na pamet  
prilog napamet  
zašto sve može biti?  
ja nisam protiv  
ali onda ne znam kupiti  
kruh  
koji svijetli čitav dan  
i vlada mirom  
sve dok, npr., ne ogladnimo  
negdje  
u snazi, ambiciji, taštini  
u mladosti koja ne zna  
govoriti  
ali tako opojno srlja  
da joj svakog ljeta pišemo  
"zauvijek tvoj"  
kad uđe sunce kroz prozor  
mi smo duboko nespremni  
jer nam je to normalno  
i u brzom paketu mladosti  
suprotno je uvijek točnije  
u komparativu se sloboda  
ipak zauvijek nada  
promaknuću  
premda poznavajući donekle  
jezik, gradsku tržnicu, akademiju  
od svega nema  
ništa  
pa i više  
jer standard svakako  
napreduje  
u nekom smislu





x x x

“tvoj popis poreza je gotov  
za završni račun”  
zašto to ne valja?  
premda  
bi egzistencijalist i horda  
drugih načelnih briga za svijet  
pretrčali očima zadovoljno preko te bankovne  
konstatacije  
kao da je to moral, upozorenje, stih  
zadovoljno, to je standard  
zadovoljno i umorno  
tu ništa nije ispravno  
ja ne znam što je ispravno  
ali ako je nešto standard  
ja sam protiv  
u slobodi  
ja volim ono što je  
provjerljivo  
u mojoj glavi  
volim medvjeda i mačku  
i tu nema mjesta za simbol i jedno  
kaže, drugo misli  
simbol sanja poštu kao mamu  
uvijek nešto, nekome, doznačuje  
zašto je uvijek u punom poslu?  
nemoj mi ništa slati  
ne odgovaram  
mrtav sam  
volim medvjeda i mačku  
kao anđeo koji  
postoji  
iz prve ruke

x x x

jučer mi je milan živković  
rekao da je u “intimnoj povijesti  
čovječanstva”  
pročitao  
da smo razgovor izmislili  
tek u 16. stoljeću  
nema teme  
radost, brbljanje, neobaveznost  
danas  
u 12 sati i 14 minuta  
vani puše, uz komad sunca  
i ništa više  
a jučer tv o tome ništa nije rekla  
i ništa više  
šutjela je kao kolač  
zbog vjetra i mnogo toga što  
ne znam  
u sobu je pao  
list  
mislio sam, list me posjetio  
premda televizija o svemu važnom  
šuti  
pobožno i talentirano  
bio je to list papira koji je  
doduše uz pomoć prirode  
odletio na parket, tamo  
gdje uporno živim i  
pravim se prijatelj sa stvarima  
kad sam maločas htio biti  
precizan  
uz imenicu koja leti mojim prostorom  
morao sam dodati  
neku oznaku podrijetla  
ljudi, mi kompliciramo  
ali samo tako živimo usred  
sintakse  
koja sve objašnjava i pritom ne žuri  
sintaksa je prvi psihijatar  
sluša, objašnjava, sluša, naplaćuje  
televizija šuti

ona je kolač  
razgovor je davno izmišljen  
kaže mile  
a ipak je tako mlad  
kolač je zgotovljena arhitektura  
betonska čokolada koju vole djeca  
kad ne znamo što ćemo s nekom  
strukturuom  
koja ne podnosi dodatne  
interpolacije  
mi ćemo je pojesti!  
brbljanje? radost? neobaveznost?  
ne  
to je obrana!  
to je naš trans!

x x x

što sam to vidio?  
zašto se to tebe tiče!  
puno toga čujem!  
to nije istina  
ali ja je čujem kao  
to!  
susjeda, i ona vrijedi jedno kraće vrijeme  
a onda dođe sutra!  
sutra je scarlet  
i sve huji kao  
prohujalo  
a ja sam još tu  
i vjerujem  
da sam nešto čuo  
nešto vidio  
i jako se svađam  
kao gripa s nosom  
ma sve je to istina  
nemojte zajebavati  
samo po sebi  
baš ona  
kojoj bi  
bez obzira na svijet

drveće maslinovo ulje  
rado nešto tepao  
samo njoj!  
haljina koju sam htio  
obući  
za dobro jutro dobri građani  
bila je preduga 20 x preduga  
puno puta preduga

x x x

danas  
isti glumci  
đipaju  
u reklami, sapunici, drami  
i komediji  
oni nastoje živjeti  
fantastično  
u svakom čovjeku i tenisu  
ja sam zabrinut  
za žanrove i za ljude  
kad sam u zagorju  
vidio  
tri krave  
odmah sam znao da sam  
pobijedio za tri krave!  
kao iznenađenje  
nestao je pun oblak nekog gustog  
kraja svega!  
krave su pjevušile  
žvakale i pjevušile  
ja sam to slušao  
kao bog iz seljačke  
obitelji!  
preciznije  
bilo je to jedne mladosti  
u lukcima  
selu  
između poštega i  
gusakovca  
tamo gdje nema europa

vrganji, sunčanice, cigančeki  
i razni dedeki  
rastu kao kataloške prodaje  
ovisni samo o imenu!  
čujte, vi krave!  
ja bih se tako rado  
sjećao!  
miran sam i naivan  
u prijaznom sumraku koji  
pamti  
lokalnu ljubav  
ja sam serijska djetelina  
ispred  
vaših jezika  
u monotoniji  
hrane, rasta i svjedoka!  
vidite, koliki sam ja momak!  
joe kennedy je bio vrlo darovit  
i nemoralan  
tri krave su monotone  
grah je monoton  
ja sam prijatelj!  
svakome sam  
muž i žena!  
drvo je dobro!  
koža nije dobra!  
itd.



*Elvedin Nezirović*

## DŽENNET

One noći kada su mi rekli da je poginuo, mislila sam: poludiću. Čupala sam kose, razmišljala da se bacim sa prozora, da izletim pred snajper, jer šta će meni bolan život bez mog Ahme, mislila sam.

Otkako je preselio, alarahmetelejle, shvatila sam da od praznog kreveta nema tužnijega mjesta na svijetu. A moj krevet još miriše na njega kao da je tu, skutren u te male, beznačajne stvari iz kojih me gleda: u drveni čibuk, u četku za brijanje, u sat koji je dobio od *Hepoka* za dvadeset godina radnog staža. Katkad se uhvatim kako pričam sa svim tim stvarima što mjere vrijeme otkad ga nema.

Otkako je preselio, nikuda ne idem. Ulica je puna vojnika a ja u svakom tražim svoga Ahmu. Kada ugledam nekog ko mu je nalik, stegne me u prsima, pa se rasplačem nasred čaršije. Onda ga začujem, negdje u sebi, kako srdito grmi: ne valja to, moja Bibo, šta će reć svijet, ako ti je do plakanja – doma! Pa tamo plači do mile volje.

Preselio je, evo treća godina, a ja mu stalno čujem glas. Čujem ga na vratima, kako zastane i nakašlje se, pa onda opet nestane u tišini stubišta. Čujem ga noću kako, kroz pljusak poljubaca kojima me obasipa, govori: nisu me ubili Bibo, ta znaš, bona, da ja ni u džennet ne bi pošo bez tebe.





Zbog toga o njima nikada neće nastati pjesma –  
njihovi pokreti tek su odraz tektonskih  
poremećaja u duši čovjeka kojem  
Bog (ni u egzilu)  
ne dade da ga ogrije  
Sunce Nijagarinih vodopada.

## USUD

Zovem se Ragib i nekad sam bio klesar. Već Tri Hiljade Devet  
Stotina Šezdeset i Četvrti dan sam, evo, nakaza i bogalj,  
crkavam u vlastitom tijelu i po rukama one  
što se potajno od mene zgraža – moje žene, Vasvije.  
Mina mi posječe noge i iskasapi tijelo  
pa sam ćorav u jedno oko i, k tome još, nijem.

Zovem se Ragib i rijetko izlazim iz svoje sobe. Odavno je  
zgasla moja žeđ za ljudima. Staro pero sa sedefnim  
poklopcem, jedina je moja veza sa ostalim svijetom.  
Njime govorim i razlučujem se od mrtve tišine stvari  
i zidova. Njime bivam ono što mi je od Boga  
uskraćeno da budem – insan. Ime mi je Ragib,  
onaj na čijem je prozoru jutros uveho cvijet.  
Oko još jednom imam al suza nemam da ga  
zalijem: presaho bunar u meni, pa mi dato  
da patim a zabranjeno da plačem.

Jes, zovem se Ragib i o meni ste čuli ako ste nekad prošli  
sokakom. Ne umijem da govorim pa zapisujem ono što mi  
kroz usta ne more izać. Ne idem nigdje i ne pokazujem se  
nikom. Tako moja muka biva manja jer je ne dotiču drugi.

Zovem se Ragib i otkako sam bogalj nisam usnuo –  
ne bojim se zaspati već se bojim probuditi. I tako  
vazda – jedno oko u ovaj drugo u Onaj gleda svijet!

Zovem se Ragib. Onaj kojeg je jučer prevarila žena.  
U ratu sam ostao bez nogu, ali su mi zato u miru izrasli  
rogovi. Ne pitaj me jer ne znam koji mi je Usud veći.

Zovem se Ragib. Klesar sam koji od ruku  
kleše riječi. Riječi od kamena.

## DISNEYLAND

Na svom lošem engleskom, pokušavam jednom turisti objasniti ulogu ulice Alekse Šantića

Kao pravi stranac, on ne razumije šta se ovdje dogodilo. Za njega je Mostar balkanski Disneyland – veselo klikće svojim Olimpusom i okularom lovi izmasakriranu arhitekturu grada.

*Rat je jebeni užas*, zaključio je najzad moj prosijedi evropski prijatelj, valjda inspirisan slikom globalne destrukcije.

Shvatam koliko se njegovo poimanje rata razlikuje od mog:  
u iskopini granate on je vidio sigurnost svijeta iz kojeg dolazi –

ja, još krhku, samoniklu,  
Vlat trave.

## BAJAM

Na dan kad se rodio moj  
otac, djed je u avliji  
posadio bajam. Uzeo je ašov  
i iskopao rupu u travnjaku.

Potom je u nju stavio mladicu  
bajama i zatrpaio je.  
*Za maloga, rekao je, nek bude  
postojan i čvrst kao  
ovaj bajam.*

U ratu smo mu najprije  
sasjekli grane. Njegovo koščato drvo  
dugo nas je grijalo.

Onda je, od debla,  
stolar Fahro načinio tabut  
one noći kad je ubilo oca.  
Rat je stao, kao kiša.  
Od bajama je ostala samo sjenka.

## LJUDI I KNJIGE

U ratu,  
vrednotu pisane riječi određuje njena fizička  
dimenzija – kvalitet papira na kojoj je pisana.

Moj komšija Ferid, jutros je  
iz kuće nekog profesora klavira,  
donio *naramak* sabranih Voltaireovih djela.

*I? pitam ga u podrumu.  
Dobar, dobar, odgovara,  
gori, brate, ko lud.*

## RANE

Živim,  
u ulici oštrih  
rubova.

Sam,  
sa ranama.

## INTERMEZZO

sunce u snijegu  
čisti  
krvavi bajonet, preko

odleđenog potoka zima  
vuče iskidana crijeva

Idu li jeleni u raj? pita  
Jomu, mrveći  
istruhljim kutnjacima  
srneći but

dok vjetar lomi  
kosti stabala i u daljini  
gori  
selo nečiji Dom

## SPONTANOST

volim tu spontanost,  
kada ti za večerom  
sa bedara sklizne  
rub haljine

ili, kada pod stolom,  
u nekom kafiću,  
zamijetim  
tvoja gola koljena

volim kada ti u snu  
kao riba iz mreže  
dojka  
isklizne iz grudnjaka

volim te trenutke  
u kojima bivam  
nepravедno počašćen  
mrvicama tvoje ljepote

## JA, PJESNIK

28. 2. 1993. u 19.34  
prestao sam pisati.

odlučio sam da više nikada  
ne napišem niti jednu jedinu  
riječ (neka me pamte po  
tišini moje sobe!)

a onda je u neboder  
preko puta roknula  
maljutka, prslo je  
i posljednje staklo  
u kući

na ulici  
pod gromadama rasparčanih  
zidova,  
prepoznah sebe,

pjesnika.



*Milan Đorđević*

## MOSTAR

Vladan Konstantinović meditira o jednoj reči,  
o prostorima, stvarima i ljudima na koje ga ova  
reč podseća

Ono preko čega sam koračao nije bio most. Ali prelaženje nadvožnjaka koji je ličio na most i reč Mostar istovremeno su me podsetili na nekadašnju raskrsnicu "Mostar" i na istoimeni grad i njegov kameni most. Pre više od dvadeset godina u uniformi običnog vojnika Jugoslovenske narodne armije prešao sam preko mosta majstora Hajrudina. Bio sam začuđen gotovo savršenim umećem njegovog građenja. Svaki kamen se tu slagao drugim kamenom. I sve je to tako stajalo vekovima.

Inače, kroz vojnički dril što je od mene, civilne mizerije, trebalo da napravi dobro dresiranog i hrabrog ratnika provukao sam se u Lukavici kod Sarajeva. Krivonogi, kočoperni patuljak, inače po činu zastavnik, čovek sa brižljivo štucovanim brčićima i dlačicama što su mu virile iz nosa, komandir mog voda, poučavao nas je mudrosti po kojoj se vojnički poslovi moraju uvežbati slepo i do automatizma. Imao je običaj da stane ispred našeg stroja, podboči se i ozbiljnog lica ponavlja navodno genijalnu misao tadašnjeg vođe: "Koliko znoja prolijemo sada, toliko ćemo manje krvi proliti u nekom budućem ratu."

I tako sam u grad Mostar bio doveden na vojnu vežbu da sa drugim vojnicima usavršavam takozvanu borbenu gotovost i načine suprotstavljanja neprijateljskim avionima. Bilo je leto,





U Mostaru su nas odveli do nekropole. Za mene je to poučno pokazivanje spomenika bilo glupo i suvišno. Isto kao i priče o smrti i žrtvovanju. I jedno i drugo više su ličili na ispiranje mozгова i ideološko prepariranje vojnika. Učiti, učiti i samo učiti, kazao je prvi čovek ruske revolucije. Isti kratkobradi i ćelavi učitelj zemaljskog roblja što ga mori glad, rekao je posle slušanja Betovenove *Apassionate* u izvođenju Isaije Dobrovajna: "Ne znam ništa lepše od *Apassionate*, mogao bih svaki dan da je slušam. Muzika zapanjujuća, natčovečna. Uvek govorim u sebi sa nekim, možda naivnim, detinjim ponosom: evo, kakve su sve lepote ljudi sposobni da stvore. Ali ne smem često da slušam muziku, suviše mi deluje na nerve, dobijam volju da govorim gluposti i da milujem po glavi ljude, koji živeći u jednom nečistom paklu, mogu toliko lepote da stvore. Ali danas nikoga ne možete pomilovati, ugrišće vam ruku; treba lupati po glavama, lupati nemilosrdno, mada smo idealno protiv svakog nasilja."

Zaboravio sam je li to izgovorio one večeri u kući pisca Maksima Pješкова poznatijeg kao Maksim Gorki ili u njegovoj vili na Kapriju gde se mnogo igrao šah, gde se muziciralo na klaviru, gde su profesionalni revolucionari pravili planove, sanjarili, lenčarili, šetkali se u belim letnjim odelima sa slannim šeširima na glavi, jeli školjke i ribe, pušili mirisave cigare, uživali u plavetnilu mora i neba, sunčali se i pričali o budućem prevratu u kojem će oni stati na čelo države Rusije da bi se od profesionalnih idealista, teologa slobode i jurišnika u nebo pretvorili u mrzovoljne dželate i birokrate koji svakodnevno potpisuju spiskove sa imenima ljudi određenih za deportaciju ili streljanje.

Dvadeset godina posle boravka u Mostaru, koji je prošao u znaku smrdljive sivomaslinaste uniforme i slavne protivavionske artiljerije, našao sam se u Beču i sedeo sam naspram svog profesora Bogdana, sedokosog graditelja mostarske nekropole i sa njim razgovarao. Profesorova nekropola bila je srušena u poslednjem ratu. Stari arhitekta bio je emigrant iz Beograda i Srbije i činilo mu se da je celokupna njegova graditeljska prošlost ostala u razrušenim spomenicima kao gomila krhotina. Razgovarali smo u profesorovom stanu, u desetom bečkom bećirku gde mahom žive Turci, Italijani, stanovnici nekadašnje Jugoslavije kao i oni jadnici koji su u Beč došli iz Azije, Afrike i drugih delova sveta, verovatno bežeći iz tih egzotičnih rajeva u kojima su beda i povremena ratovanja gotovo jedini načini

trošenja vremena i životne energije. Na zidovima profesoro-ve sobe visili su crteži nacrtani crnim tušem, crteži sa karakterističnim spiralama i čudnim oblicima nalik bičarima kakvi se mogu videti samo u kapi vode pod mikroskopom. Prozor sobe gledao je na zatvoreni vrt. Svetlo u sobi bilo je prigušeno ali stona lampa je osvetljavala profesoro-ve nemirne ruke. Te ruke govorile su svojim jezikom. Čini mi se da sam više pažnje posvećivao njegovim rukama, nego onome što je govorio. Ogrnut kariranim ćebetom, malo pogrbljen, sedeo je u stolici i gestikulirao a povremeno bi u visini lica spajao deset prstiju i vrhovima jednih prstiju nestrpljivo lupkao o druge. Pili smo italijanski beli Pinot. Blago pijanstvo budilo je u meni osećanje prijatnosti i na trenutak stvaralo iluziju da ovaj naš svet nije baš tako užasan i čudovišan. Belo vino koje sam pio već me je uvodilo u laku euforiju i nije me guralo dole, u mrak i grozu, kao što mi se nekada dešavalo nakon višednevnog pijanstva izazvanog žestokim pićima kojima bih radi boljeg delovanja dodavao pivo.

A dok je profesor i nekadašnji beogradski baumajster pričao o prirodi kamena, o tome kako koja vrsta kamena odzvanja, o tome kako je od klesara učio šta je kamen, kako rade majstori – klesari mediteranci a kako kontinentalci, kako je prvi svoj spomenik na jevrejskom groblju u Beogradu pravio od kamena preostalog sa beogradskih ruševina, dok je to pričao, pripovedanje začimivši mnogim živopisnim detaljima i britkim asocijacijama, pomislio sam, laskajući sebi kao i svaki čovek koji je istovremeno opterećen kompleksom niže i više vrednosti: “Nisam li ja samo živi spomenik sopstvene porodice – porodični idiot koji se seća prošlosti. Ili nekakav živi fosil, okamina koja je doduše poprimila izgled ljudskog bića ali koja u svom okamenjenom životu baš ništa ne može da promeni? Jesam li samo neurotičar ispunjen strahovima i neko čiji život je neslavni završetak porodične priče koja je mnogo obećavala. Uostalom, skoro sve su porodice male zajednice za ugnjetavanje dece i uništavanje svega individualnog, slobodnog, igrivog i neponovljivog u deci, njenim nevoljnim i nejunačkim pripadnicima a budućim ugnjetačima. Ah, da, veličanstveni duh plemena i narodne zajednice lebdi nad našim glavama kao olinjala orlušina doletela sa kojekakvih državnih grbova. I ta sura i, naravno, surova orlušina povremeno se ustremkuje i okomkuje na nas, sitne smrtnike, i trudi se da nas disciplinuje i da niko od nas ne skrene sa jedino ispravnog puta otečestva

u propast, večnu slavu ili nekakav sličan domaći narodni raj prema kojima nas vode besmrtni knezovi, kraljevi, predsjednici, vođe stranaka, generali i ostali domaćinski, patrijarhalni i navodno dostojanstveni tipovi i čovekoljubivi despoti...”

Moj profesor je govorio kako je podizanjem mostarskog grada mrtvih nastojao da spoji svet mrtvih i živih. Hteo je da grad mrtvih junaka gleda na grad živih. Međutim, u najnovijim ratovima i taj grad je bio izložen rušilaštvu živih ali pobesnelih primitivaca i tajnih i otvorenih ljubitelja smrti. Profesora sam pažljivo slušao, povremeno dopuštajući da me njegove reči odnesu u druge predele ili me podsete na druge stvari. Obojica smo na neki način bili životni brodolomnici. On je bio emigrant koga je iz zemlje i rodnog grada oterao trijumf zločina i naše endemske gluposti, a ja sam bio neko ko izgubljen tumara, putuje, svake godine na nekoliko meseci odlazi iz Beograda i kao svaki beskućni nomad vraća se u ovaj ruinirani grad. Bili smo dva čoveka koji su se posle više godina susreli, pa razgovaraju i pokušavaju da shvate šta se stvarno desilo u zemlji koja se nekada zvala Jugoslavija. Različito smo gledali na ono što je u našem opštem murdarluku bilo poznato kao komunizam i na opsenara Josipa Broza, što je kažu došao iz bajke i otišao u bajku a za mene je bio samo uspešni diktator i zločinac, istovremeno smešni i strašni istorijski lik koji se u trenutku našeg razgovora možda šetkao po čarobnim poljima Jeliseja, pijuci svoj omiljeni viski i otresajući pepeo sa svoje cigare korona. Za profesora koji je dotičnog istorijskog velika-na lično upoznao, mit levice, nadrealizma i borbe za slobodu bio je još uvek živ i nalik svakoj prvoj ljubavi. On i ja bili smo ljudi različitih godina starosti i različitog životnog iskustva ali zajedničko nam je bilo verovanje u nekadašnju magiju našeg rodnog grada. Magiju koja kao da je u novije vreme nestala pod naletom nimalo slučajne pojave varvarstva.

Gledajući profesora, naivno sam se pitao, postoje li neke konačne istine? I kao onaj ko sumnja u sve, mogao sam poput đaka odlikaša nenaivno da odgovorim da znam kako se svaka stvar pod kapom nebeskom može videti iz različitih uglova i tumačiti na onoliko načina koliko ima ljudi na planeti Zemlji. Ali potpunu i konačnu istinu pored Gospoda Boga možda znaju samo anđeo uništenja Abaddon, anđeo istorije ili neki od onih nebeskih kurira i skoroteča poput Gavriela, Israfila, Mihaela, Rafaela, Samaela ili Uriela koji se povremeno spuštaju sa nebesa da bi posmatrali šta to grešni ljudi rade ili da bi nekog



# HODAČ

## O tome šta radi umorni hodač na uzbrdici prema Topčiderskom brdu

Zaustavio sam se na uglu raskršća od koga jedan put vodi prema Topčiderskom brdu a drugi prema Dedinju. Nisu daleko ni reka, ni železnička pruga koja prolazi tamo gde je nekada bila močvara i legendarna bara "Venecija". Prugom kloparaju vozovi a nedaleko od železničkih šina teče mutna Sava. Voda ravnodušno teče kao što će teći za stotinu, dvesta i hiljadu godina kad će većina nas biti zaboravljena kao da nikad nije postojala. Možda je Topčidersko brdo samo zeleno ostrvo ili obala na koju sam izbačen a ja sam beogradski Robinzon Kru-so. Doduše, nešto proćelav, solidno obrijan, sa plombiranim i zdravim zubima koji su najmanje tri puta dnevno trljani četki-com i kalodontom.

Sve što je izgrađeno, jednoga dana postaće ruševina. Ruševina se ponekad obnavlja, pa je i ova nekadašnja raskrsnica, koja je dobila naziv po kafani "Mostar", prvo postala ruševina da bi na njenom mestu podigli betonskog monstruma – saobraćajnu petlju sa više krakova i most koji su nazvali imenom gipke afričke životinje. Tu je nekada bila kafana čiji su stolovi bili pokriveni ne baš najčistijim čaršavima na kojima su mogle da planduju lenje muve a kraj stolova bile su drvene stolice. Nikada nisam svratio u tu kafanu ali zato sam se spuštao u pivnicu pored obližnje pivare. Više puta sam sa bakom odlazio u te polumračne podrumске простore i probao pivo. Na onaj polumrak i teške pivske zadahe sada me podseća miris hmelja koji dolazi od pivare. Da, opasno je obožavati prošlost i pokušavati da je oživiš. Možeš da se pretvoriš u avet. I to ne u društveno uspešnu avet odnosno javnu, medijsku ličnost, već u običnu sablast žučkastog lica i velikih podočnjaka. Poistovetiti se sa okamenjenom, mrtvom prošlošću znači biti mrtav. Mrtav kao i ona.

Blizu raskrsnice "Mostar", tačnije preko puta Sajmišta a pored mlina, nalazile su se kućice i udžerice sa ćepencima, a tu je bila i gomila stračara pokrivenih ćeramidom i ćerpičom. U jednoj od njih bila je pekara. Inače, u detinjstvu sam mnogo puta bio na nekim od splavova oko Ade Ciganlije. Jednog pred-

večerja odande me je svojim plavim Hilmanom vozio drug iz detinjstva mog oca. Bio sam ogladneo i zastali smo par kuća pre kafane “Mostar” i ušao sam u pekaru da kupim pogačicu. Kad sam je okusio, nije bila ni topla ni sveža. Ali dopadao mi se njen ukus. Otad me ukus pogačica uvek podseti na iscrpljenost i glad onog dana nakon kupanja u Savi. A onda me podseti na nekadašnju Adu Ciganliju, na oboreno i polutrulo drvo u vodi kraj obale, na uzletanje ptica iz visoke trave i ševarja, na miris špiritusa kojim je škropljen ćumur za roštilj, na paljenje šibice i plavičasti plamen. Taj me ukus podseća i na teški miris mesa pečenog na roštilju pa na ukus sočnih breskvi u čiju sam pulpu zarivao zube ili na slast lubenice hlađene u Savi, pored splava. I sve te slike, mirisi i ukusi kao da su se stopili u tom ne baš prefinjenom ukusu braonkaste kore jedne obične masne pogačice od lisnatog testa kakvu možete pojesti u svakoj beogradskoj pekari. Čak i ovog trenutka u pamćenje prizivam taj ukus i kao da ga osećam pod jezikom.

Eh, postajem nostalgičan i sentimentaln! Kao neka zadušna baba! Svi smo zarobljenici prošlosti. Vućemo je za sobom poput klošara koji na leđima nose vreće pune krpetina i tričarija sa đubrišta i to na način “omnia mea me cum porto”. Prošlost je kao prtljag koji se stalno uvećava. Srećom, mnoge stvari zaboravljamo. U tome nam pomaže naša prirodna ograničenost. Pamćenje počinje da nam slabi i oslobađa nas balasta prošlosti. Ruševine nimalo ne opominju našu jadnu ljudsku vrstu, a ni prošlost, baš kao ni istorija, ničemu nas ne uči. Danas mi se čini da sam se neprimetno pretvorio u ljudsku ruinu – u nekoga ko je jedino sposoban da se pasivno seća onoga što je nekada video i doživeo.

(poglavlja iz rukopisa romana *Ruševina*)



Saša Jelenković

## Gola molitva

*gnostička poema*

*“Isus reče: Pokažite mi kamen koji su graditelji odbacili; to je kamen – temeljac”  
(Jevanđelje po Tomi, 66.)*

Isus je imao šešir i Isus je imao  
drvo i imao je globus i sveću  
i herbarijum je imao Isus kišni mantil  
i ilustrovani časopis Isus je imao psa  
nije imao horoskop niti klompe  
ni baterijsku lampu Isus je tražio sneg  
i izlazio iz kolone i probušene je imao  
džepove nije mogao da sazida kuću  
iznutra Isus je imao pismo u torbi  
jedno pismo za čitav svet tamo gde se  
drugima događa sve a Isusu ništa

Isus je sablja objašnjenje zagonetka  
Isus slepa ulica Isus duga rečenica  
maslina u kečapu stražar ispred karantina  
Isus omča i stolica rana na nozi  
lomača nagnječen zglob Isus  
divlja žena zvezdano grlo samba i gnoza  
krljušt pa mrak Isus streljački vod  
kako da kažem namamim odvratim  
sve je u jednom što nedostaje zaokruženo  
i svod nad vodom rastati se od vetra i snega  
Isus pečurka a šta ako smo poklekli

Isus je slepa pobeda ima takvih sine  
koji žele da nauče mnoge stvari  
uljudno zapostavljanje preračunavanje  
podela ako je čisto ušlo kako je uprljano  
izašlo ko je progutao smrt Isus je tvoje  
a nije u tebi igračka seme šta bi ti





iščupaj i prepoznaj moli za izvinjenje  
ako izostaneš uklopi se ako stigneš  
prepoznaj udalji se što pre zausti  
kako da sakrijemo sve što znamo

Isus je iznutra uvek iznutra nikada  
ne izlazi davno je to činio dok mu nisu  
oprostili preuzeli učenje usporili skratili  
progutali ga i ponovo rodili Isus plače  
dok poklanja Isus je šlem Isus pancir  
nagazna mina kome se predaje kome  
raportira dok čeka u koje nebo gleda  
koji jezik uči kojim napastima odoleva  
koja se planeta okreće zbog njega

Isus je Hotel Strepnja sa milion zvezdica

Izrezbaren stomak Isus je zmija oslobođena  
krv mračni kutak mesto za kuću dugačak  
hodnik gnezdo na krovu ostrvo i most  
korak prema vatri ravnodušna hulja zuri  
u činiju supe Isus je zaboravljen novčić  
u praznom stanu kolač od maka šolja  
toplog čaja pisak lokomotive horska pesma

Isus je navika Isus je nered Isus mravinjak

Vreme se nudi svakome ko odustaje  
mnogo je dana bride obrazi Isus je trn  
pod noptom koliko boli koliko odzvanja  
šta je dim šta su magle a šta mraz  
prilika da se pređe iz šatora u kolibu  
sa obale u pećinu proračunati putanju  
Sunca tokove reka padavine mesečeve mene  
Isus konac i igla Isus kalem bočica mastila  
poštanska marka komad ugljena kutija baruta

Trgovac radosna senka grumen soli Isus

Omča i prsten ko je dobitnik ko rudar  
prepiska upornih uvežban pas Isus radar  
detektor laži misa i liturgija kaljuga



Izaberi potom odbaci okreći oguli unutrašnje  
zidove nema čežnje nema prednosti Isus je  
nezapažen dok ne izroni neće ga razumeti  
Isus je muzika Isus jedan jedini dan  
mehanika turbina beznačajni blagoslov  
zvoni u prazno raskid je Isus zakrpa  
osvesti se nije lako ovo nije svet oholost  
sveta kuća je izigrana ispod je Isus i između  
Isus čitava škola surov i veličanstven  
okuj i probudi ako ne može drugačije  
razvrstaj ološ kakav je to bio pogled  
kakva razrađena budalaština neprikosnoven  
Isus obraćenici i posvećenici netanan svet  
urnebesna ekvilibristika uzdasi i prenemaganja  
nedostojni udaraca neuhranjeni Isus

Hoda unatrag sakrijte ključeve

Još jedan izgovor podijeljena publika  
putovanje neuračunljivi pristaje na sve  
Isus mašina ostatak sveta neproveren  
ako te ulove izbavićeš se šta si Isus ogledalo  
špil karata potraga pedeset druga nedelja  
dvanaesti čas zatočenik štetna i troma sila  
ozbiljna laž Isus daleko od granice oprezan  
i zlurad Isus žilet Isus pohotna sestra  
zajednička trpeza pohabane knjige  
čitaj dok jedeš gutaj lagano Isus je zalogaj  
preusmeren poziv raskovano bure  
šišanje svakog ponedjeljka odgovornost  
i zauzimanje tako je odlučeno potop  
ili kometa skaredni pokreti pogled ispod  
stola Isus prepunjen tanjir korak do zla  
oštra podela nikakva odbrana suprotstavljanje  
zlo privlači Isus osveta ne možeš vratiti  
ne smeš odustati neka bude i neka preostane  
neka se sazna ako je od kamena sazdano  
na pepelu je utemeljeno raspori ga izgazi  
upali rastereti zupčanike u sunovrat

Isus nije patuljak raste i kad kopni

U sunovrat u raskorak u svejedinstvo  
nespreman Isus zlokobna žetva sastavljanje  
pa rastavljanje Isus zemunica čelični živci  
budalasti zaključak Isus vrelo testo  
Isus svitac Isus pepeljara Isus pečat  
Isus tesna košulja Isus mesečeva mena

Nikada nikada sam Isus tajni majstor

Isus visoka moda borovnica ražani hleb  
vrteška Isus tango na vodi vatra i krv  
pisma iz zatvora infekcija mutanti  
u svadbenoj povorci ustala je probudila se  
Isus koncert za violinu i belu zavesu  
podijum duboka nesvestica nije mi stalo  
nije moja nije mi potrebna Isus početak  
pohoda ponavljanje kvari duh živeti  
za ljubav i divljenje nakon toga se vratiti

Prouči zaključaj odbaci zaboravi

Svega je već previše već se i glina steže  
histerični propagator preobraćenik bela pena  
već viđeno strasni progonitelj strasni prognanik  
mrzovoljni putnik Isus zaboravio da zaspi  
ni žrtva ni pokajnik raskol među učenicima  
pisma crkvama falsifikati razlaz na sve četiri  
strane Isus suton novi život pismo glava

Dobro ti ide nastavi mi ćemo doći iskristalisani  
raspusni prisni odani neuhvatljivi Isus srodnik  
Dobro ti ide ne predaj se pohod sunovrat  
peščana staza i kolona kamila živo pismo  
mrtav jezik utrnula noga kobra u korpi  
satelit Isus moždani udar opaka govorkanja  
doušnička teorema dobro ti ide ne zaustavljaj se  
Isus gorčina i uvreda vežbaj satiranje uništavaj  
dodaj svoje zlo razjasni proceni spusti zastor

Pripovedanje zamara Isuse odveži se

Dobro ti ide bez sumnje izvesna misao  
pogađa kao metak napuštaš tajnu devicu  
ruševinu do kraja sveta hrabro svanulo je  
veruje se u priviđenje u lestve oblak  
dokaz o životu Isus je raspadanje državni udar  
ožiljak autopsija sledi rukopis trag hagiografa  
uzorak fikcije veruj i nisi pristao priznaj  
doći ćeš pre vremena odrekni se razmeni  
ugao za vrata stepenište za tačku

Odseci izgubi se Isus ironija i nasilje

Govoriš govoriš govoriš a dokaza nema  
bezakonje pijanstvo incest dosada  
čipkana zavesa Isus ambiciozna majka  
reči ne vrede umor i predaja Isus bojno  
polje opsada i pljačka potkupljeni ukroćeni  
izvitopereni raskalašni tačka i ponovo tačka  
razbludna pijana cigla na ciglu bez krova  
temelj od kostiju kosturnica u kuhinji  
lonac i tiganj mast i med mleko na cipeli  
proveri ima li koga pre nego što udeš  
napadni izjednači ne možeš razlikovati  
dok su živi razvrstavanje dolazi kasnije  
Isus ne vraća pamti razuverava  
ko prihvati snašao se

Isus opsadna kula pračka i strela

Povedi povedi povedi ih sve lagumdžije  
oklopnike čarkaše razvaljivače strelce  
konjanike čekićare sekiraše pračkaše  
kopljanike streljačke parove stegonoše  
štitonoše jurišne kopljanike konjičke  
kopljanike bratiju zaludnu i razmetnu

Povedi povedi povedi ih zaboravi ih  
osvrni se za sobom izuj se ne ide stopalo  
ne ide zglob usta na usta podavi ih  
pre nego ogreznu ali ne uzdigni se





Zlatna zora bulevarska iskušenja  
izdaja opkoljena pojela si čaroliju

Poveruj stavi pečat odluči se novo poglavlje  
mračna narav raspleti odveži nacrtao sam  
na pesku da bih lakše zaboravio tebi na poklon  
vaseljena na dlanovima meni čekić i smrznuta  
kost tebi uljana lampa meni povez preko očiju

Krenimo redom lančani sudar požar tajfun  
Krenimo redom lokomotiva cisterna valjak  
Krenimo redom prašina blato živi pesak  
Krenimo redom pa kud nas odvede

Zavezan učutkan oguljeno drvo nikada  
dovoljno poverenja pogodi u kojoj ruci  
na kom spratu mirisi kuhinje talasi ludila  
neprikladna odeća crna limuzina prasak  
betonska ograda bodljikava žica zvižduk  
zagrebi izračunaj prodaj spali obriši usta  
šapući u sunovrat u bezdan u rapsodiju

Poljubi ogledalo čelo na mermer  
stomak na travu kolena u trnje

Godina plača decenija trovanja stoleće  
seoba milenijum napetosti čvor večnosti  
Drhtim nisam otišao penjem se ponovo  
skrivena zvezda čuvaj me platno za tebe  
sakupljač gladijator tačka ključanja  
razdor prljava simetrija moć govora  
rasuti teret drhtim pocepan pokrov  
asfaltna baza pokažite mi kamen  
obrišite penu sa usana pridružite se  
veslačima isplatite harmonikaše violiniste  
cimbaliste ukrcajte se na parobrod  
prođite kroz moreuze plemeniti siromašni

Krenimo redom zatvor sludenost nemilost  
Krenimo redom metež epidemija siromaštvo  
Krenimo redom topografski detalji uspomene  
Krenimo redom pa kud nas odvede

Isuse školjko

Zatvori oči susret zakletva objašnjenja  
Zatvori oči tamnica rastrojstvo crvena stolica  
Zatvori oči virusi obrnuta gravitacija  
Zatvori oči crna ćelija slobodna država

Isuse zaveru

U ovoj predstavi igram sebe zavežljaj  
čvorovi džakovi prvi čin kiša zavesa  
u predstavi ovoj nije mi stalo okrećem se  
pamtim horde su prošle navike ostale  
šampanjac kolači čaj otisak prsta vodopad  
obrisano traje zapisano se izgubi drugi čin  
ne umirem iznose me govore moje reči  
hodaju mojim nogama predugo traje  
duboko zahvata treći čin poslednja zavera  
uspravljen zakuvalo se nova vrsta parole  
transparenti modrice u ovoj predstavi

Isuse skretničaru

Tropska tuga razdor novo učenje  
nešto pada uspomene siromaštvo  
govorio sam moć i bogatstvo su bolni  
otapanje uživanje prestupna godina  
napregni se okreni obraz otkazi  
nasloni se zaboravi povorka prekini  
rasteš ulažeš otkupljuješ otkucava

Iznajmi podmornicu okupi muzičare

Ti si pravi čovek okupljaš poništavaš  
lažne glasove treperiš u gluvo doba  
pitanja u podne odgovori bez jela  
samo gorka voda dečija usta ti si pravi  
čovek sauna štafelaj u svetlarniku  
podeli nas pobedi nas pozovi nas  
okreni zavrtanj pritegni pisalo je  
nismo opazili došao je nismo pitali

Snobizam paradigma sveopšta pizma

Sveti harem zrno kukuruza razumno  
nerazumno Isus ofanziva nespretna dadilja  
okupana beba monokl razbijena vaza  
ustanak živiš ili se predaješ razmotri  
sve mogućnosti zaplivaj u pepelu  
usavrši detalje razgovor gradova  
istančana perverzija saopštenje  
Isus samleven digresija odstranjena  
mrežnjača zemlja pod noktima

Isus lavirint Isus



ide kod frizera, da bi bila ista kao kraljica Elizabeta. Gledam mamu, dok je bura polako podiže ka vrhu brda, preko borove šumice; smeška se i usklikne: Oh, mogla sam barem da se presvučem! I pomislim, da će i plava suknja sa belim radama biti dobra, samo cipele treba promeniti, jer su pune kokošijeg izmeta. Udahnem miris smole kroz nos. Sklopim oči i ugledam mamu u novim cipelama, koje se cakle. Gledam, kako lebdi u vazduhu nad morem i mestom koje se prostire pod njom, i čini se kao ptica nasred travnjaka obasjanog mesečinom, kao ptica nasred noćnog neba prekrivenog belim zvezdama koje svetle na nju. Sada više neće morati da riba stepenice, da sprema, pegla, pere i kuva za gospođu. Njena gazdarica i gazda, koji joj već godinama obećavaju da će jednoga dana upoznati maršala Tita i njegovu ženu Jovanku i otpevati im našu pesmu, posmatraju je sa zavišću, zašto i njih ne oduva bura i odnese ih do kraljice Elizabete na čaj. Stoje kraj prozora svoje spavaće sobe, gledaju u nebo i zure u mamu, koja leti ka kraljici. I svi ljudi u selu izlaze iz svojih kuća i prodavnica, i gledaju u nebo, u nju, koja pod oblacima iščekuje jači nalet bure, da je oduva ka zemlji, koja se zove Engleska.

Vidim je, kako se u vazduhu okreće na stomak da bi i sama mogla videti sve nas koji je posmatramo sa zemlje. Mahne nam i svi joj, podignutih ruku, uzvratimo pozdrav. I nona Katarina sa puščanim metkom u glavi, i tetka Sofija, i slepa Jozefina, koja boravi u ambaru u bašti teče Alberta i čita knjige o zvezdama, i Jurij, i Sonja, moja sestra, i tata, koji skače visoko u vazduh da bi je uhvatio za suknju, nona Lucija sa štapom u rukama, i nono Mario sa cigaretom u ustima, debelim naočarima i suvim, podbulim očima. I njega vidim, kako uvlači dim, dune ga ka njoj u nebo i glasno kaže: Ma gde te to vrag odnese! Ka kraljiciiiii... vikne mama visoko sa neba i baci pogled ka moru, ka Istri i svetioniku koji je u Savudriji, kaže Ivan, i snažan nalet bure je još jednom oduva daleko, u oblake.

Ne ludiraj se! Zatvori usta i diši na nos, zdravije je! začujem odjednom, kako kaže, i opet je vidim kako sedi na kamenu u plavoj suknji i cipelama koje su pune kokošijeg izmeta. Kosa joj je sva raskuštrana od bure.

Ne fantaziraj, dio mio. Vidim, da fantaziraš! izgovori, sasvim tiho. Zatvorim usta, udahnem smolu kroz nos, i u mislima molim anđela koji stoji u kući kraj uzglavlja mog kreveta, da ne oduva senku sa mojih pluća i da ne dovede u moje misli strica Kristjana, koga Nemci vuku preko ograda.

Sanjam: Mladi čovek stoji kraj jezera. Na sredini jezera je ostrvo a na njemu je crkvice. Čuju se zvona. Oblaci na nebu se proređuju i otkrivaju planine pokrivenne snegom i predeo prepun drveća, sela, travnjaka i ambara, livada sa kravama, voćnjaka, reka i potoka, polja sa žutim žitom, belih kolskih puteva, mirisa uglja i toplog hleba. Neko kaže: To je vaša domovina. Mladi čovek je nag do pojasa i kaže, da će povući svoj želudac sa crevima i svim organima sve do grla, da bismo kroz kožu koja mu pokriva trbuh mogli da opipamo njegovu kičmu. Oblaci užurbano lete preko predela i mišići na njegovom stomaku se pokrenu i zatalasaju kao površina jezera. Zvona crkve nasred jezera više ne zvone. Mladi čovek duboko udahne svež proletrnji vazduh i odjednom se sve što je u njegovom trbuhu, pomeri nagore. Pomišljam, da će mu creva izaći na usta. Bojim se. Mladi čovek ostaje miran i na njegovom licu se iscrta osmeh. Sada kroz trbuh, koga više nema, možemo dodirnuti njegovu kičmu. Ruke se pružaju ka njegovom trbuhu, i moja, prepoznajem je. Vidim prst na svojoj ruci, kako se približava koži njegovog trbuha koga više nema, ka pupku koji se zalepio za kičmu. Dodirujem njegovu kožu i pod jagodicom prsta osetim kost. Kičma. Čujem muziku. Na trenutak pomislim da smo u cirkusu, gde Ivan i ja, kada dođe u selo, odlazimo da gledamo ljude na trapezu i slona koji stoji propet na zadnjim nogama i gleda u ljude koji mu pljeskaju. Ne čujem više muziku. Nema šatora tamo kraj jezera, nema slona, nema trapeza na kojem se ljuljaju ljudi i kotrljaju u vazduhu nad mrežom. Samo oblaci, koji u trenu prekriju vrhove planina, ostrvo sa crkvicom nasred jezera i mladi čovek sa želucem u grlu. Sada vidim prst na svojoj ruci, koji pokušava da probije oblak i iznenada, kao da je odnekuda, iza mojih leđa, neko probušio oblak, ugledam svoju ruku na prljavom prozorskom staklu autobusa, koji nas vozi kroz predeo. Pored mene sedi Ivan, iza mene gospođa Slapnik sa dugom, svetlom kosom koja se vijori na vetru. Znam, da pored nje sedi njen muž okrvavljenih ruku, ali ne mogu da se okrenem da bih video njegovo lice. Gledam predeo kroz prljavo staklo i iza leđa čujem glas gospođe Slapnik: Kažu, da moj muž ima krvave ruke. Oprala sam mu ih, i danas sam mu ih oprala, ali, ljudi kažu, da su još uvek krvave. Šta da učinim? Šta da učinim? kaže njen glas za mojim leđima. Krajčikom oka se okrenem ka njoj. Sada vidim delić njenog lica, koje ne prekriva više samo duga, svetla kosa, već i suze. Opet se okrenem

natrag i vidim Ivana koji se saginje pod svoje sedište. I sam se saǧnem. Vidim crvenu tečnost, koja klizi nadole, ka drugim sedištima, sve do šoferu. Pružim ruku, da je dodirnem. Gledam svoj prst koji se približava tečnosti, vidim Ivanove usne koje se blago pomeraju, kao onda u njegovoj kuhinji, kao onda kada ponavlja pesmicu. Dodirnem prstom crvenu tečnost, a onda ga približim očima. Pomirišem crvenu tačku na vrhu prsta i pomislim da je to krv, koja klizi pod sedištima.

Začujem glas koji saopštava da smo u Bosni, gde boravi stric Lojzi. Pomišljam, kako ćemo ga posetiti u rudniku. Ali, iznenada, osetim iza sebe ruke gospođe Slapnik koje mi pokrivaju oči, i čujem njen glas, koji mi se obraća glasom gospođice Mur: Kao anđeo si, kao anđeo, lepa devojčice... A onda više ne osećam njene ruke na očima i vidim da stojim u razredu, ispred zelene table, na kojoj visi karta sveta. Kraj prozora pored table je Franci, koji gleda svog oca kako korača ka šumi. Iza mene Ivan, znam. Osećam, da je kraj mene.

Pokaži, gde je Slovenija! začujem za svojim leđima glas po-  
kojne učiteljice.

U Jugoslaviji, odgovorim.

Gde je Jugoslavija?

U Evropi.

Pokaži.

Dodirnem prstom kartu.

A Slovenija? Pokaži Sloveniju, tvoju domovinu.

Njen glas je svetao, kao zvona na crkvisi nasred jezera, koje više ne vidim. Franci gleda kroz prozor u stazu, koja vodi ka šumi na Selivcu. Vidim maglu, koja se podiže sa mora, kako polako promiče između borova, i čujem parobrod koji zapišti sa mora. Franci gleda stazu, koja se izvija iz magle i pomera ka njemu, sva prekrivena borovim iglicama. Staza prodire u njega, u njegovu unutrašnjost, u njegovo telo.

Pokaži Sloveniju! čujem njen glas, za koji znam da je mrtav.

Pružam ruku, pružam svoj prst i vrh prsta spuštam na kartu na kojoj je nacrtana Slovenija. Odjednom, više je ne vidim, jer je pokriva moj prst.

I, gde smo mi? Gde smo mi? pita Franci učiteljicu koje nema, sasvim mirno i nežno.

Sada se Franciju približava i drveće iz šume pokriveno maglom, blago, sasvim blago ga okrzne i uspravno sklizne nekuda daleko iza njegovih leđa.





ne mogu. Moram da piškim. Ne želim da se upiškim u gaće, ne smem, sada sam već veliki dečak. Biće me previše sram, ako se budem upiškio, kao što reče teča Albert. Vidim Alinu. I nju mogu da ugušim svojim prstom. Vidim je tamo u reci, koja se, među nama, zove Nediža, i šumi i žubori. Ugledam samog sebe pored nje. Do vrata smo u vodi. Plivamo u Nediži, jedno ka drugome. Vidim njenu mokru kosu koja joj se lepi za beli vrat. Pod površinom vode vidim njeno telo. Osećam kao da plovim u nju, sada, kada se bojim za nju. Kao da plovim u belu boju njenog tela, u njenu crvenu kosu dugu do pojasa. Hoću da se odvojim od karte. Ne mogu. Odjednom, ugledam svoje lice blizu njenog. Alina razdvoji usne i pozdravi me. Sada to može da učini, jer nas niko ne čuje pod vodom. A onda ostane tamo, rastvorenih usana, da joj Nediža poteče u usta, i smeje se, kao da se više ničega ne plaši. Čujem njeno srce, kako bije pod vodom, brzo, prebrzo. Hoću da podignem njeno telo iz vode, hoću da je prenesem na travnjak, da joj se osuši kosa i da gledamo suncokrete koji rastu na drugoj obali. Ne mogu da pomerim prst sa karte i vrišt看im, vrišt看im. Osećam svoje ruke, kako ih podižem i mašem njima, mašem.

Aliinaaaaaaa!

Probudim se. Iznad sebe vidim mamino lice obasjano lampicom kraj mog uzglavlja. Mama se naginje nada mnom i gleda me svojim umornim očima.

Dio mio, dio mio, ma šta si to sanjao... kaže i pomiluje me po znojavom čelu.

Opet si mahao rukama, vidi! I anđelčić je opet skoro izgubio glavu! kaže i pokaže mi anđela kojem glava visi sa vrata.

Jun

1

Stojim na ulici, ispred čeličnih vrata, i čekam mamu, da dođe i odvede me kod doktora. Posmatram kamione koji prolaze kroz selo, i udišem dim koji ispuštaju za sobom, da čvrsto zalepi senku na moja pluća. Kamenčić držim u džepu, u dlanu, udišem ustima dim tih kamiona koji prolaze, i čekam mamu, koja će pobeći sa posla, tamo na drugoj strani ulice, i odvesti me kod doktora. Za to vreme će se kod njene gazdarice luftirati čaršavi koje je skinula sa kreveta i prostrla ih preko otvorenog prozora. Znam. I onda će doći, kao i uvek.

Dišem široko otvorenih usta i osećam, kako pod mojim stopalima sve podrhtava. Od kamiona. Tata kaže da dolaze iz Rusije, Poljske i Mađarske, ali i iz Jugoslavije. Tata kaže da su oni crveni ruski, i čujem dok govori napolju, pod hrastom koji raste u bašti, i lista novine. Ljudi gore, kaže i vrti glavom. U Češkoj gore ljudi. Zašto nisu ostali kod kuće, zašto su došli sa tenkovima i puškama?! Zašto?! kaže. I onda čujem teču Alberta, kako udara pesnicom o sto u svojoj kuhinji i vikne: Zato što su izdajnici, porko dio, zato! Česi su izdajnici, kao i Mađari, da, svi, svi, koji ne vole Ruse. Izdajnici, porko dio!!!

Pod mojim stopalima zemlja više ne podrhtava. Okrenem se otvorenih usta ka poslednjim kamionima u koloni i, odjednom, ugledam čoveka sa širokim slamenim šeširom. Stoji pod drvetom koje raste kraj puta, i gleda u prozor na kući, koju, kada je zdrava, čisti tetka Sofija. Čini mi se kao da mu je glava u krošnji i da se na njegovom šeširu gnezde ptice. Vidim ih, kako odleću sa drveta kada se pomeri i okrene glavu od mene. Vrapci, sivi i usrani, kako kaže teča Albert, kada ih tera sa svog dvorišta.

Ugledam mamu, kako užurbanim koracima prelazi ulicu prilazeći mi u papučama i sa kecljom opasanom preko suknje. Prilazi, uzima me za ruku i odvlači ka vratima koja vode ka doktoru. Gore, na drugi sprat. Oznojena je i zadihana. I čuti, kao da je nešto brine. Mislim da je i ona videla čoveka sa širokim slamenim šeširom. Mora da ga je videla, kada se pomerio ispod drveta. Da, ako ne zbog nečeg drugog, onda je svakako morala da ga vidi zbog ptica, ptica koje su poletele sa drveta kada se pomerio, i onda me povukla za ruku.

Steže mi ruku i vuče me uz stepenice. Drugu ruku još uvek držim u džepu i u njoj stežem kamenčić. Još nekoliko stepenica, i mama će pozvoniti na bela, drvena vrata, koja će otvoriti medicinska sestra u belom mantilu, svetle kose spletene na potiljku, i velikih zelenih očiju, kakve ima i Alina. Mama pozvoni na bela drvena vrata i medicinska sestra ih otvori. Ugledam njene velike zelene oči i svetlu kosu, spletenu na potiljku. Osmehne nam se, kaže da sednemo i sačekamo, a onda uđe kroz druga vrata. Osvrnem se za njom, i, pre nego što nestane, primetim na njenom vratu kapljice znoja, koje zasvetle.

Spustim pogled na mamine ruke koje sada drži prekrštene na kolenima, nakon što je maramicom obrisala znoj sa čela i oko vrata, nakon što je njima popravila kosu, koju će za nekoliko dana, ako kokoške budu snele dovoljno jaja, srediti kod

frizerke. Crvene su njene ruke. Od pranja veša i sudova. Njeni prsti, kao korenčići u zemlji, naborani. Od vode, znam. Pogledam njene papuče. Kroz njih proviruju njeni prsti i nokti na njima su obojeni u crveno. Sviđa mi se, kada su njeni nokti obojeni u crveno. Tako je, kao da su na izletu, ona i tata, u Dolomitima, kraj jezera, i fotografišu se, srećni, kao na onoj fotografiji u fioci, na kojoj se ljube i koju mama skriva od mene.

Tetka Sofija se onesvestila! progovori odjednom, dok je u svojim mislima još uvek vidim u Dolomitima, kraj jezera.

Kada? pitam.

Jutros. Malopre je dotrčala Sonja, da mi to kaže.

Gde?

Na ulici, ispred pekare.

Zavrtelo joj se u glavi?

Kao i obično.

Udarila se?

Nije mnogo.

Ma, je li se probudila?

Nije još...

Hoće li je teča Albert ošamariti?

Da, ako bude potrebno, ako se ne bude sama probudila, odalamiće je! Kao i obično.

Zašto tetka Sofija uvek pada u nesvest?

Ne znam, padala je još kada je bila devojčica...

Je li je teča Albert voli?

Kakve su ti to ideje, pa svi je cenimo...

Ne, nona Lucija je ne ceni, znam.

Jebem ti, da...

Gledam njene ruke, crvene od pranja.

Hoćeš li ići kod nje? upitam.

Da. Nekoliko dana neće ništa moći sama. Skuvaću i ispeglati šta treba.

Za teču Alberta?

Za sve, da. Za Sonju, Jurija, za slepu Jozefinu i nonu Luciju... Oh, dio krišto!

Hoće li ti pomoći Sonja...

Ako bude imala vremena...

Kupićeš pršutu za nonu Luciju?

Da.

Zašto je ne pustiš da umre od gladi...

Ćuti... kaže.

A onda više ne govorimo.





*Ivan Dobnik*

prevela sa slovenačkog:  
Ana Ristović

## PRE POČETKA

Usta se nisu zatvorila. Reke se nisu vratile.  
Tragovi nisu bili izbrisani. Pesme nisu bile izgovorene.  
Kuće nisu bile srušene. Ljubavnici se nisu razišli.  
Planinski venci se nisu spustili. Knjige nisu bile zatvorene.  
Vreme se nije zaustavilo. Ratovi se nisu nastavljali.  
Snovi se nisu prekinuli. Tigrovi nisu bili izumrli.  
Pesnici nisu izdavali. Vetar nije utihnuo.  
Šume nisu nestale. Vojnici nisu ubijali.  
Noći nisu plašile. Niko nije plakao.  
Niko nije znao. Niko nije smeo.  
Niko se nije dodirivao. Niko se nije voleo.  
Niko nije bio proklet. Niko nije bio ranjen.  
Nikoga nije bilo u kovčegu. Nikoga nije bilo u samoći.  
Nikoga nije bilo na Mesecu. Nikoga nije bilo u očima.  
Nikoga nije bilo bez prstiju. Nigde žeđi.  
Nigde strasti. Nigde reči. Nigde vasiona.

Nigde mora. Nigde vatre. Ni uzdaha.  
Ni ritma. Ni krvi. Ni tela. Ni spavanja.  
Ni snova. Nismo bili ljudi. Nismo bili tigrovi. Nismo bili zvezde.  
Nismo bili tišine. Nismo se dodirivali. Nismo mislili.  
Nismo bili travke. Ni vetar. Ni snovi.  
Ni krici. Ni ribe. Nismo došli iz paučine.  
Ni iz slova. Ni iz drveća. Nismo rođeni.  
Ni iz pepela. Ni iz pakla. Ne, nije bilo vremena.  
Ne, nije bilo stopa. Ne, nije bilo teskobe.  
Ne, nije bilo smrti. Ne, nije bilo dodira.  
Ne, nije bilo privida. Niko nije znao.  
Niko nije pisao. Niko nije otišao. Niko nije grlio.  
Niko nije ubijao. Niko nije vladao. Niko nije istupao.  
Niko nije samovao. Ni ti, ni drvo. Ni mačak.  
Ni vazduh. Ni kiša. Ne, ni prsti. Ne, ni oči.  
Dolazili smo iz godišnjih doba. Sa drveća je vejalalo lišće.

Sve ostaje neshvatljivo kao i ranije, pre početka.  
Zemlja, reka, vetar, svetlost, mi, i ptice u travi.

## SKLOPIŠ OČI

Sklopiš oči i moji prsti su reke zvezda,  
Koje te miluju. Vetar zaspi sa noći, u kojoj  
Spuštamo našu jedrilicu na more bez obala.  
Bezvremenost zamiriše na slanu rosu kože.  
Bežimo u sebe, tvoje telo je sunčeva vatra, koja pleše.  
Vazduh na tvojim usnama je ranjen od dodira.  
Padaš u mene: dugo putovanje počinje.  
Slapovi neizrecivih reči dobili su  
Težinu belih anđeoskih krila, skrivenih u tvojoj tamnoj kosi.  
Nema jezika zemlje, koji bi mogli da izreknu ime tvoje lepote.  
Tela govore reči ptica i talasa  
U obliku drhtavih žitnih polja pod dugim  
Letnjim svetlostima. Sklopiš oči  
Na šumskom proplanku usred sobe i pijem te  
Kao reku koja izvire u prostranstvima gora.  
Tako dolaziš u moje snove te noći.

## TI SI NAŠAO, TI SI VIDEO

Ti si našao drveće.  
Ti si našao kosti.  
Ti si našao utopljene bubašvabe i tragove puževa.  
Ti si našao odbačenu reč i njen uzdah.  
Ti si našao grob. Vetrenjače slova.  
Ti si našao kraljicu strela i njeno oružje.  
Ti si našao posetioca u gorama jezika.  
Ti si našao, kada si ugledao, osetio.  
Ti si našao vreme, medovinu igre, zaboravljene lestve, bič.  
Ti si našao most do pećina iz pakla.  
Ti si video, uhvatio, izdržao.  
Ti si našao travke, mrtve, iskidane.  
Ti si našao San, izmislio ga.  
Ti si video prah na drveću.  
Ti si našao prelaze u kule srca.  
Ti si video rane i grozu, smeh jutra.  
Ti si video oči, prste, topline.  
Ti si našao krv iz knjiga, u Njoj.  
Ti si video samoću, njeno telo, seme iz davnina.  
Ti si video požare, bele tišine, bespuća.  
Ti si video poredili plač i ptice.  
Ti si našao drveće i trave, napolju, kako sijaju od budnosti i lepote.  
Ti si našao sela, tamo, hiljadama godina unazad.  
Ti si video pesmu, sebe, kapi, San.  
Ti si video sneg i mahovinu na leđima srna.  
Ti si video gole njive crvenom prošarane.  
Ti si video zeca u visokoj travi.  
Ti si video smrt na milion načina.  
Ti si video knjigu, crno-beli glas među ruševinama.  
Ti si našao, ti si video.  
Ti si ostao, ti si sanjao.  
I poredilo je sećanje, inje, krvava kiša,  
plava trava, odasvud,  
u noćima, koje su se talasale za tvojim leđima,  
da bi sanjao, da nikada više ne bi video,  
da nikada više ne bi našao.





nikada ne zapišeš moje ime. Taj uzdah.  
Tu nadu. Taj mrak, u kojem se gubiš i niko te  
ne nalazi, ni u knjigama, ni pod pokrivačima, nikada.

## BELO, BELO

Bele zvezde.  
Beli stubovi mesečine.  
Bele knjige, prsti, snovi,  
Beli poljupci,  
Bele mačke, bela nežnost,  
Bele vevice u šumi zime,  
Bela krv, kada otvorim oči,  
Beli bol jezera i ubijene ptice,  
Bela vatra na belim usnama strasti,  
Belo talasanje tvog tela,  
Beli poljubac, dodir i uzdah,  
Beli miris noći, beli morski krik u zalivu usta,  
Beli papir za plava slova, za puteve izgubljene,  
Beli kapilari tesnih oblaka na drugoj strani jeseni,  
Belo zavođenje, belo razmišljanje, spavanje, stanje,  
Beli uzdah nad jutrom u nekom španskom gradu,  
Beli ples nad šumom koja nestaje u nečujnom plaču,  
Belo, belo upepeljivanje vremena, muzike, usana, prstiju,  
Beli tvoj korak pored mene, svila, godine, vozovi, knjige,  
Beli oblik života, dolazaka i odlazaka,  
Belina vetra u prozeblim bićima koja gledaju u neme prozore,  
Beli šum pesme, koji neuništivo traje, traje, traje, belo traje,  
Beli zubi sunca, nebeskog kralja, na licima ljudi,  
Beli muk slapova izvan zemnih reči, paperjastih leptira mraka,  
Bele šetnje, iz kojih se nije moguće vratiti, otići, odmoriti,  
Belo gledanje, belo opipavanje, belo milovanje, belo šaputanje,  
Belo u belom srcu beline, koja govori nepogrešivim glasom,  
Belim glasom. Beli prah, koji nas zasipa. Belo kruženje divljine.  
Bela noć. Kruta, neukrotiva, sada. Beli vetar i beli konjanici.  
Beli bezdan. Bela ćutnja orkana, beli san mrtvih kitova.  
Belo meso reke. U belom orahu sećanja. Bela planeta vrhunske tišine.  
Bela biblija metafora. Beli most dvojine od belih stopa, zagrljaja, mirisa.  
Belo paperje detinjstva. Dim belih igračaka, belih predmeta Sna. Kada pišem belo,  
Belo predela i belo vazduha predela i belo vazduha unutar sebe, belo pulsiranje i  
Belo disanje, belo miriše papir u belo, izmaštanoj tebi, ovde, u meni.

Belo prelaženje belina. Belo kao što Jeste i Biće i kao što Je bilo, kao neulovljiva,  
Belo paperje detinjstva. Na belim nasipima drhtavih reči beli kamen,  
Bela cipela, bela mrlja slepila u mom pismu, oči, belih očiju zrenja.  
Belog privida. Belih struna požude. Belog putovanja. U belo,  
Belo prezimi, u beli ugalj biljaka i belih priča zakopanih  
Belih gradova, opustošenih. Tamo te vidim, belo. Tamo te osećam i mislim  
Belo, belu lepotu, beli bol, belu muziku, belu toplinu.  
Belina si koja me čuvaš, krv slova. Belina leta, beli spokoj himne.  
Bele padine raja. Svega, iz belih planina osetljivosti, rane,  
Bele rane smrti. Beli nestanci. Bele praznine. Beli muk.  
Belo, belo. Koje nikada ne spava, bela puma slasti, bela zamka u beloј vatri,  
Belom krikui, belom uzdahu, belom gnezdu, belom moru,  
Bela životinja ispod bele površine razmišljanja. Belo sanjarenje,  
Belo samotarenje. Nezaustavivo belo lepetanje belih ptica,  
Belih kraljica pisma, kada beli predeo ustane, prhne,  
Belo progovori. Belo zamiriše još jače, belo preporodi  
Belo prkošenje, tamo, gde je beli dom, bela kuća,  
Beli vrt drugačijeg ljubljenja, na belom stolnjaku  
Belih prašuma, gde beli sveštenici beline crnu  
Belinu kopaju iz svojih usta, belih usta  
Belog proleća, noćas, kada se belo u  
Belom pronalazi, prepoznaje kao drugačije  
Belo, a još uvek belo u pogledu slepaca,  
Belo u pepelu borovih iglica.  
Bele mreže bezdana,  
Beli vetar, bambus,  
Bela pesma, bela,  
Bela.

(Pesme iz pesničke zbirke *Pre početka*, koja je u štampi)

Ferid Muhić

## CAR PTICA

Planine!

Šta su Planine?

Pritisnuta sopstvenom bezmjernom težinom, Zemlja bez predaha i odmora, poravnava sve svoje nabore. Srubi ono što štrči, obara i položi u horizontalu uspravljeno; obruši zidove provalija, pa ih oplića, ispuni urušenim komadima sopstvene kože. Rubove procijepā spoji, poravna, ranu zatvori. Daš li joj vremena, i ožiljke izbriše.

Stabla stoljetna, moćna, okrnji, načne. Potkopa im oslonac korijenju. Polegne ih. Svojim valjkom pređe preko cijelih prašuma. One potonu duboko. Nad njima, visoko gore, kao ploča nad grobnicom, ravna i zategnuta, skorena ledina.

Ni gradove tvrde ne poštedi. Zidine podignute, kule ka visinama ustremljene, nanosima pijeska zatrpa, zemljom rahlom pokrije. Dublje, sve dublje ih spušta. U tamne slojeve ih povlači, sve bliže svom srcu. Zarobljeno u crnom središtu, pritisnuto svime što je nad njim, to bi srce da ono sve čime je okovano, u tu mračnu čauru, sopstvenu tamnicu! – ugura, natrpa, natisne. A ono, to isto srce prepuno muke, na svjetlo da iziđe! Nebo da ugleda. Neba da se nagleda!

Eto šta su Planine!

Svaki planinski vrh, svaka uzvisina, jeste po jedno kube sinagoge, krov crkvenog tornja, šiljak vitke munare, zvonik i čardak, pagoda i tekija. Planine su svetišta i hramovi koje je Zemlja podigla da slavi Nebo. Planine su riječi molitve koju Zemlja, od svog postanja, šapće danonoćno, bez odmora, bez zastoja, da iz mraka sopstvene utrobe put nađe, svjetla da se nagleda. Planine su velike himne radosti, ispjevane beskrajno dugim tugovankama, bugarenjem i lelekom. Planine su sjećanje na elegije započete kao hropac, koje su čudesnom osmozom, onaj mukli uzdah prvog umrlog bića, kroz splet tajnovitih akustičkih arterija i kapilara, pretvorili u pjev planinske ševe, drozda, i slavuja.

Velike muke podnijete su u svakoj iznikloj travci, i neizmjeran teret je podignut laticom svakog planinskog cvijeta, kao što svaka istinski plemenita i utješna riječ izgovorena za-





bralo. Moćne kondore, lakokrile albatrose što se jedva i vode dotiču jednom u mjesecu, orlove sure i bradane, divlje guske, te neumorne čudesne letače.

Hraniše ih, pa ih ugojiše. Blista njihovo perje, sijejavu im oči. Od snage im i rožnati kljunovi sjakte, kao zlatne oštrice kindžala. Provjeri ih najstariji gavran. Odavno je tristotu prešao. Mudar gavran, sve ptice poznaje, sve planine, sve tajne letenja. Opomenu ih na opasnosti, pouči ih, sreću im poželi. Svjetova ih kako da se od studi odbrane, u visinama do kojih prije njih, ni jedno pernato biće nije stiglo; i kako da tragaju i da nađu onaj dvorac koji ni jedna ptica nikada nije vidjela. I kako tamo, u dvorcu, da se poklone Caru Ptica i da ga pozdrave. Šta da kažu njemu koga nikada nijedna ptica iz jajeta izvedena, nije sučelila, njemu koji je svim pticama od pamtivijeka, zapovijedao i o sudbini svake ptice odlučivao, od vajkada.

Stotine hiljada ptica poletješe zajedno sa izabranim jatom na ispraćaju, tako da se nebo zacrnilo. Od lepeta krila zamuknu huk planinskih rijeka i vjetar se diže toliko jak da je stabla iz korijena čupao. Opraštajući se, dok su još mogle pratiti njegovu brzinu, svaku sreću poželješe najboljem jatu koje je ikada bilo sakupljeno i zajedno, poletjelo. A jato, sve letač do letača, brzo se uzdiže u nijemu spiralu, nalik molitvenom osmjehu, što blago titra dok se ne izbriše, i onda postepeno izbljedi, dok u visinama ne iščeznu: toliko visoko da ih ni one ptice sa najoštrijim vidom nisu više mogle pratiti.

Poletjelo jato, odletjelo! Iznad svih planina preletjelo. Mnogi novi pašnjak ugledalo, mnogu bistru vodu vidom domašilo; nomadima poruke poslalo, krikom, piskom i moćnim krilima. Zahvalni, nomadi glas pronosili dalje; na vrletnom stijenu ostavljali, od debelog mesa ovnujskoga, da se hrane i osnaže ptice, da odmore izmorena krila, dah da vrate, dušu da saberu. Kako koja krilo salomila, liječile je medom i mehlemom; medom pjeva, mehlemom ljubavi. Vidali im rane i lomove.

Jato je vidjelo što ni jedno oko prije njih nije kroz zjenicu svoju propustilo. Dok vrhove, oblakom skrivane, tanke šiljke okom netaknute, ni jedna ih noga pohodila, ne ugleda. U travi se gustoj odmaralo, što je nisu pasle divokoze, a kamoli stada od nomada.

Dugo su letjele, predugo. Sve junak do junaka, sve letač do letača. Gavranove riječi spominjali. A od dvorca, ni traga ni glasa.



koliko puta. Mršave, propale, a tvrde, tvrde nego što je ikada i jedna riječ bila. I takvo, slomljeno i pokidano pero, na svakoj od njih, znalo je i moglo više nego što je ta ista ptica znala i mogla prije nego je poletjela! Više od svih ptica što su ostale dolje, nemoćne da stignu do ovog skamenjenog uha, koje evo, prazno i gluho kazuje da je tu kraj. Da ne osta ništa potražiti, jer se drugo ne može pronaći.

I prebrojaše se ptice. I nađoše da ih ima još trideset, koje su tu stigle. Od tri hiljade-tri stotine-trideset-i-tri, koliko ih je bilo kada su poletjele, od mudrog gavrana tristogodišnjeg svjetovane.

Tu je ova priča, koliko su je nomadi sačuvali, završena. Oni samo znaju da ptice jesu stigle do najvišeg vrha, ali da tamo nisu našle ništa. Ni carskog dvorca, ni cara ptica. Neki od njih ovaj najviši zubac zemaljskih kopalja smještaju u Ala-Dag, neke u Kavkaz, druge opet, u Tjan-Šan, u Altaj, Karakorum, u Pamir, a brojne su one koje tvrde da su ptice najzad stigle do vrha vrhova, u ogromnoj zoni Himalaja, Šangri-la, Džomolungma, Sagermata. Sve drugo u ovoj legendi u osnovi je isto; a isti je, i to je zanimljivo, i broj ptica-riječi. koje su do tog tajanstvenog vrha, kao desetkovana i poharana, ali neporažena vojska, stigle u ranama, u krpama izlomljenog perja, onakvo kakvo stiže sve ono najbolje iz naših molitvi, jer samo to i takvo odoli najtežim iskušenjima, i jer je najduži put koji je tom najboljem u svakoj molitvi, dosuđen da pređe. Ako smogne snage da stigne. I svi tvrde da je u tome i sav smisao podviga: ono što pretekne, ono što se kroz njega posljednje oglasi, kakvo god izgledalo, uvijek je ono najvrjednije i najbolje!

Neki mudraci, koji su propustili priliku da priču učine i poučnom, (navika koja se kod malih priča može i oprostiti, ali koja neizbježno upropasti velike priče, jer je moć njihovog muka, njihove suverene nijemosti, uvijek iznad glagoljive slabosti tumačenja), završili su ovu besprimjernu epopeju na svoj način. Budući da su se oslonili na lingvistički korelat čija etimologija vuče na centralno-azijske, altajske i turanske korijene, sva je prilika da su to bili oni koji za sam podvig opstanka u planini nisu bili sposobni, ali da su upravo iz te fizičke slabosti, razvili jasniji osjećaj divljenja za ono što su njihovi saplemenici, fizički spremniji, jednostavno činili. Jer, veličinu svega bolje ocjeni onaj koji o veličini samo mašta, nego onaj koji je ostvaruje. Zato i živote slavnih muževa uvijek bolje opjevaju oni u čijim životima je podvig samo priča, nego oni čiji životi jesu podvig.

Učinjeno zasiti, jer je sebe ispunilo; neučinjeno je korijen žudnje za besmrtnošću. Slava je ono područje u kom se ova dva toliko različita života sretnu. I uzajamno se opravdaju.

Za te anonimne prenosiocce i tumače ove priče, nesumnjivo i za same nomade, ali i za romantičare i pjesnike, priča, u više od sedamnaest do sada sačuvanih varijanti, završava ovako:

“A kada su preostale ptice vidjele da na vrhu nema nika-kvog dvorca, i nikoga živog osim njih, pogledale su se u oči, svaka sa svakom i svaka sa svima, pa su, onako iznurene i slo-mljene, ali prekaljene i ponosite, odjednom uvidjele da ih je upravo preostalo još samo trideset. I tada rekoše: *Ako je ovo Vrh Vrhova, a jeste, i ako je onaj ko se nalazi na njemu, upravo sam Car Ptica, onda smo mi, nas trideset, taj Car! Jer, na našem jeziku se za Cara Ptica kaže Simorgh, a i za 30 ptica se jednako tako kaže: Si (30) Morgh (ptica).*”

Neki savremeni tumači, koji nemaju snage ni da učine hodočašće do podnožja one veličanstvene planine, iz svojih kabineta dubokoumno su zaključili da je ova etimološka podu-darnost zapravo ključ za porijeklo svih osnovnih glasova (30!) iz kojih su stvorene sve riječi, pa svakako, i posebno, prije svih drugih, riječi svake molitve, posebno one molitve koja najdalje stiže i koja posljednja zamre!

Nježno, uzbudljivo, uzvišeno, mistično i vedro, onako kako i dolikuje poetskoj i mističnoj duši. Jer ona bi uvijek da svoje razumijevanje podviga uzdigne iznad samog podviga. Ali, tu valja biti oprezan iz dva važna razloga. Najprije, zato što riječi nikada nisu isto što i ono koje bi one da označe. Istraži-vanje riječi jeste korisno i važno, ali ne otkriva cjelinu na koju, kroz riječ, hoće da uputi onaj koji riječ kazuje. Riječi su, dakle, *znaci*, za nešto od njih bitno različito. I upravo zato znanje o stvarima ne treba ni izvoditi iz, ni svoditi na njihova imena, nego iz njih samih i na njih same.

A drugo, na ovoj opomeni zasnovano: ako je ponegdje ri-ječ samo djelomično zasnovana u onome što hoće da ozna-či, mora se pretpostaviti, da bi, povećanjem ove udaljenosti i smanjenjem njihove sličnosti, ova zasnovanost morala sasvim prestati! Dakle, neke riječi jednostavno upućuju samo na riječi i na ništa drugo. Moguće je da nikada nikakvog Cara Ptica nije ni bilo, ni njegovog Dvorca, ni Vrha Svih Vrhova. Sva bi se pri-ča mogla svesti na didaktički trezvenu, ali negativnu lekciju: u priči se dogodilo ono što se događa i u životu. Da i najjači, naj-istrajniji, oni koji izvrše najveći podvig svog života, ne nađu



ono za čime su žudili. Podvig je onaj čin, koji nas, kompletno ostvaren, neopozivo uvjeri u uzaludnost svakog podviga!

A moguće je i da Car Ptica zaista postoji. Jer, kako bi se inače mogla razumjeti tolika žudnja za nečim, ako to nešto ne bi nikako i nigdje postojalo. U tom slučaju, Car Ptica postoji, ali na nekom drugom mjestu do kog, eto, ni najsposobniji i najsmjeliji među letačima nisu uspjeli stići! Ime toga Cara Ptica, po istoj sasvim plauzibilnoj logici, moglo bi i da ne znači ništa što bi se na njega odnosilo, a moglo bi i da znači nešto na jeziku koji ni nomadi, ni ptice ne znaju, kao što bi moglo značiti upravo to: i Car Ptica i 30 ptica, ali samo metaforično, kao nekakva konačna mjera koja skriva beskonačnost. Car Ptica, jak je i sposoban i vrijedi kao 30 ptica, ali onih najboljih, onih koje posljednje preostanu od jata koje je u hiljadama sabrano, poletjelo i na kraju stiglo do tačke u kojoj se suočilo sa činjenicom da onaj koga su tražili, vrijedi kao sve ptice zajedno. I više od njih, jer ga ni napor svih ptica nije dosegao.

A sve se, zaista, moglo i zbiti upravo onako kako je nomadska priča ispričala. Možda imamo pravo da vjerujemo da smo uvijek jednaki sami sebi kada od sebe saberemo i u djelo pretočimo sve najbolje u nama, da smo isto što i onaj cilj za čije smo ostvarenje uložili sve svoje snage, svu svoju strast, čitavu svoju ljubav! A moguće je da to zaista i postajemo! Ono što tražiš, naći ćeš. ako ga tražiš iz svega snage i bez ikakve sumnje. Vjeruj da će se planine pomjeriti, i planine će se pomjeriti! Za koga!? Sasvim svejedno, ako je na spisku onaj koji je u to čudo uvjeren. Ko život posveti traženju Cara Ptica, naći će ga, makar u sebi samom, možda kaže ova priča, kao što će onaj koji traži Gospoda, do Njega i doći, makar onako kako je do svog Cara Ptica stiglo onih 30 ptica. Tragajući za onim najboljim i najvrjednijim, na kraju smo nagrađeni ako utvrdimo da smo to našli kod sebe, – eto jednog od uvida koje je zabilježilo nekoliko priča iz slavne knjige *Hiljadu noći i noć*, a koja je u *Alhemičaru* svedena na minornu moralističku pouku, uz ne sasvim beznačajnu kolateralnu narativnu štetu.

Ipak, ni to se nikada ne desi prije nego što ishodimo svoj put do kraja, i svoje blago zakopano u našem dvorištu ne nađemo prije nego što minemo kroz sve radosti za koje smo bili kadri, i dok ne pretrpimo sva stradanja koja možemo podnijeti; ne prije nego što nadletimo sve planinske prevoje i dok ne stignemo do onog Vrhha koji nam je bio pred očima, još od prvog koraka, kada smo na put i polazili.



zbog one lete i kada još toliko bezmjernog neba preostaje nad njihovim letom!

A ime Cara Ptica, na jezicima centralnoazijskih nomada, u rasponu od slavnog gorja Ala-Dag, gdje, po juručkoj legendi, besmrtni žive veliki ljubavnici Halil i Džeren, do Kavkaza na kom je okovan za stijenu, svojom džigericom orlušine hranio sam Prometej, preko čudesnog jezera Isik-Kula; od Ararata gdje je Noe, Nuh, svoj korab kopnu doveo, do Damavanda, koji još ispušta sumpor ljutog bola Gilgamešovog za izgubljenim prijateljstvom Enkidua; od Karakoruma, u tamnu tajnu zaodjenutog, do pustinje Gobi, pod čijim pijeskom počivaju ruševine slavnih gradova; ukratko, svuda gdje nomadi još razapinju svoje šatore, ime te ptice uistinu glasi **Si Morgh**.

I svugdje ista sintagma znači i **30 Ptica**.

I to je sve što je važno.

## VUK U ZAČARANOM TORU

Prije par dana ugrabio sam malo slobodnog vremena. Isplanirao sam da ga provedem u čitanju. Posegnem da isključim mobilni telefon, oglasi se poziv. Kad zazvoni, odgovaram.

“Jesi li u Skopju?” Malo sam se dvoumio, a onda prepoznah glas mog poznanika, sopstvenika stada od oko 300 ovaca.

“Jesam, šta ima!?” Svakako mu nešto treba, a nisam imao mnogo slobodnog vremena.

“Odmah dođi!” Nije mi ostavio vremena da smislim neki izgovor o zauzetosti. “Na zimsko bačilo, znaš, kraj puta prema B.”

Zbogom moje čitanje. Tih dvadesetak km. magistralnog puta i onda još manje od kilometra dobrog makadama do bačila prošao sam za manje od pola sata. Na utabanoj čistini, pred zatvorenim vratima zimskog tora zidanog od blok cigli i pokrivenog krovom od slame i granja, sačekao me moj poznanik, sa dva čobana. Svi su bili usplahireni. Iz tora se čuo bjesomučni lavež pasa

“Vuk! Vuk je unutra! Nanjušio je ovce u toru, popeo se na krov i propao kroz jednu rupu. Sada ne može da iziđe. Od ljetos se spremam da popravim krov, a vidi...”

Kroz oprezno odškrinuta vrata hitro smo se uvukli u tor. Pedesetak ovaca zbilom se u jednom ćošku mračne prostorije.

U suprotnom uglu iskeženih zuba i nakostriješen, vuk. Oko njega, na pet-šest koraka, kružni obruč ovčarskih pasa. Kada smo mi ušli još žešće su zalajali. Povremeno, zaletio bi se jedan pas ovdje, jedan ondje, prema vuku. I još brže bi uzmakao, nakostriješen od vrata do repa, škljocajući zubima, dok je pjena prskala iz čeljusti!

“Zatekli smo ga tu. Bio se pritajio, umalo nam je kliznuo kroz noge kad smo otvorili vrata. Nije ni jednu ovcu zaklao. Misli samo kako da spasi glavu. Vidi se da je mlad, možda godišnjak!” Dugih nogu i krupnih šapa, bio je to mlad vuk; krzno mu još nije bilo nijednom promijenjeno. Tek što je izrastao do svoje visine, očigledno mu je trebalo još najmanje godinu dana da se razvije i dostigne punu snagu, žilav i još sasvim lagan, mogao je imati oko 30-35 kg.

“Odmah smo javili ovčarima da dovedu pse. Dok su svi stigli skupilo se 14 pasa. I evo cijeli sat nijedan ne smije da udari na vuka! Sada čekamo ‘Belica’, on je gore dalje, sa jaganjcima. Samo gledaj šta će biti kad dođe ‘Belic’!”

Povremeno, u kratkim predasima između stalnih narstaja pasa, mladi vuk je gledao prema otvoru na krovu. Odatle je dolazila svjetlost, a sa njom svi mirisi i prizori spasa i slobode koje je vuk osjetio i upamtio u svom kratkom životu. Pomislio sam da bi bilo fer ako otvorimo vrata i ostavimo psima i vuku da sami riješe pitanje: oni, svoje časti; on, svog života! Ako se vuk probije, neka živi; ako pogine, neka se psi ponose i prepričavaju potomstvu svoj podvig u dugim zimskim noćima!

Ali, znao sam da u toj situaciji niko od učesnika i ne pomišlja na to da bude fer. Takav prijedlog ostao bi potpuno neshvaćen. Antička tragedija nametnula je tu zakon svoje poetike! Nema bjegstva od prokletstva! Kada usud počne djelovati, nema sile koja bi ga promijenila ili zaustavila!

Zeleni fosfor vučjih očiju sipao je plamen prema zapjenjenim psima. Svaki od 14 pasa bio je i stariji i krupniji od ovog mladog vuka. I opet, nijedan se nije odvažio da priđe na dohvat iskeženih snježno bijelih očnjaka. Kad bih mogao djelovati kao Deus ex machina! Kada bih pojurio i širom otvorio vrata tora, i koristeći svoj autoritet i zbunjenost mog prijatelja i dvojice mladih čobana, zadržao ih otvorena dovoljno dugo da vuku dam šansu za posljednji juriš!

Možda sam mogao pokušati. Ali nisam. Kao opčinjen gledao sam tu dramu, obrhvan osjećanjem neumitnosti. Kao da se neka tanka nevidljiva opna kojom smo pokriveni dok god

život teče mirno i ustaljeno, odjednom prokinula, kao da se u tom maglovitom kišnom jutru i pod nama procijepio onaj krov od slame i bukova granja, i kao da smo kroz taj otvor svi propali – i vuk, i psi, i zbite stišane ovce, i moj poznanik, i oba čobana, i ja. I niko od nas nije više mogao izići iz tog začaranog tora.

Onda je stigao ovčar sa “Belicem”. Samo trenutak, zaista jedva koliko bljesak magnovenja, nastupi, ili još tačnije, – udari tišina kao kad prasne grom! – to “Belic” zastade ugledavši vuka. Odmah zatim, iz mjesta poleti kao kamen ili kao oštrica sjekire, i udari pravo u vuka. Gotovo istovremeno, nasrnuše svi psi. Divlje režanje, skičanje, kratak hropac. Vuk je bio doslovno rastrgnut; dva psa su lizala rane, jedan prednju šapu, drugi slabinu.

Dok sam vozio nazad, znao sam da od čitanja neće biti ništa. Kada se gusti niski oblaci za trenutak malo rastvoriše, učini mi se da se to nad gradom, i čak, nad cijelim svijetom, provalila rupa u nebeskom krovu, i da za nikoga od nas nema izlaza iz ovog začaranog tora koji zovemo svijet.



*Visar Zhiti*

## SLOBODNI ROBOVI

Mi bijasmo slobodni  
ali neoslobođeni  
Govorili smo samo o diktaturi  
u jednom luksuznom restoranu, pored vatre  
u jednoj metropoli svijeta  
pokazivali smo rane naše  
kao da smo pokazivali jedan drugom  
drago kamenje, dijamante.  
darovanih od jednog čudovišta.  
pohvalili smo se ropstvom  
oštro ga kritikujući. I  
vremena nismo našli biti slobodni.  
Naše sjene  
od vatre uvećane  
zadrhtale su nad modernim mozaikom  
kao jedna daleka kolona ljudi  
u okovima  
Nekad robovi, da li nismo bili slobodni?

preveo sa albanskog  
Smajl Smaka

## TOLIKO STVARI ME ČEKA

Bože, toliko stvari me čeka  
koje treba završavati  
a život je nedovoljan.  
Trebam jednu šumu,  
kada nemam nijedno stablo  
Trebam mi cesta da bih hodao  
a ja, nažalost stigao sam na vrijeme.

Trebam klesati  
lice moje  
tvojim rukama,  
a tebe nema.  
Trebam da se odmaram,  
a da nisam ništa uradio.

Htio bih da ostavim osmijeh jedan  
u zraku, samo jedan,  
ali mi ne razumjemo  
sjećanje zraka.

## SAM, NISI SA SAMIM SOBOM

Volim hodati u dubini noći  
sam, a bez sebe.  
Da vjetar budem, bez vjetra  
koji obara mudrosti stabla  
kao ljude od lišća.

Da cesta budem, bez ceste  
koju drugi gaze nogama.  
Daleko pobjeći, ali bez daljine  
Blizu Vas biti  
ne bivajući blizu.

U tajne noći zalaziti  
ne postajući tajna.

Poprijeko ići do zore.  
Moje jastvo  
neka među vama ostane

kao jedno ništa procijeđeno  
od svijetlosti.

## SAN JESTE KAO BIJELO NEBO

Toliko si me napustio!  
Ne napušta se drugi tek tako  
iako si umro !  
Ni u snu da mi ne dolaziš?

I za tvojim grobom čeznem  
daleko od njega sam još sirotiji,  
cesta mi nedostaje koja vodi do tvog kamena





Vas, kada je svitanje teklo po mom prozoru  
poput slapa  
zvali ste me, izađoh, ali ne vidjeh vas,  
sakriste se da me nasamo ostavite  
da samog sebe susrećem.  
Volim Vas koliko i sebe!

Sada sam u svom podnevu

Ti si izvadila drugu dojku

Kao sunce

Vas, a ne Vašu sjenu, već onu od voćaka donijeli ste mi svježinu, razgovore brijega

čaše pune vina

zvonke osmijehe

i ja, kada sebe tražim, nađem vas

i kada prozovu vaša imena

ja okrećem glavu.

## LJUBAV

Koliko je noć moja daleko  
od tvoje noći!  
Ostale noći uzdižu se kao planine  
neprolazne.

Put sam poslao po tebe. Uzalud. Ne nađoše te. Zamorio se

i meni se ponovno vraća.

Poslao sam srnu moje pjesme. Ali pogodiše je lovci i ranjena opet se meni vratila.

Vjetar ne zna kuda se ide. Zbuniše ga šume i jame bola i vratio se opet meni.

Slijep

Pada silovita kiša nade.

Sutra kada svane, ubacim dugu da bih tebe tražio? Ali ona naivna kao radost

Samo jednu šumu može prijeći.

Sam lutam po noći i usamljen.

Tražit ću te, tražit ću te, tražit ću te,

Kao ruka koja pipa po sobi, u mraku

Da bi našla ugašenu svijeću.

1983

## BIBLIJA U HOTELSKOJ SOBI

U svakoj hotelskoj sobi  
jeste Biblija  
i meni se čini kao da je prije mene  
ovdje Krist spavao.

Ostavio je na stolu paket kafe  
niti male biskvite kao riječi dobrodošlice  
za mene je ostavio,  
dalekog gosta.

Razbijeni dijelovi krsta, pretvoreni su u čiviluk za odjela. Tu  
objesio sam moje utiske kao borsalino i  
kaput.  
Natopljen mirisom vikenda

Kada krenuh da se ogledam u ogledalu  
vidio sam nasmejanog Krista  
na pozadini okeana  
vaskrsnule su nade kao otoci.

Washington, 11. 8. 1994

## SUTRA

Ti ćeš sutra biti oslobođen, prijatelju moj.

Cijelu noć padao je snijeg, mekani, mekani  
nad pejisažima, nad uspomenama. Pokrivao je sve  
bolno.

Nema više rovova niti jedinica sa vojnicima, niti grobova, niti  
ogoljelih opasnih strmina  
niti potoka izdaja. Samo beskrajna bjelina  
nad svim krajevima. Toliko mirna kao dobrota  
pala iz neba. Zaborav neka pokriva sve podlosti  
nad zemljom, neka ih pokriva kao snijeg.

I kakve li radosti.! Ti da je gaziš po prvi put

Božji rob namučeni. Sutra

probudit ćemo se rano ujutro. Iza bodljikavih žica  
očima pratit ću tvoje tragove. Nisu samo

nad snijegom već i nad savješću. Hodaj dobro!

Jedna nova i meka brazda započela je od mog srca

i završava se tamo gdje ćeš ti stići, u život.

I molim da te ne kazne ponovno.

siječanj, '84.



## MOJI POSTRIJELJANI PRIJATELJI

Izabraše Vas

rukom jednog po jednog.

Bježaste ne vraćajući se više.

Pucanje oružja

Mi nismo čuli.

Nebesa se zatvoriše

sa trepavicama vaših očiju.

Krv

po prvi put tekla je slobodno

van kože zatvora

podalje od bodljikave žice

u mlazovima

iz rana

od metaka.

Da li ste bili heroji?

Herojski da li ste pali?

Sa ovim neka se bavi

budućnost.

Meni pripada

Da suze brišem

Jer jutro

Više neće stići

(Zatvor Qafa Barit, 19. 4. 1984.)

## TEBE PONOVRNO STVARAM

Koliko si mnogo udaljila dan  
našeg susreta,  
odvela si ga do periferije zaborava  
Ja svakog dana trebam te ponovno stvarati,  
sa zrakom, sa vodom, sa svjetlošću.  
I ti ponovno mi bježiš  
na dan našeg susreta.  
Tada ja  
zraku, vodi, svjetlosti  
dodajem stvari.  
No ti, čekaš, čekaš  
tamo, na dan našeg susreta  
zraku, vodi, svjetlosti  
dodajem događaje.  
A ti ponovno, tamo daleko  
Na periferiji zaborava.  
Tada stvarima dodajem  
Okretanje zemlje  
Okretanje zemlje oko tebe.  
Usrijed kosmosa,  
naga,  
sa suncima i mjesecima dojki, ramena i kolena  
sa plavim zvijezdama očiju,

sa zvjezdanim slapom kose,  
sa tvojim jecajima  
koje ja ogrnem  
kožom mojom  
sa tvojim željama  
koje se kotrljaju po mojoj krvi.  
Mnogo te zagrlim, mnogo  
postajemo jedan veliki jedini poljubac,  
i naš susret gubi smisao.  
Jer mi se ne odvajamo nikada,  
Ljubavi.

## U MOJOJ BOLNICI

Sobe bola u redovima  
i jedan mračni hodnik jecaja.  
Ja hodam, tamo gdje fali jedno krilo  
ostavljam svoje  
i nogu darujem jednom šepavcu.  
Stomak dajem jednom operiranom  
kao zamoreni putnik  
što prijatelju svom  
pruža putnu torbu  
(Stavi tu svoje bolove kao stvari)  
srce sa svima dijelim kao misu

Ne dajem Vam čaše sa vinom, već  
sa svojom krvlju.

Oči ostavljam kod prvog oslijepljenog.  
Zamrači se.  
Hemoragije,  
deliri  
nepovjerenje da odmotamo kao zavoj kojima smo zavijali rane,  
da ih ostavljamo na ćošku dana.

Kola za otpadke  
nek ih uzimaju i nek ih daleko odvođe,  
što dalje od svijeta,  
i da se radujemo, makar noćas  
što sam među Vama  
a uopće ne trpim.

## SVJETLA PAKLA

Iza svakog usamljenog svjetla noću  
vjerovao sam da postoji jedna iskra života. Sa željama  
I kada bih vidio jedan red sa svjetlima daleko  
kao đerdan brilijanata  
zamišljao sam jednu ulicu  
Koja te dovodi na vrata ljubavi.  
a ovdje sam okružen čoporima svjetla  
bez jednog prozora, bez jednog puta. Kiklopska slijepoča  
upaljenih zločina.  
Projektori kao mjesec posramljeni



u jednoj hladnoj sceni pakla.  
Svijetlo beskrajno kao kraj. Fosfor groblja  
Smrt je iza njih,  
sijaju, plamsaju velike suze  
onoga koji je izmislio lampu. Ah, izdaja i noć  
nad skeletom Diogena.

(Spac, proljeće 1982.)

## ZAHVALNOST

Nepoznata djevojko

što prolaziš svakodnevno cestom iza bodljikave žice

hvala ti

tisuću puta hvala ti!

Što li si ti bjelo svitanje  
ili sam san?

Da nisi sudbina što nam nedostaje?

Da vidimo,

da vidimo

da vidimo

no ne slijedimo te uzalud,

već samo očima... popucaše nam oči kao stakla

Bosi gazimo nad staklima naših očiju

i ne stižemo te i ne stižemo te kao u tjeskobi

Rukama otvaramo oblake, kao zavjese,

guramo stražarske kule kao opasne gigantske igračke

guramo li ropstvo ili planine

kako bismo nastavili tebe gledati.

Jer ti činiš da još čekaju groblja.

- Učiteljica je, rekoše jedan nepismeni zatvorenik.



## UVIJEK KADA BJEŽIŠ IZ DOMOVINE

Uvijek kada bježiš iz domovine

Dan je kišovit.

I ako ne pada kiša

Tvoje su oči pune

Bistrih suza

Nepojedenu polovinu  
kruha

Ne želiš dovršiti

U drugoj domovini možda će ti  
zatrebati

za neku buduću glad.



Blaže Minevski

## BALKAN ZA DJECU

Dolazak bioskopa *Balkan* u Gatenovo svi su doživljavali kao veliku svečanost. Već u zoru kupali bi djecu, ulice oko kulturnog doma *Lazo Gologazov* osvježavali bi izvorskom vodom, a magarce bi listom pozatvarali da se ne bi desilo da počnu da riču u vrijeme raspleta. Skoro čitav sat prije početka projekcije narod bi se tiho skupljao u dvorištu pred zgradom, svi bi pod rukom nosili stolice najrazličitijeg tipa, klupe i jastuke. Sala u kojoj su se prikazivali filmovi bila je potpuno prazna i zato su svi sa sobom morali donijeti nešto na što će moći da sjednu. Pošto bi ušli, oni koji su imali niže stolice sjeli bi naprijed, a drugi bi se, naravno, sve u skladu s principima koje je diktirala visina, ređali od bine do vrata. Dešavalo se često da se stolice nađu i na tremu, sa spoljašnje strane vrata. Otud se mogao vidjeti samo dio platna, ali i to je mnogima bilo dovoljno da bi u potpunosti "shvatili poruku".

Filmovi koji su dolazili u Gatenovo najčešće su bili vrlo stari, iskidani, izbušeni i nagorjeli, a u vrijeme projekcije tekst bi se šetao po platnu i po zidovima, pa su gledaoci morali da budu u neprestanoj potrazi za riječima, a često su bili prinuđeni da ih jure čak i po tavanu. Pred ponoć svi bi se vraćali kući ćutke, a kroz noć bi, po ogradama, tamnim kapijama i sokacima zadugo odzvanjao uporni zveket stolica. Ljudi su se polako vraćali u realnost, iako su se najčešće, u mraku, ležeći na leđima u svojim krevetima, mučili da zaspe, još uvijek okrećući glavu i tražeći tekst koji je bježao po zidovima.

Takve su bile takozvane obične projekcije. Osim njih, bioskop *Balkan* imao je i specijalne. Dešavale su se jednom mjesečno, nenajavljeno – isključivo po zaslugi Nona Besonova, starog kinooperatera, zakletog samca i dobrodušnog pijanice. Dolazio bi još u zoru i čim bi stigao, postavio bi pod točkove službenog *moskviča* dva kamena i odmah na haubi zakačio karton na kojem je pisalo: "Balkan za djecu". U stvari, ono što je Nono htio da kaže je bilo da film mogu da gledaju samo djeca. Mnogo kasnije sam shvatio da je on svoje specijalne projekcije uglavnom pravio samo zato da bi mogao slobodno da pije i bezbrižno razbacuje flaše po sali. Mogao je čak i da spava kad

preveo sa makedonskog:  
Nenad Vujadinović

bi mu se prohtjelo. Mogao je da miješa potpuno različite trake ako je htio. Djeca su se zabavljala čak i onda kad bi umjesto filma na platnu gledala samo u sjenke svojih ruku i ušiju.

Specijalne projekcije počinjale su popodne i završavale su se otprilike prije prvog mraka. Bilo je filmova koje je prikazivao i po nekoliko puta, ali je bilo i filmova koji su nam izgledali kao novi, samo zato što ih je Nono Besonov puštao od kraja prema početku, ili okrenute naopako, s junacima okrenutim naglavačke. On nikad nije gledao što se vrti u mašini. Dva sata bismo iskrivljenih vratova posmatrali kako junaci hodaju po tavanu i slušali kako Nono hrče i proizvodi različite zvučne efekte ležeći na praznim flašama rakije. Najčešće je bio toliko pijan da nije znao na kojem je zidu platno! A meni su baš takve projekcije bile najzanimljivije. U njima su se jaki vraćali unazad, slabi su s grčem na licu stajali hrapro pred njima, a strah bi s njihovih lica iščezavao u trenu. Čak i kad bi onaj jači riješio da sjedne, slabiji bi se pravio da ga ne vidi, a Nono bi na brzinu okretao priču koju smo gledali i opet bi sve bilo kao u svim običnim filmovima. Pritom bi u tami pljesnuo rukama i snažno nam doviknuo da se ne plašimo ako bude pucnjave, jer "U svakom filmu s pucanjem pobjeđuju pravednici i sve će se dobro završiti!", govorio je. Imao je sjenku pravog džina kad bi s flašom rakije na usnama stao pred mašinu za projekcije.

Filmove u kojima je sve bilo izmiješano, prevrnuto naopako, i u kojima ništa nije ličilo na istinu, ja bih uvijek pričavao djedu, a on bi odmah na osnovu njih izmišljao slične priče o Gatenovu i pucao bi od smijeha. Lupajući svojim štapom, govorio je da je život mnogo ljepši ako prođe kroz mašinu Nona Besonova! Ništa ne mora da bude istina, a opet je život: "Zamisli, čedo milo", govorio je djed, "zamisli da naša istorija dođe u ruke Nona Besonova. Zamisli da su Ano Balabanov i Aleksandar Belibikov odjednom mačak Tom i miš Džeri! Uf, čedo milo", govorio je djed, "uf, kako bi to lijepo i smiješno bilo. Uf, kako bi me to ushitilo i usrećilo", govorio je s vrha smokve koju je sam brao da bi skuvao crno slatko za nas i za goste. Sjedeći pred ognjištem, u pepelu bi crtao nekakvu mašinu, nekakvu igračku u koju bi namjeravao da strpa cijelo Gatenovo, cijeli Balkan, čedo milo, i zatim bi sam, kaže, uživao gledajući zbunjene vojske, izmiješane riječi i u brdima zalutale heroje. Mnogo smiješnih ratova napravio bi djed sa svojom "Balkanskom igračkom" da nije iznenada umro u sedamdeset i sedmoj godini.

A u filmove Nona Besonova ponekad su ulazila i djeca – neka s jedne, a neka s druge strane platna. Dok je on spavao, oni su trčali kroz tamu, gutali prašinu koja je treperila protežući se poput lijevka: od platna na zidu do otvora u crnoj mašini iz koje je izvirala. Kroz taj lijevak šarene svjetlosti, prolazile su se mnogobrojne ruke, koje su pokušavale da dohvate miševе i mačke, Indijance i konje, što su trčali po zidovima. Pritom su svi glasno vrištali, a slike su govorile kao da su žive. Najmanji među nama izvijali bi i istezali svoje malene vratove u pokušaju da prate film koji je šetao po zidovima i tavanu, a Nono Besonov spokojno bi spavao naslonjen na mašinu koja je šušteći prevrtala prašinu u sali. Bljeskale su i muve, leteći kroz svjetlost koja je treperila kao da ima drhtavicu. Djeca su uživala gledajući kako mrtvi oživljavaju, i kako ptice polijeću s repom naprijed, te kako se strijela vraća u luk, a metak u pušku. Bilo je ubistava koliko hoćeš, ali nijedno nije bilo konačno. Zato je smrt bila smiješna – stalno se ponavljala.

Otvarajući novu flašu rakije, Nono Besonov je govorio da je sve što mi vidimo kao živo – u stvari nacrtano. Naravno, mi mu nismo vjerovali: “Ko može da nacrtа nešto što je živo?”, govorili smo mu i smijali se. I on se glasno smijao, šklopoćući zubima kao mašinom za šivenje, a duž zidova su svi umirali od zabave. Bilo je i lijepo i zabavno to što se dešavalo preda mnom i pred Aktom. Oboje smo sjedali na klupi koju je djed naslijedio od svog djeda još iz vremena Mladoturske revolucije; na njoj je bila ugravirana lažna mapa nekog zakopanog blaga. Baš na toj mapi sjedala je Akta i, gledajući u film, mislila na Borisa, koji već cijelu godinu nije dolazio u Gatenovo, čak ni za vikende. Tad sam prvi put pomislio na to da li bi zaista bila u stanju da se, kao što je govorila, ubije zbog njega – kad bi doznala da je više ne voli, da je zaboravio. Tako zamišljen, u tami, kobajagi slučajno, dodirnuo sam njenu vlažnu ruku, a ona se stresla, zadrhtala, kao da je dodirnuo neko nepoznat, neki providni čovjek iz filma. Htio sam da je zagrlim, da joj kažem da se plaši, ali već je bila prevelika za mene. Ruka mi nije sezala ni do njenog vrata. Pomjerila se i nastavila da drhti, zagledana u miša koji je plesao po zaleđenom lavabou. Znala je da se u filmovima Nona Besonova nikad ne umire konačno, a ipak se bojala za sve koje je je smrt vrebala:

“Kad bih mogla da vratim sve mrtve koje sam voljela...”, šapnula je.

“To može!”, rekao sam ja.

“Kada bi moglo sve da se vrati nazad; da počne iz početka”, kazala je.

“I to može! Ali... da li bi tad ja bio ovdje?”, pitao sam.

“Vidi, kazna nikad ne sprječava tragediju! Kazna uvijek dolazi poslije!”, šaputala je.

“Sjutra ću oživjeti djeda!”, rekao sam.

“Kako? Nacrtaćeš da smrt ne važi?”, pitala je.

“Vidjećeš! Ljubav je najpotrebnija kad je najmanje zaslužujemo!”, završio sam, a završio je i film, iako se Nono Besonov još uvijek mučio da ispravi kvadrat koji je treperio zalijepljen na tavanu.

Ko zna kako je uspio da strpa film u mašinu!

Iako smo bili obasjani mjesečinom, do dugo u noć smo tražili svoje kuće, udarajući kao slijepi u drveće i zidove. Niko, u stvari, nije znao što je realnost, a što fikcija. Tako je bilo uvijek kad je u Gatenovo dolazio bioskop *Balkan* i Nono Besonov. Ovog puta na sokaku između *Ulice lipa* i *Ulice divljih kestenova*, u stvari, iz tame stoljetnih stabala, kao utvara pala je pred nas duga ženska kosa. Kosa je pala baš pred Aktu i ona vrisnu, privivši se uz mene. Ispustio sam klupu s mapom, i ona tresnu na kaldrmu odskoknuvši nekoliko puta poput krastave žabe.

“Ne bojte se, čeda! Ja sam, Esena Varvarska! Zar me ne prepoznajete po mirisu!? Oprala sam kosu sokom od limuna i ljubičica! Miriše li?”, reče, skupljajući svoju kosu sa ulice. “Morala sam da te nađem! Majka ti je umrla!”, rekla je hvatajući Aktu za ruku, ali se ova uplašeno izvuče, vrisnu i ispruži na ploče. Na nas pade desetak divljih kestenova. “Čekaj!”, viknu Esena Varvarska.

“Bježi, vještice! Skloni se!”, vrištala je Akta, vukući se po ulici.

“Zašto ti nije rekla?”, dahtala je Esena za nama. “Trebala je da ti kaže!”

“Što da joj kaže?”, pitao sam i još jednom tresnuo klupu o ploče.

“Da joj kaže da joj je Aleksandar Belibikov otac!”, reče Esena. “Da joj je Boris brat!”, reče. “I Boris će doznati! Jednog dana mora da dobije moje pismo s crvenim pečatom!” reče Esena i izgubi se u sjenci crkve.

Eto, te noći smo bezuspješno pokušavali da izvučemo Aniku Vetersku, Aktinu majku, iz rupe u kestenu. Ujutro je sama iskliznula. Mi smo je samo postavili na sto i obukli u najljepšu

haljinu, koja je ostala neoštećena, sačuvana od miševa. Kad sam otišao da zovnem popa Trajka, Akta je poderala haljinu. Popodne su pokojnicu zakopali u šarenim pantalonama Zarije Pop-Berije Veterskog. Da to ljudi ne bi vidjeli, pop Trajko ju je pokrio ćebetom, jer nijedna žena u Gatenovu nikad nije bila sahranjena u pantalonama.

Samo nekoliko dana kasnije na bagremu u dvorištu Belibikovih objesila se Akta, Aki Veterska. Ostavila me je da sam oživim svoga djeda i da sam preplivam Tamnu rijeku. Nije sačekala da joj kažem da su mrtvi lišeni zaborava i da ih zato vječno muči misao o neostvarenoj ljubavi.



*Diana Burazer*

## Dnevnik hiperbole (\*)

### *Prvi dan*

Imam začepljene uši.  
Odbijam padobran i bombon.  
Neka se dogodi sve ono što se treba dogoditi.

### *Drugi dan*

Još uvijek padam.  
Gore je nego što sam mislila.  
Sva moja težina nastanila se u, sad već izduženoj,  
glavi koja precizno reže prostor ispred sebe.  
Ostali dijelovi tijela su laki, i na trenutke ih ne osjećam.  
Strmoglavljuju se, bez nekog napora, u nizu.

### *Treći dan*

Još uvijek dobivam na brzini, ali i na opasnoj jednostavnosti kretanja.  
Strah koji me je obuzimao u početku, iz nekog neobjašnjivog razloga,  
potisnut je. Skoro da postaje zabavno.  
I blago erotično.  
Nisam sigurna da su svi organi uredno poredani u tijelu.  
Zapravo sam sigurna da srce nije u grudima, i da lupa negdje na začelju.

### *Četvrti dan*

Iznenadni bol u leđima. Presavila sam se u posljednjem trenutku da spasim glavu od sudara sa onim čemu sam se vrtoglavo približavala.  
Svatko ima svoju sudbonosnu granicu, uvijek prijeteću X crtu.  
Ne mogu niti pisati dugo. Svu snagu trošim na opstanak.

### *Peti dan*

Uspjela sam sve opet dovesti pod kontrolu.  
Izbjegnuta sudar bio je razlog za malo slavlje.  
A i ne padam više.  
Ili mi se samo čini?



### *Šesti dan*

Ako zažmirim na jedno oko čini mi se kao da se rastojanje između mene i tla više ne smanjuje, i da se uspijevam kretati po bliskoj paraleli.

### *Sedmi dan*

Sve znam!

Ali pristajem na iluziju da beskonačnost ne postoji.  
Ili ako baš postoji, negdje u dalekoj budućnosti,  
da je nestvarno lijepa.

*(\*) – matematička krivulja u prvom kvadrantu*

## Iluzija

Moje tijelo ima nevidljivu stražu:  
starija sam nego vam se čini.

Žene moje dobi,  
danju ispred kuće  
naslonjene na dovratak,  
vjerno pridržavaju krov i  
obješene oblake.  
Sijedu upletenu mudrost  
teško nose bez štapa.  
Govore čudno i  
malo.

Zvone akordi u koštanim pukotinama  
dok, u sumrak,  
nesigurno koračaju kamenitim putem.  
Susrećemo se povremeno  
na tamnim stranama obližnje planine,  
u zavjetrini,  
daleko od svijetla i  
mladosti.

Moje srce je bez ikakvog zaklona:  
mlađa sam nego možete i zamisliti.  
Priučena sam vladarica u dolini,  
nebo iznad je,  
prema mojoj mjeri,

modro i udaljeno.  
Ne uzimam nikakav štit,  
iz čistog hira  
vežem maramu preko očiju,  
i hodam ružičnjakom.

Jedno od ovoga je iluzija,  
kaže mi iluzionist zaogrnut crnim  
svemogućim plaštem,  
ostavljajući mi,  
velikodušno,  
mogućnost izbora.

### Vrijeme koje nam preostaje

Od tebe do mene razapeto nebo,  
pouzdana šatorsko krilo iznad modrog jezera.  
Lijepa još jedino mogu biti  
kad me  
u vodenoj maglici  
dotakne srebrn mjesec.

Vrijeme koje nam preostaje  
klizi nepovratno:  
tihi veslači na obzoru,  
svileni šal niz gola ramena.  
U nijemom filmu  
na trenutak, u propnju zaustavljen,  
maskirni konjanik.

Previše je toga što nismo učinili.  
Stvarna dubina jezera još nam je nepoznata,  
odstojanje od nas do svemira nismo dokučili,  
golema je zemlja kojom nismo kročili.  
Ali  
spoznali smo  
da smijeh i plakanje  
uzmu istu količinu snage.  
Naučili smo  
da je gola radost  
siromašna, i

da je bogatstvo patnje  
neizrecivo.  
Prvu smo  
nemilice dijeli sa prijateljima,  
patnju  
(koju smo također nudili)  
nitko nije htio.

### Pobjednik (ili nešto o tuzi)

I na vrhuncu svoje slave stoji pred ogledalom:  
sad mi je potreban prijatelj,  
govori vlastitom liku.  
Rukama razmiče zvijezde,  
dok ispod njega  
dogorijeva zapaljeni tron.

Trebalo bi se pomaknuti iz više razloga, a  
jedan od njih je očigledan:  
pretvorit će se u prah i  
nestati bez prisustva onih kojima je ovaj prizor namijenjen.

I nitko neće znati ništa o početku.  
I nitko neće znati ništa o kraju.  
Čemu onda pobjeda ili  
kako se to već zove?  
I za koga ta golema svjetlost  
u kojoj stoji?

## ZASTAVE

### Kocka

U ledenoj  
staklena,  
u staklenoj  
kristalna,  
u kristalnoj  
šećerna,  
u šećernoj  
zamotana  
kao najvrjedniji dragulj  
vedrina  
koju svakodnevno  
stavljam u jutarnju kavu.  
Pijem naskap.

Iznenaduje  
lakoća  
kojom mi vjerujete.

## Akvarij

Ponekad treba  
zakotrljati vlastito oko  
kroz zrcalo,  
okrenuti sliku svijeta.  
Ne misliš li  
da je to, možda,  
prava stvarnost?

Dok gledaš u vodeni akvarij,  
pitaš li se  
da li to mi plivamo  
teško dišući  
u golemoj sobi?

Dok nas žute ribice sa crvenim perajama  
hrane,  
zajedno iščekujemo  
ishode  
različitih prilagodbi.

A dijeli nas,  
tek,  
tanka  
staklena  
stjenka.

## Mostar

(N. Borozanu)

Doći ću i tamo i tamo  
obećah,  
pokazujući napadno glavom  
dviije suprotne strane svijeta,  
pokušavajući ostaviti dojam da sve razumijem i  
da je moja odanost bezuvjetna.

Hodat ću  
ako drukčije ne može  
Neretvom  
lijevom i desnom rukom grliti obale  
kažem,  
s pažljivo odmjerenim smiješkom  
kako bi sve to o čemu smo upravo govorili  
izgubilo tužnu ozbiljnost.  
Tebi je jednostavnije i lakše voljeti ovaj grad,  
kaže moj prijatelj  
koji bi vjerovatno umro od tuge da ga je morao napustiti.

U pismima o njemu ne govori mnogo,  
preselio se u stihove,  
i tako izdvojen  
hrabro se nosi sa njegovim ružnim fasadama,  
crnim gredama na mjestima gdje su nekada bili krovovi,  
grobovima u parku,  
divlje izraslim parkovima u zidinama.

Za mene,  
svaki put prije nego doputujem,  
stavlja pozlatu od sjećanja  
i nade.

Popodne u kavani,  
zarobljeni u oblaku dima njegove lule,  
izvan zbilje i svakog grijeha,  
s istim žarom  
kao nekad  
priča o svojoj novoj ljubavi.

## SMS, Mostar (I)

Gradovi će biti onakvi  
kakvi ljudi u njemu budu živjeli –  
utipkah odgovor  
drhtavom rukom  
strahujući za Grad.

## SMS, Mostar (II)

Tu je stanovala moja ljubav –  
kažem sa strahopoštovanjem,  
jer sve se mijenja:  
ni ljubav nije više ista,  
a ni Grad.

## Ruža

Povlastica je biti ruža  
u vrtu koji si odlučio preurediti.  
Dočekujem te spremna:  
prije tebe  
prošao je zimski vjetar, pa  
konjanici pod teškim oklopom.  
Na latice  
led i  
nož.

Povlastica je biti ruža  
u vrtu koji upravo uništavaš.  
Savršena u svemu,  
uvježbana sam i za ovaj trenutak  
Uvukla sam trn:  
ne postoji dovoljno velika kazna  
koja bi te oslobodila krivnje.  
Na tvoje ruke  
rosa i  
posljednji svileni  
dah.



## Jedrenje

Jedrili smo dosta nevješto. Obuka koju smo dobili u samom početku

bila je kratka, a možda ni mi nismo pridavali dovoljnu pozornost svakoj izgovorenoj uputi.

Doduše, nije bilo dovoljno vremena, a i naše uzbuđenje nije obećavalo poslušnost.

Dok smo hvatali posljednje riječi izgovarane s obale, vjetar nas je već uhvatio i izvukao iz uvale na otvoreno more.

Uzaludno smo mahali rukama tražeći pomoć. Nasmiješenim uzemljenim promatračima bili smo nalik tek na nedovoljno zategnuta jedra i galebove.

Kada se jedro prebaci lijevo, svi se moramo brzo premjestiti desno i sjesti na sam rub kako bi održali ravnotežu - ponavljali smo naučeno i nevjerojatnom lakoćom izvodili energične i kratko odrezane pokrete.

Ne sjećam se gdje sam učinila pogrešku i kako se to zapravo dogodilo. Udarac je došao iznenada: jarbol ili jedro? Ili zaslijepljeni galeb?

Dok ti i dalje držiš konope i uspješno mijenjaš položaj tijela u skladu s nagibom broda, bilo mi je jasno da ću ja, vrijeme koje nam preostaje do pristajanja, provesti potpuno drukčije.

A možda je samo lakoća, kojom su drugi oko nas jedrili, bila zamka za nas, lakovjerne i nenavikle na pravi vjetar.

## Veljača na otoku

Kuću je prvo napustio otac,  
potom majka.  
Stvari su još neko vrijeme živjele  
iza zatvorenih vrata  
posložene i čiste,  
same  
bez sunca.  
U kuhinji na policama  
kao vojnici na počasnoj straži  
vjerno čuvajući mirise  
stoje postrojene  
staklene tegle bez naljepnica;  
onaj tko je tu živio  
nije trebao upute.  
Možda samo u našoj percepciji,  
ne znam, ali  
stvari su se i pomicale.  
Ne bilo kako,  
već po ustaljenom ritmu:  
ljetni raspored – zimski,  
ljetni – zimski.

Ništa više nije isto,  
shvatila sam to napokon  
jedne veljače dok smo,  
u sakristiji iza oltara  
uz slabu plinsku grijalicu,  
sedam nepoznatih žena  
dvije vjerne tete  
sestra i ja  
molile krunicu  
za život vječni.

## U kasnu jesen doputovala bi majka

U kasnu jesen doputovala bi majka.  
U torbi samo dvije bluze,  
suknja,  
cipele za kišu  
i kućna haljina.  
A sve ostalo  
još nedozrele naranče.  
Nedjeljom  
kad idemo u crkvu  
ljutila bih se na nju  
što je uvijek u istoj odjeći.  
I ovako sam previše ponijela,  
govorila je,  
a one rodile.

Ne znam gdje se izgubio taj studeni?  
I prosinac?  
I kad je, i od koga,  
postavljen most  
kojim se odlazi iz ovakvih prizora?

Sada s otoka  
sunčane sočne kugle  
stižu bolničkim kolima.  
Putuju s uplašenim blijedim ljudima  
koje ne poznajem.  
Vozač uvečer kasno  
zvoni na vratima.  
Evo poslali - kaže.

U kartonskoj kutiji samo naranče.  
Same izlaze i raspoređuju se  
u gostinjskoj sobi  
po navici  
otvaraju ladice i ormar sa vješalicama.

Zarobljena prizorom teško  
razvrstavam stvarnost i  
san.  
Ipak



## Deja vue

Ulazim u prazan teatar u trenutku kad postavljaju scenu. U prvom redu sjedi troje muškaraca i moja prijateljica. Pozvala me da dođem, pričekam, pa ćemo na kavu.

Prijateljica je šaptačica u teatru, i ima generalnu probu.

Sjela sam do nje, i gledam upravo namještenu scenu.

Soba je skoro prazna; tek nekoliko komada namještaja, tepih, prozor bez sunca.

Na stolu, ništa – upitam?

U sceni prije ove bila je otvorena knjiga, papir i olovka i zdjela za odlaganje sitnica –

šapne mi prijateljica.

Kod zrcala, ništa – upitam?

U sceni prije ove bila je ostavljena ogrlice koja nije odgovarala uz tek obučenu haljinu, obješen plavi kaput, mokri kišobran, i dva para papuča – šapne prijateljica.

Za komodu, na kojoj nema niti jedne kitnjaste figurice, svijećnjaka, nit cvijeća – ne pitam.

Zatvorim oči.

Otvaram ladice, jednu po jednu. U majčinoj kući na otoku komoda ima četiri ladice. U ladicama savršen red. Poneki uredno složeni rupčić, nisam sigurna da ih je netko ikada upotrebljavao, poklonjeni šalovi složeni u formi kutija u kojoj su bili kupljeni i donešeni. Rukavice, skoro nove, neka se nađu kad pođe u Zagreb. Čarape, odvojeno; dio ladice za korištene i dio za nekorištene.

Otvorim oči.

U sceni prije ove imali smo smrt glavnog lika – šapne prijateljica.

Znam – odgovaram i ustajem. Treba mi svježi zrak i vrijeme, govorim i otkazujem kavu.

## Kazna

Uzet ću ti lutku – rekla je majka kad sam bila zločesta jedno popodne i razbila njezin najdraži eksponat u sobi za goste. Plakala sam, kako već plače svako šestogodišnje dijete, glasno i neutješno.

Moram ti nešto uzeti kako bih ti dala do znanja da si pogriješila – obrazlagala je majka, više zbog sebe nego da bi kod mene izazvala neku promjenu u manifestiranju tuđe.

Nakon kratkog vremena pridem majci spremna na kompromise.

Dobro, nemoj mi uzeti lutku, uzmi mi dušu – rekla sam važno, znajući da ću je fascinirati odabirom objekta kojeg treba uzeti. Naime, večer ranije gledali smo TV dramu, tada meni ne baš u potpunosti razumljivu, u kojoj čovjek svoju dušu spremljenu u kutiju od cipela nosi pod miškom i traži kupca.

Čovjek je izgledao dobro, kao da mu ništa ne fali, i bila sam uvjerena da to (ta duša) i nije neki nedostatak. Barem ne koliko je neimanje lutke.

Majka se nasmijala, što sam mudro i pretpostavljala, i ništa mi nije, tada, oduzeto.

Mnogo godina kasnije, kad god bih pogledala u stakleni ormar, gdje su na gornjoj polici sjedile, uredno posložene moje stare lutke vidjela bih kako im oči čudno sjaje, kako se taj sjaj mijenja i kako sve više, iz dana u dan, te lutke sliče šestogodišnjem djetetu s mojim likom.

## Kutija

Sve sam skupila u jednu kutiju: svoje neuspjehe, snove, neuspjela prijateljstva, porušene kuće, izgubljene stvari i ljude, nerođene sinove, nenapisane knjige, neizgovorene riječi... Metamorfoza svega što je imalo šansu biti moje.

Sve u jednu kutiju. Crnu. Malu. Dovoljno malu da se tuge, u tijesnom prostoru isprepletu, da jedna drugu pojačavaju. Da se umnože i da mi ukupno nedostajanje bude još veće.

I kao da sam godinama postala otporna na to neimanje, na taj gubitak, znam koračati gordo.

Kutiju stalno držim blizu sebe, u pravilu uvijek malo otvorenu.

Povremeno nagnem glavu iznad nje, i kao ovisnik koji zna da mu šteti, ali ne može bez toga, udišem.

Udišem.

Dišem.

## Otoci pod snijegom

Sam događaj nije važan, važna je patnja koja je tada otpočela. Zakotrljala se kao snježna gruda sa vrha u dolinu i tu ostala ležati. Tako golema i ledena, prijeteći, podsjeća na vječnost. Sam događaj uopće nije važan, ali je ipak sudionike obilježio njihovim bolom, odvojio ih od drugih, preselio na izdvojen imaginarni otok, ograđen krug.

Na ulazu Kruga stoji natpis, kojim se upozoravaju eventualni posjetitelji kako je ulazak opasan, bolest zarazna, i kako se oni koji ulaze moraju dobro naoružati razumijevanjem i ljubavlju.

Utješne riječi onih izvan Kruga, kako postoji nešto još gore i bolnije, beskorisne su, jer za one unutar njega, ništa drugo nije tako veliko i bezizlazno.

Sjedeći u svom Krugu, pogledavajući uzaludno na vrata na koja nitko ne ulazi, često se pitam da li i oni koje čekamo imaju svoj krug u kojem uzaludno čekaju nas?

I da li uopće postoji nešto drugo između mnoštva krugova?

I da li će jednoga dana neko radoznalo i pametno dijete, sjedeći u avionu koji nas upravo nadlijeće, pogledati kroz prozor, uprijeti prstom i kliknuti:  
Gle, otoci pod snijegom!



## Tišina

Tišini sami dajemo sadržaj i smisao. Po tome se tišine i razlikuju jedna od druge, i samo se neupućenima i nepažljivim oslušivačima sve one čine jednakima.

Samo oni će kazati: o čemu uopće govoriti, tišina je tišina. Muk! I gotovo.

A one se već razlikuju u samom začetku, u događaju koji im prethodi.

Postoji tišina koja prati iščekivanje neke dobre vijesti, tišina u prvim trenucima primanja tužne vijesti, tišina koja prati iskrenu i poniznu molitvu, tišina u sobi tek zaspalog dijeta, tišina kod čekanja, i ona kada ne znamo što bi kazali...

Najteža je ona tišina kada stojimo na rubu ponora, spremni za skok ili uzmak.

Njena težina i jeste u nevjerovatno brzom izmjeni oprečnih odluka i emocija.

Dok svu energiju usmjeravamo na tu nevidljivu sudbonosnu vagu, tišina koja sve to prati teško suzdržava vrisak.

Dok voziš auto, i putujemo Bosnom često se dodirnemo kako bi potvrdili svoju fizičku prisutnost i naklonost.

Da li si sretna – pita tvoja tišina blago dodirujući moju.

Bila bih – kaže moja tišina – bila bih, kad bi me mogao čuti.

## Putnik

Dogodi se to odjednom! Na sve što pomislimo, a do čega nam je u nekom trenutku bilo stalo u našem životu, odjednom je postalo bivše.

Bivši posao, stan, ljubav, bivši prijatelji.

Sam proces izdvajanja na to bivše i ovo sad trajao je vjerojatno dugo, ali postajemo svjesni tek onda kada ništa više ne možemo učiniti da to izmijenimo.

Svi ti, bivši, kad su nas napuštali, uzeli su i naše vrijeme. I sve ono dragocjeno unutar tog zajedničkog vremena odnijeli su sa sobom, i preselili iza te, za nas, fatalne granice.

Tako neumitno, ispred svega, ostajemo sami.

Putnik sam koji često putuje unatrag, prema početku.

U mislima drugujem ponovno sa svim bivšima. Noću se iz fotografija cijele kolone ljudi, stvari i događaja preseljavaju u snove. Ujutro se dugo i teško rastajemo.

Kao posljedica čestih boravaka u tom imaginarnom svijetu, vraćam se uvijek drukčija, i nisam više sigurna što je zapravo moja prava stvarnost.

Od svih umnih rečenica, koje sam dobila u nasljeđe da mi se nađu pri ruci kad mi je teško i trebam utjehu, pamtim i ovu:

*Putnici nisu iste osobe na početku i na kraju putovanja.*

*Ono što ih mijenja, teško definiramo i nikada ne imenujemo posebno, nalazi se između. I vrijedi svakog truda.*

Goran Vojnović

## ZAŠTO SE RADOVAN OPET ZARAKIJAO



prevela sa slovenačkog:  
Ana Ristović

Radovan je otišao do kuhinje i otvorio orman. Izvukao je iz njega flašu rakije, nalio tri zapušača i ispio ih na eks. Rakija se prelivala preko ruba zapušača na pod, jer su mu se tresle ruke. Ali, briga njega za to. Vratio je rakiju u orman, predominiralo se i opet je izvukao. Ispio je još jedan zapušač.

“Sjedi vamo.”

Sjeo sam na stolicu u kuhinji, a Ranka je polako krenula za mnom i sjela na kauč u dnevnoj sobi. Radovan je sjeo na stolicu nasuprot mene i huktao, meškoltio se lijevo-desno i nije mogao da se smiri. Podigao je glavu visoko u vazduh.

“Jebem ti život i ko ga izmisli.”

A onda je opet ustao i otišao u dnevnu. Tamo je otvorio orman, izvukao nešto napolje, i onda to dugo gledao. Ranka je ustala i otišla do njega. Ali Radovan se okrenuo, prišao mi i bacio na sto ispred mene neki koverat. A onda je otišao do ormara, i opet izvukao rakiju. Htio je da naspe još jedan zapušač, ali ruke su mu se sada previše tresle, i uzeo je čašu za viski iz ormarića iznad lavaboa. A ja sam uzeo koverat. Bila je to vozna karta. Ljubljana – Visoko. U jednom pravcu.

“Sutra ideš u Bosnu. Petnest do sedam ujutro imaš voz.”

Uzeo je čašu i flašu i stavio ih na sto. A onda je sjeo. Ranka je zagnjurila glavu među dlanove. Ja sam samo buljio u onu kartu i ništa mi nije bilo jasno. Šta je to? Kakva vozna karta? Kakva Bosna? Petnaest do sedam. To je za nekoliko sati. I nigdje nije bilo povratne karte.

“Kad nećeš da učiš, kad nećeš da se baviš sportom, onda ideš dole. Tamo nema tih tvojih zajebancija.”

Radovan je popio novu čašu rakije.

“I droga.”

Kakve droge? Ma gdje je to pokupio? Totalno je otkao. Još uvijek me nije ni pogledao. Zurio je nekuda u prazno i ljuštio svoju ljutu rakiju, koju mu je poslao Milan iz Srbije. A Ranka je već uveliko cmizdrila. Ali, nije rekla ništa. Radovan je ustao i izašao iz sobe. Čulo se kako nešto pretura po ormanima

i bijesno ih otvara i zatvara. Toliko je udarao, da je sve odjekivalo. Svuda unaokolo je bila totalna tišina, samo je on, k'o lud, lupao vratima ormara u hodniku, a onda i u mojoj sobi. Vratio se u sobu noseći svoju sportsku torbu i spustio je na pod nasred sobe.

“Ajde, spakuj ga. Samo mu na brzinu potrpi svega u torbu. Nemoj sad doktorirat iz toga.”

Ranka se nije ni pomjerala s mjesta. Samo je i dalje cmizdrila, a Radovan je nervozno coktao, huktao, kolutao očima i odmahivao glavom.

“Šta sad izvodiš, boga ti? Jesmo li se dogovorili? Jesmo li? Jesmo liiii?”

Zavijao je kao lud i Ranka je počela da klima glavom. Ali, istovremeno je počela još glasnije da cmizdri, zbog čega je Radovan bio još živčaniji.

“Šta je? Šta plačeš? Ne izvodi! Pakuj ga! Jesi me čula? Jesi li me čulaaa?”

Drao se kao budala. Bilo je pola dva ujutru. Prozori su bili otvoreni, vrata terase, sve. Mora da se čulo i na ulici. Sjetio sam se, kako sam jednom, gledajući finale NBA lige između Detroita i Lejkera, u pola četiri ujutru začuo, kako se tip iz zgrade preko puta dere i razbija i kako žena i mala ćerkica dozivaju u pomoć i plaču i mole ga da se smiri. Sve sam čuo i čak mogao i da vidim u kojem stanu se to dešava, ali nisam znao šta da učinim. Bilo mi je grozno. Stajao sam na terasi, zurio u stan i slušao te grozne zvuke. Međutim, samo sam stajao kao kip i nije bilo teoretske šanse da se mrdnem s mjesta. Pomislio sam, možda je sada nekome iz susjedne zgrade, ko sluša Radovana kako se dere i Ranku kako cmizdri, grozno kao što je tada bilo meni. Možda će taj čovek pozvati policiju? Ili će i on stajati tamo kao kip i gledati u naš stan?

Ranka je polako ustala i počela da nosi moje stvari i da ih trpa u sportsku torbu. A Radovan je sipao sebi novu čašu. I iskapio je na eks.

“Kod babe ćeš fino radit, pomagat joj oko dede i brinut oko kuće. Da se naučiš posla i da se odvikneš ovih svojih mangupluka. Nema više zajebancije. Znaš da je deda bolestan i da je i senilan i sve. I babi će dobro doć tvoja pomoć. Ako ništa, treba neko da ode u trgovinu i da nasječe drva. A baba nek te nauči i da mužeš kravu. Pa ćeš radit oko štale. To će ti bit najpametnije. Nek te upregne na sve četiri. To ću se doduše ja sa njom dogovorit. A ti ima da radiš! Jesi me čuo?”

Klimnuo sam glavom, iako još uvijek nisam shvatao šta se dešava. Nisam mogao da vjerujem. Tokom svog govora, s vremena na vrijeme bi me pogledao. Onako, na brzinu. I, u tim njegovim pogledima vidio sam da je zaista kraj zajebancije. Da nema svrhe buniti se. Ni Ranka se više nije bunila. Trpala je moje stvari u torbu. A Radovan je donio iz ormara iznad lavaboja još jednu čašu za viski i sipao u nju malo rakije. U svoju je sipao malo više. Drugu čašu je dao meni. Gledao sam ga i nisam znao šta hoće. Nikada mi nije davao alkohol, iako je čefurski\* običaj da se djeca od malih nogu navikavaju na rakiju i na pivo. Sada mi je dao i htio je da nazdravi sa mnom. Potpuno je poludio. Ili je već razmontiran od te rakije. I, tako smo nazdravili. Po prvi put u životu.

“U zdravlje. Šta je bilo, bilo je. Od sad pa nadalje idemo drugačije. Nema više maženja i paženja. Od sad samo tvrda ruka. Život je zajebana stvar. Ne može se to tako, kao što bi ti i oni tvoji bilmezi htjeli. Niste vi Titina djeca pa da možete da radite, šta vam se sprdne.”

Gdje sad nađe Josipa Broza? Da ne povjeruješ. Ranka je i dalje trpala stvari u torbu. Jedna nije bila dovoljna i donijela je i drugu. Radovan je sjedio i pio svoju rakiju.

“Krećemo iz kuće u petnaest do šest.”

Gledao je neko vrijeme Ranku, kako pakuje, a onda je ustao, vratio rakiju u orman i otišao da spava. I ja sam ustao i otišao do Ranke, da joj pomognem da spakuje moje stvari do kraja. Samo mislim, da ni njoj ni meni nije bilo jasno, kako da se spakuješ za putovanje u jednom pravcu.

## ZAŠTO SMO SE RANKA I JA SJETILI VELE

Ranka i ja smo pakovali moje stvari. U stvari, ona ih je pakovala, a ja sam samo, kao neka mumija, išao za njom i klimao glavom ukoliko nije znala da li treba da spakuje neku majicu ili pantalone. Brzo je uspjela da napuni dvije torbe. To joj nikada nije predstavljalo problem. Uvijek kada smo išli dole, Ranka bi natrpala toliko stvari, da su svi mislili da se selimo. Šta znaš, kakvo će biti vrijeme. Šta znaš, možda ostanemo još koji dan. A možda dođe Milan, pa ćemo peći rakiju. Na sve treba biti pripravan. To je moto čefura. Nikad se ne zna.

“Trebalo li ti zimska garderoba?”

Kako da ja to znam, Ranka, ako ti ne znaš? Jesam li se ja dogovarao sa Radovanom? Sada je maj, kraj maja. Ali, boli me

\* Čefur – pogrdan naziv u Sloveniji za sve “južnjake” koji su se u nju doselili, dakle narode, koji su prethodno živjeli južnije od reke Kupe – Bosance, Srbe, Crnogorce... U pitanju je, zapravo, ostatak nekadašnjeg pogrdnog naziva za Jevreje, jer riječ “čefur” dolazi od turske riječi “čifut”, koju su između Prvog i Drugog svjetskog rata upotrebljavali Austrijanci. – Prim. Prev.

đoka. Briga me. Ti i Radovan ste tako odlučili i tako će i biti. Šta sad mene pitaš? Meni je sve ravno. Uopšte se ne sekiram. Idem u Bosnu i tačka. To su sve informacije koje imam. Kod nas se ionako nikada ništa nije znalo unaprijed. Šta znaš, šta će biti! Svi su već u aprilu znali kuda će na odmor, jedino Radovan i Ranka su govorili: "Vidjećemo!" Ionako smo uvijek išli u Bosnu, i to uvijek u isto doba godine i uvijek na tri nedelje, i uvijek se ništa nije znalo do posljednjeg trenutka. Radovan je, kada je trebalo ići na put, uvijek bio sav živčan. I to su te, čefurske fore. Jebiga, kad ne znaš na kakvu budalu ćeš naletjeti dok budeš pičio po Bosni, pa ko će u Hrvatskoj htjeti da ti jebe kevu, jer se zoveš Radovan Đorđić, pa šta će sve Bosanci htjeti od tebe na granici, pa koliko pečenice i mladog sira će ti Hrvati dozvoliti da odneseš kući. Plus to, da Radovana i Ranku do zla boga jebu te granice. Cijeli lajf se furaju istim putem Ljubljana – Zagreb – Slavonski Brod – Visoko, a sad, odjednom, granice. A onda još i to: "Stoj, pokaži pasoš! Otvori prtljažnik! Daj zelni karton! Koga imaš u Visokom? Je l' ti Bora u rodu? Šta ti ga dođe general Đorđić? Jesi ti baš iz Visokog? Je l' te dobro služe kola? Kako je u Sloveniji?", i sva ostala glupa pitanja, koja su sposobni da smisle bosanski carinici. Zato su Radovan i Ranka uvijek nervozni, kada idemo dolje.

"Ajde, nema veze, poslaćemo, ako bude trebalo."

Ma da. Tako je, Ranka. Nema problema. Poslaćeš. Možda dođeš i u posjetu, i doneseš mi skijaške čizme. I poklon za Novu godinu. I za rođendan. Ako me se tada, 05. marta 2007., još uvijek budeš sećala. Tada ću imati osamnaest godina. Okruglo. Biću punoljetan i više nećeš biti odgovorna za mene i nećeš morati da se sekiraš zbog mojih pizdarija. Tad ćeš moći da se lijepo odmoriš.

"Treba li ti još šta?"

Malo ljubavi, pažnje, razumijevanja i...

"Četkica za zube."

Ranka uvijek zaboravi na svoju četkicu za zube. Svaki put kada idemo dolje, moram tamo da kupujem novu u onoj straćari od prodavnice pod nazivom *Kod Vele*. Najvjerovatnije se i Ranka toga sjetila i počela da se smije. Šta je tu smiješno?

"Uvijek zaboravim. Dobro, kupio bi ti novu kod Vele."

I tu počne još više da se smije. Smijem se i ja. Jebala te Vela. Peri ti svoje žute zube četkicom od Vele. Vela je porodična fora. To je komšinica moje babe i dede, kojoj je već sto godina, ali još uvijek fura prodavnicu u prizemlju svoje gajbe. Još tokom

rata ju je furala. Kod nje možeš da nađeš takve stvari, koje su po cijelom svetu još odavno prestali da prodaju. Kod nje možeš da nađeš Zirodent. Najodvratniju pastu za zube. Niko živ ne zna gde Vela nabavlja te stvari, ali, pošto su jeftine i pošto nam je komšinica, svi stalno odlazimo kod Vele po četkice za zube i druge gluposti.

I sada se Ranka ceri, hoće da se upiša od smijeha jer se sjetila Vele i dede, koji joj uvijek, kada kaže da će radije otići u normalnu prodavnicu, kaže: "Što? Pa šta fali kod Vele?" A fali sve. Ne možeš nijednu normalnu stvar da kupiš kod Vele i kada dođeš tamo, nikada kod nje nema nikoga, i nikada ne vidiš da kod nje neko dolazi, a ona ima tu prodavnicu već sto godina. Jebe se Veli za globalizaciju. A najgori su slatkiši, kada ti bakica da pet konvertibilnih maraka, da kupiš sebi čokoladu. A tamo nema "milke", već samo sto godina stare Zvečevo čokolade, koje je Vela dobila još u vrijeme bivše Juge. Al', ti moraš da kupiš, jer je to od bake Mile.

"Kupuj ti sebi četkicu kod Vele."

Ne znam kada sam se posljednji put smijao sa Rankom. A i taj smijeh je napola histeričan. Ali, po mom, prvi put u životu smo se smijali istoj fori. Šta ćeš. Tako je to u lajfu. A Ranka i ja nemamo šansi. Nije nam suđeno. Bolje bih se skapirao sa Radovanom nego s njom, majke mi mile. Sa Radovanom barem mogu da pričam o sportu. A sa Rankom, stvarno, nemam o čemu. Osim o Veli, o našim porodičnim forama, o Visokom i svim našim rođacima.

Sa čefurima je ionako tako, da najbolje funkcionišu čoporativno. Na primjer, naša familija, nas troje, najbolje se kapiramo u Visokom, kada je tamo puno folka, kada je čisti urnebes. Kada su tamo Ružica, pa Milan, pa Dragiša, pa Dragana, pa Stjepan, pa Jovana, pa svi. Tada smo mi, kao, neka porodica, pa se zajebavamo, pa razgovaramo, pa se družimo i kapiramo. Tri nedjelje i još par vikenda godišnje. Tada imamo Velu i sve druge interne porodične fazone, pa dedu Đorđa kome se svi smijemo, jer je počeo da zaboravlja, i najavljuje opasne provale. Pita, tako, ko je baba Mila, i onda ne vjeruje da mu je žena, jer je prestara za njega. I sve nas ubjeđuje, da on nije oženjen sa tom matorom babom, i ljuti se, jer ga, kao, zajebavamo.

Inače je uobičajena ludnica. A sada se, odjednom, Ranka i ja usred noći zajedno smijemo istoj fori. Cijeli svijet je izgleda otkačio. Ranka uopšte ne može da se smiri i meni se čini da će se iz smijeha samo nafurati na plač. Sjedi ona tako kraj moje





Nikakvog tuširanja, nikakvog pranja zuba, nikakvog brijanja. Ja sam hteo da operem zube, ali je Ranka bila već spakovala moj neseter i sve ostalo, i nisam htio da sada otvaram torbu, jer bi Radovana strefio pošizitis i bilo bi jebeno.

Ulice su bile puste, semafori su treperili. Nigdje nikoga. Samo Radovan i ja, u našem sto godina starom "opelu". Čefuri moraju da imaju švapski auto, pa da ga jebeš, tako da se i Radovan zakreditirao i nabavio "vektru". Jebala ga ona. Kupio ju je na sajmu, jer mu je preporučio Hadžić iz keca i pošto je prodavao neki naš čovjek. Samo Švabo pravi dobra kola, sve ostalo je sranje. Zato pola Bosne fura sto godina stare "golfove", a druga polovina sto godina stare "opele". U Bosni ima najviše rezervnih dijelova za "golf" po glavi stanovnika. Na svakoga dođu po tri auspuha i dva fergazera.

I željeznička stanica je bila prazna. Samo su u dva kafića treštali Danijela i Grašo, tako da je svuda odjekivalo. Ne možeš, ni za boga miloga, pobjeći od čefura. Na peronu su stajali samo jedan muškarac i jedna žena. Jedan čiča, na kojem se iz aviona vidjelo da je takav čefur, da boli glava, i neka ženska, koja je sigurno išla samo do Zagreba, jer je izgledala previše fino da bi išla u Bosnu.

Radovan i ja smo stigli dvadeset i pet minuta ranije. Nadao sam se da će me Radovan ostaviti tu i spizditi, ali ne, namjeravao je da sačeka voz. Da bi bio siguran da neću kojim slučajem ostati u Ljubljani. Dvadeset i pet minuta ću zato morati da gledam tu njegovu ćutljivu facu. Sjeo sam na klupicu, a Radovan se, sav nervozan, šetkao gore-dolje po peronu. A onda je otišao do onog čiče i upitao ga da li je to peron za Sarajevo, i da li su javili da će voz kasniti, i nešto je pričao sa tim tipom, koji, po mom mišljenju, ni sam nije imao blage veze s tim gdje se nalazi i kuda ide. Međutim, oni su razvezli priču i presipali iz šupljeg u prazno čitavih deset minuta. Čiča je objasnio Radovanu da ide u Kakanj, da je bio u Ljubljani kod kćerke Jasmile, koja živi u Novim Jaršama, i da ga je njen muž Andrej dovezao do stanice, ali je morao da ide, jer radi od šest. I objasnio mu da ovi vozovi ne kasne, jer su međunarodni i startaju iz Njemačke, i Njemci naštimaju to tamo u Minhenu, tako da je onda sve tačno skoro do Sarajeva. I objasnio mu je još i to da je vjerovatno posljednji put video unuku Sabinu i kćerku Jasmilu, jer je već star i ne može više da putuje, a Andrej ne želi da dođe u Bosnu, jer radije ide na odmor u prikolicu u Vrsar.

Još deset minuta. Ali, Radovan dođe do mene i sjedne na klupicu. Nešto me gleda. Možda će se sada konačno pozdraviti



Šta? Je li to ozbiljno? Hoće li uopšte preživjeti? Šta je to? Katastrofa. Ne mogu da vjerujem. Nek ide sve u sto pičaka materina. Ne mogu više da dišem. Gotov sam. Aco, budalo jedna najveća. Jadna Marina. Kakva koma? Šta? To je kraj.

“Nisam... ja... Aco...”

Radovan me više nije slušao. Nije me više ni gledao. Ustao je, pokupio obje torbe i zapičio se ka vozu. A ja sam i dalje sjedio tamo.

“Ajde!”

Nekako sam se podigao i krenuo za njim. Hodao sam kao omamljen, spoticao se o sopstvene noge. Ništa mi nije bilo jasno. Nisam znao gdje sam, šta sam, ko sam. Ništa više nisam znao. Je l' me to Radovan šalje u Bosnu, da me ne bi ganjali cajkani? Da me zaštiti? Da me spasi od čuze? Je li to fora? Je li se već zna da je Aco pretukao Damjanovića? Je li se već zna da sam i ja bio prisutan? Srce mi je tuklo kao ludo, da sam pomislilo da će se razletjeti u paramparčad. Znojio sam se kao nikada u životu, tresao sam se, maglilo mi se pred očima. Sve. Jedva sam vidio kuda ide Radovan. Zalijetao sam se u sve moguće u tom jebenom vozu. Radovan je gurao moje torbe u neki kupe na kraju vagona. U kupeu je sjedio neki čiča, sličan onome sa perona, samo još malo stariji i još veći čefur. Radovan je strpao moje torbe na police. A ja sam ukipljen stao nasred kupea. Nisam mogao više da se pomjerim.

“Javi se, kad stigneš.”

To je bilo to. Okrenuo se i otišao. Šta? Šta sad? Stajao sam tamo nasred kurčevog kupea i voz za Zagreb, Visoko i Sarajevo je krenuo. Negdje sam uspio da ugledam Radovana koji je stajao na peronu i pratio pogledom voz. A ja sam i dalje stajao. Čiča je sjedio iza mene, a ja sam stajao. Gledao sam kroz prozor. Gledao sam ljubljanske kuće i zgrade i sve mi je bilo tako čudno. Ništa mi nije bilo jasno. Ubrzo su se kroz prozor videle i Fužine. Naš kurčevi blok. Sjeo sam, jer su mi noge već toliko klecale, da nisam više imao snage da stojim.

## ZAŠTO JE BOSNA TOTALNO U KURCU

Po prvi put u životu sam se furao vozom. Jebiga, šta ćeš. Tako je to, kada si čefur, pa ideš samo do Bosne, i to još “opel vektrom”. A Radovan mi je odavno punio glavu svojim pričicama iz voza. On nikada nije imao auto i uvijek se furao vozom.



“I, kako je u Sloveniji?”

“Dobro.”

“Ma ja. Slovenija je super. Budi sretan, što si iz Slovenije. Slovenija ti je vazda bila najrazvijenija. Vi ste Janezi uvijek bili zajebani. I treba tako. A reci mi, je li i vi razvrstavate smeće? Znaš ono, baška jaja, baška kesa, baška novine?”

“Pa ima toga, ali ne rade to još svi.”

“Da, da. Vidim ja, da ste vi već Evropa. Sad sam bio u Njemačkoj i tamo po cijeli dan samo to smeće razvrstavaju. Sve se pazi, sve se zna. Nema tamo ko kod nas, da može, kako ti hoćeš. Tamo sve Švaba diriguje. Ima red i zakon. To ti je država. A ne ovi naši pašaluci. Ali, lako je vama Janezima, vi ste sad Evropa.”

Lako je nama Janezima. Tako je, čiča. Baš tako. Lako je nama. Svi oni dolje misle da mi seremo pare i da nam je lako. Da u Evropi nema problema. Da teku med i mlijeko. Tako je to. Mi nemamo zašta da kukamo, jer se kod nas razvrstava smeće. E, moj čiča, kada bi ti znao da je u Evropi isti kurac kao i u Bosni ili u Srbiji ili u Tunguziji.

Čiča je, nekada, sedamnaest godina radio u Njemačkoj i sada je sjeo u voz i zapalio ka Minhenu, da obiđe svoje kolege i bivše saradnike. Turčina Nurija, Makedonca Vladeta i Rumuna Kornelija. Same njemačke čefure. Čiča je malo lumpovao, a sad ide natrag kući. I objašnjava mi da je Njemačka pravi zakon, jer sve njegove kolege imaju kuće i žene i djecu i penzije i “audije” i sve, i on bi imao isto, ali se vratio u Bosnu i ostao bez svega, jer je sve izgubio u ratu. Žena umrla, djeca se razbježala po svijetu, kuću mu zapalili i sad on s novcem, koji mu djeca šalju iz Amerike i Australije, putuje od Minhena i posjećuje Nurija, Vladeta i Kornelija.

“A kako je sad u Bosni?”

“Sad je super. Sad imamo piramide. Još da nam krave oće postat kamile i možemo osnovat egipatsko carstvo.”

Slavne piramide u Visokom. To je jedan Bosanac došao iz Amerike i nasamario cijelu Bosnu, da su tri obična špicasta brda u suštini tri piramide, stare nekih milion godina. To stvarno može da izvali samo Bosanac. Tog nema nigdje. A ljudi se, valjda, svi zapalili za tu stvar, jer, ako kao nemaju penzije, autoputeve, centralno grijanje i sortirano đubre, onda neka imaju barem piramide. Kakva država je, stvarno, ta Bosna. To je najbaksuznija država na svijetu. A ja idem tamo da živim. Da ne povjeruješ. Bosna je država, u kojoj ovce mogu da pre-

laze glavnu ulicu. Bosna je država, u kojoj te policajac zaustavlja zbog prebrze vožnje, prijeti ti sudijom za prekršaje, a onda kaže: "Sam sa sobom vidi, kolika bi ti bila kazna, samo vodi računa, da smo nas dvojica!" Bosna je država, u kojoj ti taksista, kada hoćeš da se vežeš sigurnosnim pojasom, kaže: "Šta ćeš to ti, matere ti? Ma ne zajebavaj, nije ti ovo Evropa!" Bosna je država, u kojoj svi piju kapučino, jer nikada ne znaš da li treba da naručiš kavu, kafu ili kahvu. Bosna je država, koja izvozi prošvercovanu robu. Bosna je država, koja uvozi automobile, autobuse i kamione, koji su previše stari da bi bili registrovani u Evropskoj uniji. Bosna je država, gdje ti doktori napišu lijekove na papiriću koji onda pošalješ rođacima u Njemačku. Bosna je država, u kojoj još uvijek postoji plaćanje u bonovima. Bosna je država, u kojoj se svi smiju i zajebavaju samo zato jer kada bi se uozbiljili, krepali bi od bijede u kojoj žive. Bosna je država, gdje ljudi teže dobijaju vizu nego diplomu, ali im viza više koristi. Bosna je država, u kojoj svaki čovjek ima svoju pumpu. Bosna je država, u kojoj prije možeš naći piramidu nego žiranta za kredit. Bosna je država, iz koje su svi Bosanci pobjegli, a ostali su samo Srbi, Hrvati i Muslimani. Bosna je država, u kojoj se vozovi zaustavljaju na pješačkom prijelazu. Bosna je država, u kojoj se ljudi sa nostalgijom sjećaju ratnih vremena, kada su se barem mogli nadati da će jednom biti bolje. Sada znaju da još dugo neće biti. I, u tu Bosnu je mene poslao Radovan.

"A koga imaš ti u Bosni?"

"Nema koga nemam. Imam babu i dedu. I stričeve i tetke i rođake i rodice. Manje nego prije rata, ali ima ih."

"Lijepo, bogami. I koliko ostaješ?"

"Pa... Vidjećemo. Ne znam još."

"Neka, neka. Nek si ti živ i zdrav pa gdje god bio."

Nema koga nemam. U toj Bosni je zaista uvijek bilo milion naših rođaka. Pun kurac Đorđića i Rankinih Milića. Samo, jedno je biti s njima nedjelju, 'ajde dvije, a drugo je biti duže vremena. Jer, prvo se svi razvesele i krene zajebancija, veselje, pečenje, rakijanje, pjesma, roštiljanje, kafenisanje i sve živo. Zakon. Svi smo se uželjeli jedni drugih i svi smo srećni kada se vidimo i pišamo od smijeha, pa padaju sami vicevi, pa Milan i Dragiša pričaju priče iz starih vremena, pa se istresaju sve moguće seljačke fore, anegdote i sve moguće. I tako nekoliko dana, a onda niko više ne može da se pretvara da mu je super, i počnu svi međusobno da se prcaju i jebu u glavu, i onda vidiš

da su svi totalno u kurcu, da ih jebe ta njihova sirotinja, da nemaju više snage, da nemaju ništa, da su na ivici sa živcima, da su bolesni, posvađani, tužni, razočarani, usamljeni, da samo glume pred nama da se mi ne bismo sekirali i da ne bismo vidjeli u kakvoj bedi žive. Sve počne da se razjebava. Muka živa. Na kraju uvijek jedva čekaš da spizdiš kući u Sloveniju, jer više ne možeš da izdržiš da gledaš ljude koje voliš, kako pate i kako se muče, i kako svega imaju pun kurac, tako da im uopšte više nije do života. I uvijek si srećan, što ne živiš tu, već u Sloveniji, i vidiš da si drugačiji i da nisi jedan od njih, jer si Janez i jer je tebi lako, jer si u Evropi i jer razvrstavaš smeće.



*Zlatko Topčić*

## NE BISTE VJEROVALI KADA BI VAM NEKO PRIČAO...

1.

### PORTRET UMJETNIKA: DON DRAGIŠA DE LA KUVELJA

Bio jedan zastavnik I klase u onoj vojsci koji je mnogo plakao 08. maja 1980. godine. Ridao je preglasno, teatralno, slatkasto: njegova mi se bol već na prvi pogled učinila pretjeranom i ličila mi je na glumatanje nekog provincijskog Hamleta. Još kada je, obrisavši sline s brkova, rekao na sav glas: "Nisam ovako ni za ocem!", pomislio sam da taj podoficir ima još neke skrivene ambicije. Uistinu, don Dragiša de la Kovelja bio je umjetnik intarzije i samo to može racionalno objasniti one pretjerane suze i neumjesno poređenje Titove sahrane s očevom. Intarzije – to su one slike koje se nožem izrezuju iz furnira i lijepe na šperploču, pa kada budu gotove, onda na nešto liče.



– Hej, pešadinac! – rekao mi je jednom don Dragiša de la Kuvelja, s prijezirom kojeg mastiljare imaju prema pješadiji. – Je li, bre, odakle da mi daš takav nadimak?!

Znao sam ko me je otkucao, slegnuo sam ramenima kao krivac koji krotko očekuje zasluženu kaznu, a cinkarošu sprema grdnu osvetu.

– To je lijepo umjetničko ime za jednog slikara poput Vas, družo zastavniče – rekao sam objašnjavajući svoje najbolje namjere. – Znao sam već koliki je spisak onih koji su pravo ime ustupili lažnom samo zbog dubina umjetničke spoznaje? Istorija je puna takvih svijetlih primjera, družo zastavniče.

Začudo, bio je zadovoljan takvim poltronskim odgovorom i spremno je stao u taj stroj samozatajnih velikana.

Don Dragiša de la Kuvelja nije bio u Derventi anonimn umjetnik, čak bi se moglo reći da je bio etabliran, o čemu svjedoče i nekolike samostalne izložbe u Domu JNA. Bile su to samostalne izložbe u bukvalnom značenju riječi: jednom je, naprimjer, na svoju ruku poslao dežurnog vojnika, dao mu čekić i dvadeset eksera, i naredio mu da intarzije zakuca u hodnik ispred WC-a, čime je obezbijedio maksimalnu posjećenost i veliki odziv publike. Inspiraciju za svoje stvaralaštvo, poput mnogih umjetnika, nalazio je u prirodi: jednom su to bile vodenice sa zapjenušanom vodom, drugi put kuća sa plastom sijena iz rodnog Arilja, zatim vesela stada ovaca, ali i mrtve prirode sa domaćom rakijom, slaninom i bijelim lukom na stolu... Uglavnom, motivi iz Arilja – to mora da je neki veliki grad, čim otadžbini daruje toliko branilaca, jer je barem četvrtina oficirskog kadra u kasarni dolazila iz tog mjesta u Srbiji – iz zavičaja kojeg svaki pravi umjetnik, ma gdje da ga život baci, nosi u srcu.

– Neka, bre, civili vide da i među vojskom ima umetnika! – govorio je, braneći obraz čitavoj jednoj kasti.

Viši oficiri i direktori lokalnih preduzeća kupovali su don Dragišine umjetnine i kačili ih iznad fotelja ili bračnih kreveta, iako je tu prije riječ o borbi za statusni simbol nego o stvarnoj potrebi za umjetnošću.



– Večeras igramo protiv Argentine – kažem Sinanu, ali on samo slegne ramenima.

– Ne pratim – kaže između dva masna zalogaja.

– Igra i Safet... Sušić – velim mu, a on me podozrivo pogleda, kao da se pita šta bi to trebalo značiti.

Gledam Sinana kako jede slaninu: žvače dugo, ne pokazujući ni najmanji znak otpora ili gađenja.

– Kako... smiješ to... jesti? – upitam ga tiho.

Sinan zastane na pola zalogaja, pogleda me, podignutih obrva, prijeteći, kao da smo na tren zamijenili uloge, pa je on član, a ja efendija.

– A ti?! Kako ti smiješ da je ne jedeš, a... član... Stavio si slaninu u džep, vidio sam, i jedeš suh hljeb?!

– Ne mogu... Utroba bi iz mene... Nisam nikad, niti je to ikada... u moju kuću... punu članova... ušlo... – kažem mu.

Postiđen, prestane žvakati.

– Stvarno? – čudi se Sinan.

– Aha... Kultura ishrane... valjda... – objasnih mu kao da se pravdam; neka se, uostalom, ne zanosi mišlju da smo baš na istoj strani.

– Bog oprašta, ako nemaš izbora... – kaže mi i rukavom obriše usta.

– Imaš, Sinane – ustanem i krenem prema kantini da prije utakmice popijem pivo i večeram slamnate napolitanke *Evropa-Skopje*. – Imaš suh hljeb.

Don Dragiša de la Kuvelja, široko raskoračen kao maršal pred bitku, postrojavao je mladu vojsku, tek pristigle regrute sa svih strana, od Vardara pa do Triglava, požurivao ih i usmjeravao ih prema učionici u kojoj se nalazi color tv *RR NIŠ*. Vojska, sita, podriguje... otpuhuje... štuca...

– Slušaj ovamo, vojsko! Jugoslavija igra protiv svetskih prvaka, Argentine, na beogradskoj Marakani. Celi svet nas budno gleda. Obratiti odgovarajuću pažnju! Navijati, bez obzira na kretanje rezultata. Moral mora biti visok i čvrst. Na prve taktove himne pevati – svi!!! *Hej Slaveni, jošte živi duh naših dedova...* i tako dalje i tako dalje... Ja-sno?! Na mestu voljno!

Sjedim pored don Dragiše de la Kuvelje, u počasnom prvom redu i zajedno pjevamo dok nam na vratu ne iskoče žile. Pjeva i Sinan, iz drugog reda. Pjevamo svi... skoro svi.

Neke slike, rekoh li, što stariji biva, čovjek sve jasnije vidi. Kao da ih vrijeme koje je proteklo niz naš život, po nečemu velikom i važnom upamtilo, a zaboravilo i pobrisalo mnoge, veće, tada su nam se barem takvim činile; ostavilo, i obasjalo za čitav život, baš te slike... mile, male...

Igrao se na Marakani 23. minut utakmice kada je Safet Sušić uzeo loptu na centru i u slalomu driblao, jednog za drugim, pet igrača i s ivice kaznenog prostora tačnim šutem savladao golmana argentinskog Kueljara!

– Gool!

– Safet Sušić! – urličem, kao da svima objašnjavam nešto presudno važno, nešto poput izvještaja ljekarskog konzilija. – Safet Sušić!!!

Svi se radujemo... skoro svi. Sinan plješće, prvi put mu vidim osmijeh na licu.

U 54. minuti Sušić se oslobađa četvorice Argentinaca, prelazi i golmana i svom snagom udara po lopti koja, kako svjedoči reporter s lica mjesta, *cijepa* mrežu.

Marakana skandira u zanosu: *Saaaaafet Sušić! Saaaaafet Sušić!*

– Sajo, majstore! – uzvikujem, najglasniji, ispunjen nekom neizrecivom radošću. Bilo je to zaista nešto *više od igre*.

Sinan me tapše po ramenu, baš kao da sam ja zaslužan i za taj gol.

Don Dragiša de la Kuvelja srdačno se grli s podoficirima, dijagonalno, uzdržano, tapšući ih po ramenima kao Brežnjev Čaušeskua.

Argentinski selektor Luis Menotti, uspravan i ponosan kao toreador, ustaje sa klupe, kamera ga prikazuje u krupnom planu. Jasno vidimo kako svojim igračima pokazuje na Sušića i

gestikulacijama određuje još jednog *flastera* na njemu. Uzalud, u 70. minutu, Sušić opet u slalomu prelazi sve prepreke i lagano plasira loptu u mrežu. Bio je to njegov treći het-trik u samo deset reprenzetativnih nastupa. Na kraju je bilo nevjerovatnih 4:1 za Jugoslaviju protiv aktuelnih svjetskih prvaka.

Radost, neizreciva, od one vrste koju nam, u tako čistom obliku, mogu podariti samo zapravo nevažne stvari.

– Dobar je onaj vaš... Savet, kakosezvaše... – kaže mi Don Dragiša de la Kuvelja, s obuzdanom radošću.

Pričam mu kako Safeta lično znam i da smo jedno veče u diskoteci *Kuk* na Medicinskom fakultetu u Sarajevu bili u istom društvu do sitnih sati i kako Safet izvanredno lijepo pjeva sev-dalinke, toliko lijepo da se čudim kako još nije snimio ploču.

– Znaš... Saveta Sušića?! Lično?! – gleda me s nevjericom, podozrivo. – I još lepo peva... veliš?

– Znam ga k'o Vas, družte zastavniče – pretjerujem. – A pjeva onako dobro kako Vi... slikate.

– Hej, bre, pešadinac, trebao je taj... kakosezvaše... Savet Sušić preći u *Zvezdu*, gde bi mu onda bio kraj?! Da nemaš briga, bre!

## POST SCRIPTUM

Prvi portertirani, onaj bez ičeg svoga na sebi, bio je 1992. godine četnički komandant u Posavini i, kažu, ako ne lažu, da je poginuo. Onaj s Hitlerovim brčićima, *vis major* Kovačević, postao je đeneral i bio dugo u Beogradu Perišićeva desna ruka. Sinana sam nedavno sreo na jednoj dženazi na Grličića brdu, ima lijep glas i ono isto dječije, izduženo lice – srdačno smo se pozdravili, ali kao da me je ipak s nekom nelagodnom prepoznao, kao da sam ga podsjetio na onu krišku slanine s tankom crvenom linijom... Ja sam tu, a Safet Sušić živi u Parisu sa suprugom Almom, sinom Denijem i kćerkom Livijom... A gdje je don Dragiša de la Kuvelja, onaj, *Kakosezvaše*, što je ridao suze za Titom više nego za ocem... gdje je? Ne znam, ali ga zamišljam kako negdje u Arilju, već dvije godine, brišući suze, nožem zarezuje furnir i pravi djelo svog života: portret onog čovjeka... *Kakosezvaše*... sa nakostriješenom kosom...



buchy zapravo šarlatan i varalica i da s ozbiljnom naučnom disciplinom fantastičke psihologije nema ništa zajedničko. To ga je povrijedilo, a na kraju – ne samo zbog toga, ali i radi toga! – opasno mu zaljuljalo i brak, jer žene od karijere (prof. dr. Marija Debuchy!!!) ne vole muževe šarlatane, nego pouzdane mudrijaše. Svade su završavali tako što su se gađali cipelama! Kada ga je štikla udarila u čelo, prevršilo je svaku mjeru. Učinilo mu se da je zaista došao kraj! Srušio mu se svijet na leđa!

Nakon što je Marija dobila skrbništvo nad njihovim sinom Pascalom, jedino što mu je preostalo od tog rasutog života bio je fudbal. Fudbal i posao, da. Uspjesi u karijeri ne mogu kompenzirati nesreću u porodičnom životu; obratno – da; možda da! Pomalo infantilno za čovjeka tako visoke reputacije i značajnih referenci u struci, kakve je imao prof. dr. Jean Pierre Debuchy, redovni profesor na Sorboni i gostujući profesor na Princetону; dakle, takve uvijek zamišljamo kao zabrinute noćobdije, s cvikerima na vrhu nosa, debelim poput dna pivske flaše, ili kao zanesenijake koji život troše zadubljeni u debele i prašnjave knjige dugih podnaslova koji služe da objasne poetski sažet naslov u vrhu korica. Kao da pravo na takvu pozitivnu ludost osporavamo umnima: predrasude, predrasude – njihove smo žrtve! Ko bi prepoznao prof. dr. Jean Pierre Debuchya u plavoj trenerci, sa šalom *PSG-a* i – broskom trubom! Naš profesor je, dakle, pomalo nekonvencionalan. Tuuuuu-tu-tuuuuu-tu-tu-tuuuu! Zatim, krigla piva čija se pjena slijeva niz bradu. Cigareta na kraju usta pod uglom od 45 stepeni. Časkanje u bistrou na Montmartru, blizu Sacre cera, s nepoznatim propalicama, uniformiranim poput našeg psihijatra. Banalni osjećaj pripadanja krdu, potraga za identitetom, socijalne kompenzacije, bla-bla-bla... – znao je uvaženi profesor i dijagnozu i terapiju, ali to se odnosilo na druge. Uostalom, zašto liječiti takve benigne boljke, ako su strast i ispunjavaju nam život. Naprosto, bio je to hobi, poput numizmatike ili filatelije – neko skluplja leptire, neko prazne limenke *coca-cole*, neko *citroene C...* Ništa strašno! Uostalom, prepoznavati savršenstvo nije grijeh, barem ne takav da bi se liječio antibioticima. Bilo je zanosno hodati ispod tribina i gledati ta lica, iskrivljena, nakaradna, ali ljudska, baš zato ljudska, kako bezrazložno mrze i bezrazložno vole. Na neki način, bio je to vid očigledne nastave. Prepoznavao je tipove, klasificirao ih, uredno bilježio zapažanja u svesku... Možda nigdje život ne bruji tako intezivno i ne ispoljava se tako jasno i žestoko kao u toj amorfnoj masi što se povija poput žitnog polja.

Također, vrijedi istaći njegovu neobičnu sposobnost (?) da ne skriva istinu nego da je saopćava subjektima direktno u lice.

– Onaj kolebljivi sangvinik, maskiran u ratničke boje Si-juksa, mora da se zove Iv. Da, jedino se tako može zvati, piše mu to na čelu, a ona dama pored njega, sa silikonskim sisama i usnama oteklim kao da ih je izujedao roj pčela, ona je Brigitte, to joj ime pristaje, ona ne može imati nijedno drugo ime nego Brigitte. Brigitte, dakle – i igra je mogla početi. Zastane, osmotri je još jednom kao da želi biti sasvim siguran, a onda – siguran! – poskoči! Locira je, provjerava najbliži put do nje, penje se koordinatama stadiona pored plastičnih stolica, prolazi pored tifoza, *pardon, pardon*, oni nevoljko ustaju, i ne pogledaju ga, zagledani u magičnu, uredno počesljanu livadu, *pardon, pardon*, zatim opet sjednu, pa liče na mirnu, nepreglednu pučinu koju siječe brod. Prof. dr. Jean Pierre Debuchy se primiče njenom sjedištu, sasvim je blizu, ona i ne sluti da je cilj, veselo poskakuje i podvriskuje. Nađe slobodno mjesto u njenoj blizini i – gleda je. Ona plače, duboko, gorko, kao da je neka velika nesreća pala na njena nježna leđa. PSG igra finale francuskog kupa, neriješeno je 2:2, primili su *naivan* gol i ona je nesretna do kosti jer, taj mali, nepoznati klub skromne tradicije ima šansu da prvi put napravi nešto značajno i veliko, nešto što je do sada uvijek pripadalo drugima. Preživljava svaki potez na terenu kao da on presudno utiče na njen život. Sada je veselo poskočila, a plisirana škotska haljina otkriva njene listove, i seksi bijele soknice. Na tren se umiri masa, predahne dok se neki klippan valja po travi. Simulira veliku bol, trza nogama i glavom kao da ga struja trese, i on prepoznaje laž, jer stvarna bol bi tražila mirovanje. Klupski doktor nespretno trči s mijehom ispred sebe, a iza mijeha su nosila, primarijus vadi iz tašne neki sprej, hladan sprej za lokalnu anesteziju koji ne liječi rane, ali ne nanosi štetu simulantu. Svejedno, ima čudno dejstvo, umiri i igrača i publiku, koja dahće pred novim uzbuđenjima.

Povikne: “Brigitte! Brigitte!”, ali djevojka ne reagira, što, za sada, ne znači ništa drugo nego da je u ovom trenu gluha i slijepa za sve oko sebe. Ponovi još dvaput!

– Hej, Brigitte, Brigitte!

Brigitte se osvrne, kažiprstom upre u srce, i, podignutih obrva, pita: “Mene zovete?!”

– Sjedite, Brigitte, molim, sjedite! – kaže prof. dr., mašući otvorenim dlanom gore-dolje, kao da je hladi.



– Hej, Brigitte, Brigitte!

– Iv – reče zbunjeno djevojka u škotskoj suknjici – onaj čudni čovjek... – ali Iv gleda u daljinu, gluh je i slijep za sve oko sebe.

Prof. dr. Jean Pierre Debuchy poskoči, bilo je tu i straha i radosti, radosti još i više, i ode žurno niz stepenice kao lopov uhvaćen s rukom u tuđem džepu.

– Iv – reče Brigitte – onaj... onaj čudni... nepoznati... čovjek... što bježi... Taj čovjek! Bježi!

Iv je želio pokazati svoju snagu, iako je Brigitte već znala njegove kapacitete. Potrčao je za njenim kažiprstom, poslušan kao pas. Nije znao razloge zašto trči za tim nepoznatim čovjekom, ali znao je da mora biti oštar, ona to očekuje od njega, on joj to duguje... Preskakao je stolice i glave, učinilo se da ne dodiruje zemlju nego da lebdi iznad nje, poput antičkih junaka koji brane djevojačku čast. Ni prof. dr. Jean Pierre Debuchy nije znao zašto bježi, niti je Iv znao zašto ga goni, ali su bježali i gonili se, gonili i bježali, s istim atavističkim instinktom kojeg imaju plijen i njegov lovac. U zamahu mase, neki se pridružuje potjeri, više po inerciji nego zbog stvarne želje da i sami učestvuju u linču čovjeka koji bježi bez razloga, ali bježi, pa valjda mora da postoji razlog.

– Hej, uhvatite tog čovjeka koji bježi! – uzvikivali su gonionci, sve brojniji i zapjenušaniji.

Prof. dr. Jean Pierre Debuchy, autor, između ostalih knjiga, i *Lovac i njegov plijen* (Gallimard, Paris, 1977.), pisao je svojevremeno (str. 182.) o dvojnosti i relativnosti tih temeljnih pojmova njegovog psiho-sociološkog istraživanja. Empirija, međutim, često daje druge odgovore, i on sada zna kakvu je teorijsku laž napisao i kakvu je golemu bedastoću kritika podržala kao jedan radikalno novi, alternativni pogled u pristupu tipologiji ličnosti i situacija. Strah mu daje snagu i brzinu, ali gonionci bivaju sve bliži njegovom vratu. Osvrnuo se i sada je jasno mogao vidjeti bijes i pjenu na licima Iva, Sebastiana, Jean-Luca, Francoisa, Patricka i Bonaventure, koji su mu bili za petama. Znao je imena svih članova potjere, ali ti podaci nisu popravljali njegovu poziciju. Brigitte je bila odustala, zadovoljna lavinom koju je pokrenula, i s vrha tribina gledala je kako čopor sustiže prof. dr. Jean Peirra Debuchya.

Zatim se, dok su ga hvatali za moker vrat, obrušavajući se na njega svom silinom bezrazložnog bijesa, začuo ushit mase: “Gooooool! Gooooool! Su-zik! Su-zik! Su-zik!”





# KRITIKA

Miklavž Komelj  
Tvrtko Kulenović  
Alan Pejković  
Toni Liversage



poraza u borbi sa mogućnošću da završi kao pozlata. Ukoliko Šalamun u svojoj poeziji doživljava truljenje kao alhemijski transformativni proces, izgleda da je sada, u izvesnom smislu, došlo do identifikacije zlata i truljenja: pozlata kao truljenje ili truljenje kao pozlata. Međutim, upravo to nikako ne odagnava samoću: šta, ako se iz tog stanja rađa čak neka mnogo veća samoća? (Šalamun je u pesmi *Pastir* iz knjige *Mera časa /Mera vremena/* radikalno tematizovao samoću koja postoji odvojeno od postupaka i doživljaja: "Svi sem mene su / imali svoje vreme. Moje slasti, moji / zvižduci, moja dolina.") Pitanje o samoći treba postaviti pazolinijevski: šta ako je stvarna samoća ono što ne važi za samoću?

(Ako se Šalamun svojim najranijim pesmama odmah upisao u istoriju slovenačke poezije kao pravi potres, to je, u velikoj meri, bilo povezano sa kulturnom retardiranošću miljea koji, prepušten inerciji, nije prihvatao modernistički prelom u umetnosti – pesme, koje su, na osnovu svoje strukture, u to vreme u evropskom kontekstu bile daleko od revolucionarnih, u slovenačkom kulturnom prostoru su delovale kao revolucija. Pri tom je, uzgred rečeno, posebno neobično to što je Šalamun bio doživljen pre svega kao rušitelj tradicije, a u suštini je pesnik koji je u slovenačku poeziju uneo neke segmente svetske kulturne tradicije koji su do tada, u tom prostoru bili neprihvaćeni... Danas je, međutim, u slovenačkom kulturnom prostoru način na koji Šalamunov novi pesnički jezik pokušava da se nastani u prostorima koji su uvek bili nemi, uglavnom prihvaćen, odnosno neprihvaćen, kao neka vrsta inercije. Njegove knjige izlaze u Sloveniji jedna za drugom, skoro neprimećeno.)

Jedna od Šalamunovih novijih pesama završava se stihom: "Umirem od zlata."

(Kao da u njemu odjekuje odgovor na stihove, kojima je, sedamdesetih godina prošlog veka, Jure Detela završio svoju pesmu posvećenu Šalamunu: "Da nikada / tvoje zlato / sa ovog sveta / ne pocrni. / Sokole." Pročitamo li Detelinu pesmu pažljivije, videćemo, da u njoj to zlato ne pocrni upravo zbog "crnog zova".)

Stihovi o truljenju od žarenja bude asocijaciju na stihove iz rane Pazolinijeve pesme o Hristovoj pasiji: "U pozadini nebo / truli u svetlosti". I stih o reči koja se oprostila od mesa odmah upućuje na religiozne kontekste (u Šalamunovoj poeziji, već decenijama, postoji mnogo aluzija na religiju i misticizam; pri

tom ima i dosta svesnog koketiranja sa religioznim kičem); to je izokretanje opšte poznate izjave o reči koja je postala meso, dakle o Hristovom očovečenju, iz prvog poglavlja *Jevanđelja po Jovanu*. Religiozne konotacije dodatno potvrđuje nastavak pesme: “Reč se oprostila od mesa i / postala Nikodemovo voće.” Istovremeno, taj nastavak posebno upozorava da opraštanjem od mesa reči nikako nije oduzeta čulnost; čulnost je samo transformisana u slatku “rajsku” čulnost voća.

Međutim, ukoliko se reč oprostila od mesa – gde je onda pesma? Je li pesma samo na strani reči (“Radlo, lepa bela radlo, jesi li bez ljudskosti, bez / tela”) ili i na strani mesa – ili nakon opraštanja reči od mesa ostaje na obe strane? I da li je upravo putem opraštanja ostvaren interval između jednog i drugog, kao prostor pesme? Meso, koje je napustila reč, truli... U Šalamunovoj poeziji možemo naići na mnogo mesa koje truli. (Na primer, pesma *Hoja (Hod)* iz knjige *Ambra*: “Niz grlo ti se slivaju trupla / božjeg mesa i ti ih čistiš. Hvala ti.”) U poslednjoj pesmi knjige o kojoj govorim, naslovljenoj *Chiunque giunge le mani*, “ruka truli”. Ovo ističem zbog toga, jer je slika ljudske ruke, još od *Pokera* pa dalje, jedna od značajniji najintenzivnijih slika, koja se uvek iznova ponavlja u Šalamunovoj poeziji. I u prvoj pesmi ove knjige postoji stih “(...) Pokazaću vam vašu ruku, moja ruka je vaša ruka.” Zbog toga je toliko bolnije to da ruka u poslednjoj pesmi iste knjige truli. A negde između je stih: “Ruka je napustila kretnju.” (Tu ću dodati sasvim ličnu primedbu: pre nekih deset godina sanjao sam, kako mi Tomaž Šalamun kaže: “Sve što pišem, samo je zbog toga da bih mogao da pomeram ruku u ramenom zglobu.”) I: “Osakati svoje ruke. / Umri ih u čaplji, da / provri zlato sivo.” Tu osim Šalamunove karakteristične upotrebe neprelaznog glagola kao prelaznog (što je simptomatičan postupak njegove transformacijske težnje za postizanjem “potpune provodnosti”) opet možemo da prepoznamo aluziju na alhemijsku transformaciju. Zlato sivo: siva, koja ulazi u taj kontekst kao boja sive čaplje, daje zlatu otvorenost početka – kao boja neodređenosti, boja, u kojoj su sadržane sve nabrojane mogućnosti (na primer, reči Pola Klea o sivoj tački, ili predivni odlomak o sivoj boji iz jednog od pisama Roze Luksemburg), koji, na ovom mestu, izrastaju iz onoga što se činilo kao dopuna, poslednji stupanj procesa.

Ukoliko Šalamun u svojim pesmama govori o stanju “posle kraja”, evocira ga u uverenju da je tek tu moguć stvarni početak. Šalamun u svojoj jezičkoj invenciji nikada nije bio

dinamičniji nego u svojim najnovijim knjigama. Međutim, upravo u toj dinamičnosti leži i monotonija, koju pesnik ne pokušava da prikrije. Kao da je to ekstaza beskrajnog okretanja reda derviša, koje je ustanovio njemu tako drag mistični pesnik Rûmî. U Šalamunovim najnovijim knjigama sukobili su se krajnja dinamika i krajnja statičnost. Šalamun u tim knjigama sve više intenzivira nepredvidljivost veza između reči (već u prvom stihu te knjige: "Izazvati lestvicu pašnjaka, izmamiti izveštaj mace") i potrebe da je sagleda u celini, kao da u poslednjoj pesmi te knjige želi da deklarativno korespondira sa *zaimnošču* ruskih futurista. Ali, upravo ta istaknuta nepredvidljivost (koju pesnik posebno tematizuje u pesmi *Naslov još uvek čeka*: "Operem tri rebra / i ne znam dalje") može da deluje predvidljivo: kao ponavljanje, a ponekad i kao obrazac: kao beskrajno ponavljanje neponovljivog ili kao neponovljivost beskrajnog ponavljanja. Međutim, izgleda da je singularnost Šalamunove pesničke pozicije upravo u dopuštanju tog ponavljanja i njegovih konsekvenci. (U ovoj knjizi Šalamun eksplicitno sugerije povezanost svog pesničkog jezika sa ptičijim pevanjem: "Ptić munjevito pulsira i // munjevito peva. / Kopira svoj božji dar.") A to za pesnika znači, da ne pokušava da izbegne konsekvence "truljenja". Da "gleda u oči" truljenju od žarenja, pri čemu polaže nadu u to da će krajnja inercija moći da se pretvori u krajnju napetost, i istovremeno rizikuje da se krajnja napetost pretvori u inerciju. Izgleda, da je intenzivnost tog Šalamunovog jezika upravo u beskonačnom insistiranju na njegovoj pulsirajućoj dimenziji.

(Beket: "...il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté, jusqu'à seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne suis pas, je ne le sourai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer.")

Čini se, kao da čitajući ove pesme slušamo neku vrstu unutrašnjeg monologa u "hipnagoškom" stanju. U pitanju je krajnje intiman govor, koji možemo razumeti i kao beskrajno ponavljajući zvuk kucanja na vrata kojih nema (pesma *Čekao sam na Šaranovićevoj*).

## 2.

U ovoj knjizi Šalamun u pesmi *Naslov još uvek čeka* na sledeći način karakteriše svoj pesnički jezik: "Palakšarim kao neko giganče." Neologizam *palakšariti* je izvedenica iz reči *Pallaksch*, koja je bila amblematična za pesnički jezik Fridriha Helderlina u periodu koji je proveo u kuli u Tibingenu (i u svojoj pesmi, posvećenoj Helderlinu, kao takvu je upotrebio i Pol Celan, čije ime se takođe pojavljuje u knjizi – u naslovu jedne od pesama, čak zajedno sa kulom: *La Torre, Celan*; najverovatnije moramo, dakle, i naslovnu sintagmu ove knjige – *Sinji stolp /Plava kula/* – razumeti u vezi sa "palakšarenjem"; inače je sintagma prevedena iz u knjizi objavljenog pisma pesnika Kevina Holdenana). Dakle, u periodu kada je, skoro potpuno odrođen od svake komunikacije, komunicirao sa posetiocima upotrebljavajući neku drugačiju logiku govora, logiku neodređenosti koja se izmicala opredeljivanju između slaganja i negiranja.

Ipak, Šalamunovu poziciju nikako ne možemo porediti sa Helderlinovom.

Ako se Helderlin povukao u samoću svoje kule osetivši dramatični nesklad sa svetom, izgleda da samoća Šalamunove "kule" pre znači samoću koja proizilazi iz toga, da je Šalamuna svet *previše* prihvatio. (Što budi i osećanje teskobe i otuđenosti. Pretposlednja pesma knjige završava se stihovima koji deluju kao prizor iz nekog nadrealističkog filma: "Hoću na vešala. / Prišao mi je gospodin koji / isto hoće na vešala. // Prilazile su mi dame, koje su imale najlepše / ručice u tom i tom gradu. / Kada sam propustio da ih zadržim?") Ova knjiga je bila napisana u pravom snobovskom ambijentu u *Santa Maddalena Fondation* u Toskani, gde je pesnik bio gost baronice Beatrice Monti dela Korte fon Recori; taj njegov boravak možemo da prepoznamo kroz čitavu knjigu kao njen referentni okvir. Kao da smo se našli u kakvom Bunjelovom filmu. Sintagmu *plava kula* mogli bismo razumeti i kao aluziju na taj ambijent. (I moramo obratiti pažnju i na to, da u knjizi postoji i stih: "Kula se zapalila, kula skoro da je eksplodirala.") Je li Šalamun u tom ambijentu učesnik društvenih rituala ili – parafraziram li Hlebnjikova – leptir, koji je uleteo u nju kroz prozor?

Upravo tematizovanje tog anahronog (i sve pre nego simpatičnog) sveta uz svu bizarnost možemo razumeti i naglašeno simbolično: kao Šalamunovo deklarisanje za neku vrstu aristokratske poze u poeziji. Ipak, ne mislim na aristokratsku pozu



u smislu klasne identifikacije sa aristokratama (mada u ovim pesmama nije skrivena pesnikova fasciniranost njihovim svetom – pri čemu pesnik zapisuje i dvosmisleni stih: “Đubrivo miriše na plemstvo, ne na staju”; a pesma *Zajtrk pri gostiteljici v Alderboroughju /Doručak kod domaćice u Olderbri/* recimo, počinje stihovima: “Svinja je otišla do korita, / pojela tri tihe breze i to bi trebalo da bude ljubazno?” – i odgovor: “Jeste”), ali, u smislu načina pisanja koje ne polaže na komunikativnost već svesno pokušava da bude nešto što nije moguće konzumirati. (U tom smislu se, među levičarima, za “aristokratsku” pozu u umetnosti zalagao i pozni Pazolini; ta poza je trebalo da predstavlja rezistencu vulgarnom utilitarizmu kasnog kapitalizma; na primer, njegov stih: “Iz suprotstavljanja **znam za** i sada čak **želim** neupotrebljivost svake reči.”) Amblematičan je gest u pesmi *Čudne sanje (Čudni snovi)*, kada pesnik uperi svoju bateriju ka zvezdama. Je li, dakle, možda snobovska aristokratija u kontekstu ove knjige amblematična za tu aristokratsku pozu u tom smislu, kao što je Pesoi za posredovanje nekih njegovih poruka bila potrebna bizarna figura *Barona de Teive*? Ukoliko svet ekscentrične baronice može biti zaista takav amblem, onda bi Šalamunov izbor tog amblema mogao delovati istovremeno kao (auto)problematizacija; taj svet prepušten dosadi, a istovremeno ekstatičan, kakav nam je prikazan u ovoj knjizi, čak je, naime, i to posebno – u svojim ekstazama krajnje banalan.

Naslovna sintagma *plava kula* notorno sjedinjuje dva amblema “aristokratske” poetike koji proizilaze iz romantike i simbolizma: *plavi cvet* i *kulu od slonove kosti*. I u jednoj od pesama možemo naći stih: “Ruža cveta sama sebi.” To možemo razumeti i kao referencu na čuveni distih o ruži Angelusa Silesiusa (i na naslov jedne od Celanovih knjiga – a istovremeno, tu ružu možemo shvatiti i kao *Ružu bez oslonca* iz Šalamunove knjige *Ambra*; pesma pod tim naslovom završava se stihovima: “Potkopavam ti samo / hleb zgrade, kroz koju putuješ / izvan sebe”). Međutim, u ovoj poeziji dolazi do zanimljivog paradoksa: upravo u izraženom odbacivanju vulgarne komunikativnosti, u zahtevnosti alogizma i u odsustvu koketiranja sa ukusom publike sjaji otkrivena, nesputana želja za kontaktom, intenzivnim kontaktom sa čitaocem; za urečenošću čitaoca; kao da upravo taj alogizam omogućava direktan dodir; kao da pesnik pokušava da čitaoca putem njega, kao putem stvarne inkantacije, dovede u neki oblik transfernog odnosa. U ovoj poeziji se aristokratska poza spaja sa opsesivnom željom za prihvaće-



U pretposlednjoj pesmi, pod naslovom *Z bičem opomniti človeštvo nase* (*Bičem upozoriti čovečanstvo na sebe*) možemo pročitati: "Razbacane su moje stranice, po kojima se / šetaju mravići."

Ili je, možda, u toj "nečitljivosti" reč o nekom izmicanju? Vrtoglave distorzije u izricanju stvari koje su, zapravo, banalne? Da li je taj pesnički jezik krajnja nepopustljivost ili prepuštanje inerciji? Da li je radikalizacija ili je eskapizam? Nastanjanje jezika u prostorima gde ga još nije bilo, ili regresija u fantazmu njegovog "pra-stanja"? Je li, veoma brutalno rečeno, sasvim ne-lični iskorak iz "zdravorazumskog poretka stvari" u vizionarsko osluškivanje kosmičkih eksplozija ili je sasvim lična ekscentričnost i kapric?

Ili se, u ovoj knjizi, pesnički jezik nastanjuje u prostorima koje iznova otvara putem radikalnog probijanja kroz nemoogućnost, ili je u pitanju hedonističko beleženje kaleidoskopski obrađenih utisaka iz Toskane, koji se, povezani sa vrenjem zanimljivih ličnih sećanja i anegdota, kao i lucidnih istorijsko-umetničkih opservacija, prelivaju u uzbudljivo blaženom dremežu? Je li taj "alogizam" "viša matematika pesničkog jezika" i rezistencija prema vulgarnosti vremena, kao odbrana nečega što nije moguće konzumirati? Ili predstavlja raspuštanje značenja u inerciji sveopšte konzumabilnosti, gde, u blaženoj euforiji, istovremeno mogu biti u ustima Celanova smrt i *slow food*?

Ovo brutalno postavljeno preispitivanje nije retoričko. Ne postavljam ga imajući već unapred pripremljen odgovor. Kao čitaoca me istinski kopka. I više od toga: mislim, da se struktura tih pesama poigrava upravo sa tom neodređenošću. I često je čak i eksplicitno tematizuje.

Zato je, u svakom slučaju, potrebno pokušati u izvesnoj meri određenije progovoriti o Šalamunovim pesničkim postupcima.

Šalamun je, doduše, u različitim intervjuima često davao takve izjave, kao da ga prilikom pisanja ne vode nikakvi postupci; kao da je sve zajedno samo nekakvo predavanje rominjavoj sili jezika, nekakvo "skakanje u božja usta"... A ipak, takve izjave, koje su, doduše, često izazivale priličnu zabunu među pesnikovim interpretatorima, nikako ne smemo razumeti u smislu nekakve naivnosti. Upravo suprotno: mislim, da je Šalamunova pozicija u slovenačkoj poeziji, u suštini, jedna od najpreciznije reflektovanih, čak i proračunatih. Knjiga *Z Arhilohom po Kikladih* (*S Arhilohom po Kikladima*) signifikantno se završava stihom: "Možda znam šta radim." A u pesmi *Lovec*



je njegova kuća odletela na susedovu kokoš, i ističe, da taj čovek nije pogrešio, jer je bilo dovoljno jasno šta je želeo da kaže. (Ako je “Moja kuća je odletela na susedovu kokoš” rečenica A, rečenica A' je: “Susedova kokoš je odletela na moju kuću.”) Na tom mestu je zanimljivo dodati, da Spinoza takav primer ne pominje slučajno; u baroku su takvi preokreti između rečeničnih članova bili veoma popularni; njihovo proizvođenje moglo je da predstavlja način humora. Tako je, recimo, u 17. veku na nemačkom prostoru, u obliku nazorno ilustrovanog letka (posedovao ga je i Valvazor u svojoj zbirci) kružila popularna pesmica *Die widersinnige Welt*, koja je u potpunosti bila načinjena od baš takvih preokreta: neko selo je sedelo u kmetu, koji je voleo da jede kašiku mlekom, njegov ugao je imao četiri kuće, od sira je napravio mleko, peć je stavio u hleb, njegovo dvorište je ležalo u senu, staja je stajala u konju itd.

Između Šalamunovog brojanja tigrova zubima i Spinozinog čoveka koji više postoji suštinska razlika. Šalamunov “alogični” preokret u rečenici A se kao takav ostvaruje u odnosu prema rečenici A', a ipak, nikako nije u pitanju to da bi nam rečenica A' na bilo koji način pojašnjavala rečenicu A; nije reč o tome da bi rečenica A' mogla biti ono što se mislilo pod rečenicom A, kao što je to u primeru Spinozinog čoveka. (Nije u pitanju to, da bismo kao i prilikom čitanja nemačkog letka iz 17. veka morali preokrenuti “anti-smisao” besmislenog sveta, da bismo dobili smisleni svet.) Upravo suprotno: kod Šalamuna rečenica A dobija svoj jedini “bukvalni” smisao upravo kroz iskliznuće logičnog oslonca, putem operacije preokreta smisla, sa “alogičnim” preokretom kojim je stvorena, i koja izjavi sadržanoj u rečenici istovremeno daje autoreferencijalnost. Postupak koji otkriva rečenica “Celog života brojim zubima tigrove” sadržan je, naime, u samom postupku izricanja, u tom preokretanju. “Logičnoj” rečenici A' bismo sigurno pripisivali različita metaforična značenja koja bi joj tek naknadno davala smisao. “Alogična” rečenica A je neuporedivo konkretnija; ono što subjekt izjave u suštini čini je (takođe) upravo ono što je, na ravni postupka, na delu u toj izjavi. Postupak označavanja je tu izvan dihotomije između “prenesenog” i “bukvalnog” značenja i to ovoj izjavi daje krajnju konkretnost.

Međutim, uloga rečenice A' u efektu rečenice A se time ne iscrpljuje; čulna intenzivnost rečenice A proizilazi iz čulno sugestivne slike ruke u tigrovim ustima u rečenici A', čija konkretnost se prenosi na nezamislivu izjavu rečenice A u kojoj je

gradirana upravo preko napetosti između obe rečenice; nezamislivost gradira vezu između brojanja, zuba i tigrove čeljusti i sa tim povezan osećaj opasnosti.

Ako se “reč oprostila od mesa” (odnos između rečenica A' i A, na ravni postupka, implicira upravo to opraštanje), time je njena čulna intenzivnost samo ojačala. Upravo u tom pravcu bismo mogli tražiti jedan od razloga za veliku sugestivnu moć Šalamunovog pesničkog jezika koji spaja dve krajnosti: krajnost autonomizacije označivača i krajnost skoro fizičke konkretnosti u izražavanju.

Šalamun se u svom odnosu prema jeziku često poziva na kabalalu. Time se dotičemo pitanja misticizma u njegovoj poeziji, koji je, nesumnjivo, veoma značajan za njeno razumevanje, a istovremeno je, kada je u pitanju njena recepcija, često bio i izvor najvećih nesporazuma, za šta je neke povode dao i sam Šalamun. Šalamun je u svojim poznatim intervjuima iz devedesetih godina dao više izjava o svom pesničkom radu, za koje se čini kao da neposredno upućuju na religioznu sferu (uzgred: njegova poznata izjava iz intervjua u *Literaturi* iz 1990. godine, da je njegova istinska pesnička ambicija “blizina s Bogom”, u suštini je ponavljanje Župančičeve izjave iz intervjua u knjizi *Obiski /Posete/ Izidora Cankara: “Stvaranjem se čovek približava Bogu”*; to pominjem zbog toga jer se Šalamun upravo u knjizi o kojoj govorimo eksplicitno identifikuje sa Župančičem). Zanimljivo je, takođe, kako su tih godina takve izjave, i pisaca koji su pisali o Šalamunovom delu, i mlađih pesnika koji su davali izjave o svom sopstvenom delu, u trenutku podstakle pravu poplavu neženiranog spiritualizma i misticizma; u Sloveniji je postalo moderno doživljavati pisanje poezije kao nekakvo predavanje zadovoljstvu euforičnog skakanja u prštavu pljuvačku božjih usta; učinilo se kao da je poezija nekakvo utočište u kojem je moguće bez stida nereflektovano i neodgovorno sladiti se najopskurnijim religioznim (ili pseudoreligioznim) osećanjima – što se, između ostalog, idealno slagalo sa reakcionarnom restauracijskom ideologijom tog doba... Međutim, ipak mislim, da Šalamunove reference na mistiku nikako ne smemo razumeti (isključivo) na toj ravni. Upravo u njegovim najnovijim knjigama bilo bi moguće te reference na kabalalu, koja je veoma komplikovan konceptualni sistem, otkrivati u veoma konkretnim jezičkim postupcima kao tematizaciju transformativne moći jezika. U knjizi *Odande* Šalamun se eksplicitno poziva na Abrahama Abulafiju, velikog kabalistu iz 13. veka, koji je

zasnovao fascinantan meditacijski sistem mešanja slova svetih imena. Ideja je bila da se putem tog sistema, u savršenom alogizmu, opuste skrivene sile jezika koje bi otkrivale božansku istinu tih imena, što bi bilo moguće tek izlaskom iz duha sefire *jesod*, iz prostora logike “zdravog razuma” – izlaskom, koji bi na ravni meditacijskog postupka omogućavao upravo sistem mešanja slova. Alogizam bi otkrivao suštinsku logiku jezika. (Kada smo već kod misticizma: na početku slovenačke književne tradicije, vera u moć *imena* je toliko jaka da Primož Trubar upotrebljava sintagmu “božja imena” kao sinonim za “božje persone” – tri osobe Svetog Trojstva: “...ta Persona oli Ime, nei ena smishlena oli mertva rezh, ali kir bi se preminouala oli na eni drugi rezhi leshala, oli uisila. Temuzh ie ena fama Fray, shiua, šaftopna Vfigamogozhna rezh, kir nikoger ne potribuie, od nikoger ne bo noshena, ne gori dershana...”.) Šalamun, naravno, u svojim pesničkim postupcima ne aplicira Abulafijev sistem i u glavnom se ne bavi anagramskim transformacijama unutar samih imena, a ipak bismo mogli da u njegovim novijim knjigama uočimo “anagramski” postupak mešanja koji bi trebalo da ima analogni efekat na nekoj drugoj ravni. Šalamun se na “anagramski” način odnosi prema čitavoj jezičkoj realnosti, čiji elementi su u njegovoj poeziji “bačeni u vazduh uma” (kao što o kabalističkim anagramskim postupcima govori Džek Hiršman u svom spevu *The Arcanes*), pri čemu bi trebalo da se kroz neprestano mešanje članova oslobađaju transformativni, čak i eksplozivni potencijali jezika. Pri tom je suštinski važno sledeće: ukoliko bismo pokušali da “anagramisanu” jezičku realnost vratimo natrag u njenu “normalnu” logiku, izgubili bismo upravo konkretnost kojom deluje ta jezička realnost.

Šalamun kao retko ko poznaje erotizam reči koji može da se pomeša sa vanjezičkom realnošću; možda u slovenačkoj poeziji niko nije eksplicitnije od njega tematizovao upletenost seksualnosti u jezik. U ovoj knjizi, na primer, o tome eksplicitno govori pesma od četrnaest redova *Marais* (mislim da je to jedna od najlepših pesama u knjizi), u kojoj je tematizovana erotska privlačnost koja se zasniva na blizini dvaju imena i na ponavljanju reči *la bouche* – što se, na kraju krajeva, posredno povezuje i sa “kosmičkim ustima” abulafijanske kabale; izgleda, naime, da se referenca na neki doživljaj na koji referira ova pesma, pojavljuje već u pesmi *U kandžama Abulafije* iz knjige *Odande*. (Šalamunove pesme mogu da se decenijama vraćaju istim doživljajima; kraj 9. i početak 10. stiha pesme *Marais* mo-







kontakt, u stvari, samo odraz događanja u jeziku – stvarna usta nisu tako slatka kao imenovanje (“Bio sam slatka nomenklatura, slađa nego tvoja / usta” – tu se, naravno, nudi dvosmisleno čitanje reči *nomenklatura*: u smislu sistema imenovanja i u smislu *nomenclature* kao sovjetske partijske elite – ovde, očigledno, u proširenom značenju “važne osobe”) – kroz celu pesmu je raspoređen čitav niz imena koja su bliska delimično po aliteraciji konsonanata *SNG*, *SMG*, *SNL* i delimično po kombinaciji aliteracijskog slaganja sa slaganjem vokala. (U čitavom vokabularu ove pesme možemo među konsonantima primetiti najveću frekvenciju konsonanta *S*, koji se u pesmi – ako ne ubrojimo i njegova nema ponavljanja u naslovu – pojavi 33 puta.) Taj niz povećava i onaj efekat blizine među imenima, o kojem se u pesmi eksplicitno govori, s tim da isti princip međusobno povezuje stihove i to logikom zvučnih i slovniih usklađenosti. Najpre, nabrojmo aliteracijske veze između vlastitih imena: *SiNG SiNGu* — *SeNGora* – *SeNeGaLu* – *SeNt-poL* – *SeMoLičem*; toj seriji se pridružuju još i glagol *SaNjAL* (*SaNjAO*) i veza pomoćnog glagola i lične zamenice *Sam Ga*. Lanac pored aliteracije povezuju još i druga slaganja. Kombinacija aliteracije sa potpunim ili delimičnim vokalnim slaganjem: *SENGORA* – *SENeGaLu* – *SENT-poL* (ako uzmemo u obzir izgovor) – *sa SEMOLičem*. U taj lanac prodiru još i međučlanovi: tako nastaje serija *SaNjAL* (*SaNjAO*) – *SAM GA* – *SENeGALu* – *PALme* – *SENT-POL* (ako u zadnjoj reči ne uzmemo u obzir izgovor, već slovni zapis *SAINT-PAUL*). Pored toga, možemo da povežemo i reči *senGoRa* – *GuaRds*; poslednja reč je, opet, upletena u lanac *mARais* – *mARTinique* – *guARds*. Istovremeno se, na sličan način, međusobno povezuju i neke druge reči u ovoj pesmi; pored već pomenutog para *ANDR-až* – *ANDR-é* još i *MARais* (izg. *MARe*) – *MARTinique* (izg. *MARTinik*) (koji se povezuje sa prvim parom preko slaganja-rime *AndRÉ* – *mARE*); izgovorna blizina kombinacije vokala i konsonanata ostvaruje seriju *la BOUCHe* (*la BUŠ*) – *mUŠice* – *PUČa* – *okUDŽava* – *la BUOCHe* (izg. *la BUŠ*); a sa druge strane sasvim vokalno slaganje formira seriju *pUČA* – *okUdžAva* – *nomenklatUrA* – *UstA*; dok se reč *usta* opet slaže sa *la bouche* kao njen značenjski korespondent u slovenačkom jeziku.

Kroz celu pesmu se, dakle, na ravni zvučnih i slovniih slaganja stvara izuzetno suptilno tkanje, koje se iz unutrašnje-jezičke realnosti seli u sugestiju tkanja ljudskih sudbina (što, na kraju krajeva, može biti i kabalistička ideja), odnosno, međuljudskih susretanja. Tema ove pesme je, istovremeno, njen



moguće konstruisati rečenicu kojoj ne bi bilo moguće pripisati neko značenje – a reč je o tome da je upravo to “kakvo god značenje” jedno jedino.

Međutim, zar nije u krajnjoj konsekvenci jedini način dostizanja “jednog jedinog značenja” u *strogom smislu* upravo operisanje semantičkom polivalentnošću – izricanje, koje kao “jedno jedino značenje” fokusira sve ono što je sadržano u reči? Upravo se ekspozicija radikalne semantičke polivalentnosti najradikalnije prelama s mogućnošću dodavanja različitih “prenesenih” značenja “bukvalnom” značenju; tek kod nje može biti u pitanju način izgovaranja reči bez dodatnih “skrivenih značenja”; “skrivena značenja” se stvaraju upravo onda kada pretpostavimo evidenciju polazišnog “neskrivenog” značenja; a govorenje “bez skrivenih značenja” je upravo u problematizaciji dominacije jednog značenja nad drugim; upravo ta problematizacija ne predstavlja relativizaciju značenja, već održanje protivrečnosti kao napetosti, u kojoj se u govoru dešava istina. (Pessoa na drugom mestu pravi razliku između “direktnog značenja” i “indirektnog značenja”; ako je prvo ono što reč *izriče*, drugo je ono što reč *sadrži*.) U polazištu koncepcije “zvezdanog jezika” Velimira Hlebnjikova upravo je ta poenta: u negeocentričnoj perspektivi Sunce je samo *jedna od zvezda*; perspektiva “zdravog razuma” predstavlja uzimanje u obzir jednog jedinog značenja kao svetlosti jedne jedine zvezde zbog koje ne možemo videti sve druge; upravo to “jedno jedino značenje” dakle, u suštini nikada nije *jedno* značenje, već samo *jedno od* značenja; “bukvalno značenje” kao takvo upravo već pretpostavlja da je *samo jedno od* značenja; kada premestimo perspektivu u “kosmički” prostor, u kojem je i Sunce viđeno samo kao jedna od zvezda, brojna su značenja neke reči X i ta značenja međusobno nisu u odnosu subordinacije. Pri tom je suštinski važno sledeće: upravo taj X značenja konstituiše se u značenje koje više nije *jedno od* značenja; upravo značenjska polivalentnost, fokusirana kao takva, Hlebnjikovu tek omogućava stvarno *nedvosmisleno* iskazivanje. (U tom smislu je veoma amblematično to da je Hlebnjikov, kao što je poznato, u nekom svom spisu svojim potpuno ekscentričnim jezičko-matematičkim metodama 1912. godine čak *nedvosmisleno* najavio 1917.-u, dakle godinu revolucije.)

Možda bismo morali u tom smislu shvatiti i poznatu tezu Jureta Detele, da jezik poezije mora biti “bukvalan”, “bez metafora”. Ne kao idealističko insistiranje na opoziciji između

“bukvalnog” i “prenesenog” značenja, već upravo kao ukidanje te opozicije.

(Alehandra Pizarnik u svom dnevniku, 23. oktobra 1957. godine zapisuje: “Poezija ne kao nadomeštanje, već kao kreacija neke realnosti, nezavisne – u okviru mogućeg – od realnosti na koju sam naviknuta. Same slike ne bude emocije, već se moraju odnositi na našu ranu: život, smrt, ljubav, želju, teskobu. Imenovati tu našu ranu, a prethodno je ne podvrgnuti alhemijском procesu je vulgarno. Nije isto reći: ‘Nema spasa’, i:

a ipak, nikada nećeš izaći  
iz svog velikog zatvora alkatraza.

Mislim, da su ova dva stiha mnogo prirodnija i spontanija nego prethodni primer. Mnogo više ima konvencionalizma u imenovanju stvari zastarelim rečima, nego ako to učinimo rečima koje nam dođu od nekud, kao ptice koje pobegnu iz naše unutrašnjosti, jer ih je nešto ugrozilo. Najveći deo nadrealističkih pesama je mnogo manje konvencionalan, celebralan i literaran od jednostavnih i blaženih pesama, na koje nas je navikla španska književnost.”)

Detelu pominjem zbog toga jer Šalamun u ovoj knjizi usputno referira upravo na njegov pomenuti zahtev za “nemetaforičnošću”; u pesmi *Kod baronese Beatrice Monti dela Korte fon Recori* najpre začujemo optužbu da u njoj nedostaju metafore, a onda je odsustvo metafora označeno kao udovoljavanje poetici Jureta Detele – da bi potom to opet bilo negirano: “Evo, ovde nema nikakvih metafora, Jure bi bio zadovoljan, / ne bi bio, bilo bi mu previše frivolno (...)”.

(Samo na trenutak vratimo se ulozi koju u ovoj knjizi imaju vlastita imena. Ako su imena u pesmi *Marais* nosilac /između ostalog i erotske/ bliskosti, na drugim mestima mogu biti i nosilac razdaljine, mesta istaknutih diskrepancija; u ovoj knjizi takvu ulogu ima posebno ime Beatrice. Kada se to ime pojavljuje u tercinama, naravno da ne možemo izbeći aluziju na Dantea – i upravo na toj tački se ostvaruje groteskni kontrast snobovskom svetu baronice.)

Stihovi, u kojima Šalamun pominje Detelu, izgledaju kao prava suprotnost Deteline poetike; ako je kod Detele bila u pitanju krajnja strogost u stvaranju pesničkih iskaza u “odnosu prema svetu”, ti Šalamunovi stihovi, uz svu svoju duhovitost, pre daju utisak umornog prepuštanja nekom toku raspričanog govora, koji pljuska kao voda u kupatilu ostarele baronice...

Šta je, pri tome, u Šalamunovoj formulaciji suštinski važno: “frivolnost”, dakle neki “odnos prema svetu”, ovde je određena kao nešto što onemogućava da se na ravni samih pesničkih postupaka dostigne istinska “nemetaforičnost” u Detelinom smislu. “Metaforičnost” ili “nemetaforičnost” je čitljiva na ravni, da upotrebim Detelin izraz, “autonomne konfrontacije” sa pesmom, a u njenu strukturu se upisuje na nekoj ravni koja nije isključivo “unutrašnje-jezička”. U same pesničke postupke je upisana iskazna pozicija koja ih nadređuje; nije u pitanju, jednostavno, ovakva ili onakva retorika; pitanje “metaforičnosti” ili “nemetaforičnosti” neke izjave, pitanje kakvim postupcima je stvorena ta izjava, jeste pitanje odnosa subjekta izjavljivanja (pri čemu nikako ne mislim na neku samo izvan teksta identifikabilnu, jednom zauvek određenu pripadnost, koja bi mehanično određivala tekst, odnosno “odražavala” se u njemu, već na odnos ostvaren samim tekstom) prema svetu. Ista formulacija u dva različita konteksta može biti “metaforična” ili “nemetaforična”. “Alogizam” može biti problematizacija “logike zdravog razuma” ili njeno posredno potvrđivanje putem transgresije. Upotreba istih postupaka sa dve različite iskazne pozicije nije upotreba istih postupaka. Eklatantan primer: ukoliko poredimo postupke istorijskih avangardi i njihova ponavljanja u neoavangardama, možemo zaključiti da to ni izdaleka nisu srodni postupci. Tog je veoma dobro bio svestan i Pazolini, koji se suprotstavljao neoavangardama (u kojima je video građanski eskapizam) upravo u ime ideala ruske avangarde (u traganju za novim revolucionarnim jezikom).

## 5.

Šalamun sve polaže na “čistu poeziju”; mogli bismo reći i na “apsolutnu poeziju” u onom smislu kao što možemo da govorimo o “apsolutnoj muzici”. Svoju odbranu “čiste poezije” doveo je do te tačke da jezik poezije doživljava kao svoj jedini stvarni jezik; ponekad izjavljuje čak i da je izvan njega “nepismen”. (Pod “čistom poezijom” naravno, ne mislim na izolovanje onoga što važi za “poetično”; suprotno tome: Šalamun je – nakon Kosovela – prvi slovenački pesnik koji je pesnički jezik radikalno izložio svemu što je ranije u poeziji važilo za nezamislivo; njegov pesnički jezik se ne boji “prljanja” onim što je izvan “poetičkih” konvencija; “čistoća” poezije u

njegovom slučaju pre znači: “Čega god da se dotaknem, postane poezija.”) U tom smislu je za određenje njegove pozicije u ovoj knjizi karakteristična duhovita kratka pesma *Stavek lovcem (Rečenica lovcima)* (sastavljena iz tri dela; dva dvostih i jedne tercine koja je podeljena na dvostih i dodatni zaključni stih; s tim, da je svaki deo napisan na drugom jeziku, dijalog između ogorčenog “lovca” i pesnika koji ga umiruje je živahno prenet na ravan “loptanja” ptičijih pesama), u kojoj pesnik svoj jezik postavlja u odnos prema pevanju ptica i kao takvog ga izmiče vulgarnoj kritici “lovaca”:

*Rečenica lovcima*

*Kako se ptičje pevanje lopta!  
Hodam po kolicima.*

*Selfish little beast, writing your own  
stuff, who do you think you are?*

*Calma, calma,  
non sono un cinghiale,  
nemoj me ustreliti!*

U ovoj pesmici bismo mogli uočiti čak i pokušaj ponavljanja postupka Prešernovog *Orguljaša* u manjem obimu. Važno je sledeće: Šalamun lucidno tematizuje kako u današnjem društvu poezija postaje shvaćena kao nešto nepodnošljivo i skandalozno upravo na tački poistovećenja sa nežnim “loptanjem” ptičjeg pevanja. Šalamun sa suverenim osmehom brani neupotrebljivost pesničkog izražavanja. “Čista poezija” je najsubverzivnija, jer narušava ustaljeni red i kao takva uspeva da dodirne prikrivene neuralgične tačke publike koja se u njenom prisustvu oseća dezorijentisano. (Pri čemu se u moralističkom optuživanju pesnikove sebičnosti zaista oslobađa “lovačka” agresivnost optuživača.) Ono što danas, kada je u umetnosti transgresija postala norma, predstavlja istinski eksces, jeste veselo ptičje pevanje. Ova knjiga se ne završava slučajno sintagmom: *vedri štiglic*. (Uzged: štiglic je u srednjovekovnoj hrišćanskoj ikonografiji predstavljao simbol Hristovih muka, jer se navodno hrani bodljikavom hranom.)

A ipak pozicija koju Šalamun deklarativno zauzima nije jednostavno bukolička, već i – svesno – opasna. Ne samo zbog

toga što čoveku koji je zauzme preti da ga ustrele iznervirani lovci, već zbog toga što toj poziciji kao takvoj sve vreme preti upravo gubitak onoga što štiti.

(Uzgređ ću zapisati samo kratku napomenu o ptičjem pevanju: šta na kraju krajeva znamo o njemu? Kako znamo da je to neko veselo, ekstatično loptanje? Tako se nekada pitao još Petrarka u sonetu *Quel rosignuol, che sí soave piagne*: a šta, ako je slavuj koji tako slatko peva i koga upotrebljavam kao metaforu u svojim sonetima, u sličnom odnosu prema svojoj pesmi kao i ja prema svojoj, koja oplakuje Lauru – možda oplakuje svoje mrtve mladunce ili ženku? Time Petrarka ne postavlja svoju pesmu u poredak “prirodnog toka stvari” – i ni najmanje ne postavlja svoj odnos prema Lauri u biološki kontekst “gubitka ženke”; suprotno tome, i slavujevu pesmu prepoznaje u registru simboličnog.)

Hoću da kažem sledeće: upravo onda, kada zagovaram “neupotrebljivost” izgovorenog, moram se upitati, *da li je možda ta “neupotrebljivost” kao takva već upotrebljena*. Koju razliku želim time da istaknem? Razliku između krajnje izloženosti pesničkog jezika koji se bori sa sopstvenim granicama, jezika koji ne želi i ne može da se osloni ni na jedan unapred nametnut smisao, i stvaranja zaštićenog prostora slobodnog govorenja bez posledica. Istinski prelom sa utilitarnim pojmovanjem pesničkog jezika ne može biti jednostavno bekstvo u esteticizam, koje je bekstvo od nekih drugih sila kojima je prepuštena teritorija delovanja i koje upravo to bežanje iskorišćavaju, već u “čistom” obliku može da se konstituiše tek onda kada pesnički jezik postavi u konfrontaciju sa onim što ga onemogućava. (Prva reč u ovoj Šalamunovoj knjizi je: *Izazvati*. A u nastavku stiha čitamo: *Izmamiti izveštaj /.../.*)

Pazolini u svojoj kasnoj pesmi *Grakhus* (koja takođe počinje ptičjim pevanjem) daruje stihove:

*Šta saopštavam, ako ne saopštavam više,  
ako, na kraju krajeva, nikada nisam saopštavao  
ništa drugo do čistu radost što sam ono što jesam?*

U ovoj Pazolinijevoj pesmi upravo “čista radost što sam ono što jesam”, izaziva konfrontaciju. Konfrontaciju upravo zbog toga jer je takav stav skandalozan i shvaćen kao defetizam – a upravo kao takav nije defetizam, već krajnja izloženost. A krajnja izloženost može biti samo putem radikalne



autorefleksije: “čista radost što sam ono što jesam”, može biti “čista radost što sam ono što jesam” samo bez unapred postavljene nedužnosti; Pazolini je napravio i kratak film, u kojem Bog ubije mladića koji se zaneseno predaje estetskom zadovoljstvu u doba kada se svuda dešavaju strahote. Njegova krivica je u njegovoj nedužnosti. Pazolini neprestano problematizuje sopstvenu poziciju. Bio je svestan upravo opasnosti da se i najradikalniji pokušaji pretvaraju u svoju suprotnost. Kada je u nekim filmovima pokušao da ekranizuje “revolucionarnu snagu prošlosti”, ponekad se, na primer, opasno približavao turističkom kiču... A insistirao je upravo na opasnosti svojih pokušaja. U konačnoj konsekvenci, kod Pazolinija se sukobljavaju težnja za “poezijom kao muzikom” i “bacanje sopstvenog tela u borbu”.

Sve to pominjem zbog toga što izgleda da je u Šalamunovom slučaju u pitanju odsustvo, čak i suprotnost takve oštine. U ovoj knjizi možemo pre da otkrijemo neku ležernost, iz koje se unutrašnje drame izvijaju na način nekakvog sladokustva... Kao halucinantno uživanje u dremežu. Međutim, možda nije sve tako jednostavno. Sve vreme se menjaju perspektive; na trenutak se otvaraju predivni daleki predeli za koje se čini da u njima pulsiraju kosmičke daljine, a onda se tu odjednom stvori kakva banalna degustacija sireva ili euforično-dosadan razgovor u baroničinom salonu... Sa takvim diskrepancijama stvara se neka nelagodnost, koja, najverovatnije, ima ulogu u konstituisanju određenog smisla koji nije istovetan sa prvom reakcijom “lovca” na možda namerno postavljen mamac koji ga iznervira.

Pročitajmo pesmu *Toliko jih bo vzdržalo sinje nebo (Toliko njih će izdržati sinje nebo)*. Svečana dikcija, usporen ritam, bravura izricanja – bravura, za koju se čini da je prazan hod; razgovor sa zvezdama na rubu svesti, koji je istovremeno veoma jednostavna i veoma realistična slika hedonističkog buržuja koji uveče leži u sauni i vidi u tome ultimativni horizont napora. Efekat je kosmičko-komičan:

*Zašto niste ganuti? Ležim u kadi,  
dok posle zalaska sunca na nebu ne  
bude upaljenih sto zvezda. Kapljice znoja koje  
se slivaju sa lakata u sauni. Ništa. Polako.  
Sa crtežom. Koliko kapljica ću izdržati  
sam, toliko će ih izdržati i čovečanstvo.*



Izrazita neprijatnost koju mogu da probude ovi stihovi, posledica je mučne blizine između odnosa prema zvezdama, odnosno predstavom subjekta tih izjava, da je njegov napor identičan graničnom naporu čovečanstva kao takvog, i glupavog zadovoljstva istog subjekta, za koga se glagol *izdržati* vezuje za izdržavanje tretmana u *wellness*-centrima. Ti stihovi evociraju upravo taj raspon. Subjekt tih izjava, naravno, nikako ne identifikujem sa pesnikovom ličnošću; suprotno tome: mislim, da ovde pesnik namerno, na način dramskog pisca, duhovito predstavlja neki prizor koji na groteskni način spaja ono što je nespojivo. Pri tom se sećam i kako je zapanjujuće Šalamun postavio jedno pored drugoga predsmrtnu teskobu baroknog arhitekta Borrominija i točkiće za masažu sa komercijalnih TV programa u pesmi *Borromini* iz knjige *Črni labod (Crni labud)*... Takođe, i na ravni postupaka takve postavke podsećaju na neke postupke u baroknoj poeziji – i inače bi se u Šalamunovoj poeziji moglo naći dosta veza sa barokom – u kojoj vidimo kako pesnici vrebaju u potrazi za egzaltirano dramatičnim doživljajima i kosmičkim metaforama uz najbanalnije i nevažne svakodnevnne zgrade.

A ipak, u stihovima iz pesme *Toliko njih će izdržati sinje nebo* ta postavka nikako ne zvuči nedužno; napetost je dovedena do takvog stepena groteske, da se upravo uz govor o zvezdama i čovečanstvu jasno budi svest o klasnoj određenosti pozicije koja želi da pripiše sebi univerzalnost. Jedna od prvih asocijacija koje mi je probudio ton ovih stihova bila je izuzetno brutalna: prizor iz Bihnerove drame *Vojcek*, kada se komandant prepušta užitku u svojoj kosmičkoj grozi, dok ga siroti Vojcek brije... Usklik: "Zašto niste ganuti?" je, naravno, tako egzaltiran, da upravo kada poziva na uživanje, istovremeno evocira distancu i tako svesno naglašava grotesknost situacije. (Je li to ironija? Ili je možda tip "zaštitne" ironije, koja samo štiti od problematizacije izjavljivačke pozicije, jer stvara utisak da je izjavljivačka pozicija već problematizovana?) U svakom slučaju, upravo kroz tu neprijatnost se iscrtava neka prilično ozbiljna konsekvencija: misao, da čak i pravi mistični doživljaj može biti povezan sa pravom banalnošću – istinska kosmička groza koju doživljavam me još ni u čemu ne uzdiže nad banalnošću izvan tog doživljaja. I više od toga: uopšte nije u pitanju samo banalnost, već i – uz svu eventualnu subjektivnu nedužnost – upletenost u sisteme klasne eksploatacije; kada deklarativno tvrdim da je moja pozicija identična sa pozicijom



pronaći i nešto humora ili čak i ironije); singularnost subjekta ističe kao zastupništvo čovečanstva upravo u toj emancipatorskoj logici preloma; u njoj predstavlja singularnost koja zauzima simbolično mesto celine, uspon emancipatorsko-političke subjektivnosti (koja je kao takva reflektovana). Boravak u sauni u pesmi *Toliko njih će izdržati sinje nebo* ostvaruje vezu *pojedinač – čovečanstvo* po “metafizičkoj” inerciji brisanja granica, “rasipanja u kosmosu”; subjekt u kadi može da stvori identifikaciju svoje pozicije sa čovečanstvom upravo time, da napušta nereflektovanu klasnu poziciju koja određuje njegov iskaz. Pri svemu tome, Šalamunovi stihovi jasnošću svojih formulacija omogućavaju upravo refleksiju te nereflektovanosti.

I upravo putem opisane razlike bi bilo moguće – ukoliko veoma pojednostavimo stvari – prikazati jednu od osnovnih razlika između herojskog probijanja kroz nemogućnost koja se ispoljava u istorijskim avangardama i diskurzivnog hedonizma neoavangardi (ne da bih uvrštavao Šalamuna u njih; Šalamunova poezija, svakako, izmiče klasifikacijama) – između ostalog i upravo u primeru kada neoavangarde imitiraju određene postupke istorijskih avangardi.

(Šalamun u svom odnosu prema svetu nikako nije avangardista u smislu utopijske projektivnosti – ni onda kada njegovi stihovi zazvuče egzaltiranim zanosom; sama priroda tog zanosu je potpuno drugačija. Pre svega kod Šalamuna – ako opet veoma grubo pojednostavimo – i najveća drskost izraza ne pokušava da bude “napad na nebo”, već je u zadnjoj instanci pre religiozni užitek u milosti neba, predavanje ekstazi u okviru beskrajnih datih mogućnosti – dok se lak suši, dok se ne osuši gips, dok ide... ako imam u vidu njegove pesničke slike iz različitih knjiga... To *dok* u njegovoj poeziji uvek iznova nastupa kao granica. Šalamunova poezija je puna euforije, egzaltacije, ekstaze; takođe, puna je svesti o metamorfozičnim silama jezika, koje mogu da se vežu za vanjezičku stvarnost, ali, u krajnjoj instanci, skoro nikada nije utopistička – pre je melanholična. Naslov *Štiri vprašanja melanholije* (*Četiri pitanja melanholije*) za reprezentativno američko izdanje njegovih izabranih pesama čini mi se iznad svega važnim.)

Ali, ono što želim da ovde posebno istaknem je nešto sasvim drugo. Ono što prilikom čitanja navedenih Šalamunovih stihova budi nelagodnost, nije jednostavno spajanje nespojivog, već pre lakoća kojom je moguće spojiti ono što se čini nespojivim. Nelagoda proizilazi upravo iz glatke spojenosti.



napisane. U celini ću navesti već pomenutu pesmu *U kandžama Abulafije* (koja, u svojoj osnovi ima sonetnu strukturu), koja mi se čini ključnom za razumevanje Šalamunove poezije iz poslednje decenije:

*U kandžama Abulafije*

*Preleven pro domo sua, jesu li stope ulizičke? I ko je ta polica, rub moga ja, krov nad glavom, koji mi zakriva nebo? Jesam li otišao? Je li u razređenom vazduhu samo još trag libida ljuštura? Ljuštura zmijskih svlakova strašnog kabaliste Abulafije, koji se stvarno koncentriše samo na usta, ne više ni na jezik. "La bouche, la bouche" u Mareu, tri koraka od Sene, sa suncem iz Haitija. Kažnjava me Sezer? Mi, pesnici nakon određenog ispunjenja godina nestajemo. U redak vazduh, u posvećenje, u pandemičnu odgovornost, u Johancu iz Vodica. Gubimo se u šumi, otkopčaju nam ruke. Konj od turbana ne može da smiri više ni svoje ispružene korisnike. Onesvestio sam vir. Slast je onesvestila vir.*

Ovu izuzetnu pesmu razumem kao konstataciju nečega što se pesniku zaista dogodilo; kao konstataciju nekog stanja u kojem se zatekao; pitanja koja postavlja ne doživljavam jednostavno kao ironično-retorička. (I upravo reč "ulizički" je ona, koju sam i sam, tako reći protiv svoje volje, uzviknuo slušajući Šalamunov govor na Prešernovoj proslavi u Ljubljani 2000. godine, kada sam se zgrozio zbog pesnikovog konformizma; pri tome mi se zaista kidalo srce, jer sam Šalamuna voleo i divio mu se; a kada sam nakon tri godine pročitao pesmu *U kandžama Abulafije*, bukvalno sam odahnuo; u ovoj knjizi Šalamun u identifikaciji sa Župančičem komentariše sledeće: "Ali ne, rekao sam, ipak Župančič. / Nekoliko puta je pokleknuo, ali to mu toliko zamerate, / jer ste i vi nekoliko puta poklekli.") I stanje, o kojem govori ova pesma je zaista jezivo: spoznaja, da *istinska* mistika, *istinski* ulazak u abulafijanska "kosmička usta", ničim još ne garantuje nedužnu poziciju u socijalnom prostoru; moja egzaltirana lična ekstaza je moguća istovremeno i uz pristanak na to, da mi "otkopčaju ruke" (upravo u toj jezivoj spoznaji ovo je istinski mistična a ne misticistična pesma); ne postoji nikakva garancija da situacija koja me svojom otvorenošću do-

vodi u ekstazu u nekom drugom kontekstu nije blokirana; pri čemu upravo svaka zarobljenost u “ovde” za pesnika u suštini znači “odlazak”; Šalamun sve to formuliše sa velikom oštrinom i visokim stepenom depersonalizacije koja je samokritična na ravni postupka, mada pesmu možemo istovremeno da čitamo kao samoodbranu: *isto* stanje je opisano kao nestajanje u Abulafijevoj kabali i u šarlatanstvu Johance iz Vodica; *isto* stanje je opisano kao zarobljenost pod krovom nad glavom i kao izgubljenost u šumi! Izgubljenost u šumi koja nije nedužna, koja upravo kao nestanak, kao sklanjanje od ljudi, može biti u službi nekih tuđih interesa: “Otkopčaju nam ruke.”

Međutim, uz sve to moguće je detektovati i izvesnu promenu koja u Šalamunovoj poeziji neprimetno nastupa devedesetih godina i za koju se čini da je povezana sa istorijskim okolnostima – i sa slovenačkim prostorom, koji pesnika, uprkos istaknutom kosmopolitizmu, (Šalamun je bio prvi slovenački pesnik koji je znao da i u međunarodnom socijalnom prostoru funkcioniše kao pravi kosmopolita) možda jače određuje nego što bi se to činilo na prvi pogled. Među Šalamunovim pesmama iz šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina minulog veka veoma su važne pesme koje imaju “društvenokritički” naboj, u kojima je Šalamun uspeo, ne da bi se uopšte spuštao na ravan aktuelizma i ne da bi njegove izjave nužno zvučale direktno polemično, da kadikad, jednom jedinom sintagmom koja poseduje izuzetnu oštrinu, duhovitošću i nesumnjivom hrabrošću, kritički poentira malograđanštinu u deklarisanom socijalističkom projektu – od “socijalizma à la Ludvik XIV.” u *Dumi 1964.* preko pesama *Ljubljana* iz zbirke *Arena* do pesme *Moje pleme ne sliši već svobode (Moje pleme ne čuje više slobodu)* iz *Mere vremena*. Devedesetih godina, kada je u Sloveniji pobedio proces koji je sproveo restauraciju kapitalističkih društveno-imbinskih odnosa, ta “društvenokritična” oštrina u Šalamunovoj poeziji, kada tematizuje aktuelno vreme, odmah nestaje. U ovoj knjizi, doduše, možemo naići na stihove kao što su: “I filistri su deo / odgoja i demokratije” – to možemo razumeti kao duhovitu blagu ironiju, ali u kontekstu pesme funkcija ove izjave mi se ne čini subverzivna; ona pre zvuči kao afirmacija – kao blago distancirana pomirenost sa stanjem. “Odgoj i demokratija” u tom kontekstu zvuče kao designacija ultimativnog horizonta mogućeg. I ideološka pozicija pesnika, izgleda da je omeđena tim (ako je identifikujemo kao klasnu poziciju, građanskim) horizontom.

Naravno da upravo na tom mestu u pesničkom jeziku treba napraviti razliku između – ako se opet nadovežem na Pesov – “direktnog izricanja” i “sadržavanja”; stvarne ideološke implikacije jednog pesničkog opusa ne možemo razumeti ukoliko se ograničimo na vulgaran pokušaj identifikacije ideološke pozicije subjekta izricanja; istinski odnos između umetnosti i ideologije ne dešava se na način “odražavanja”, već na način “prelamanja”. I u tom smislu je Šalamunova poezija poslednje decenije u odnosu prema svom vremenu izuzetno zanimljiva upravo po tome sa kakvom intenzivnošću i kako neprikriveno u svojoj dinamici otkriva njegove protivurečnosti i neodređenosti: euforija može biti istovremeno i inercija; slast može biti istovremeno i katastrofa; neprestano menjanje sveta može biti istovremeno i pristanak na njegovu nepromenljivost; neverovatna dinamika istovremeno može biti i paralizovanost; transgresija može biti istovremeno i konformizam; “krvava radikalnost” može biti kič i eskapizam, mistika može biti i banalnost – ne da bi jedan član jednostavno poništio drugi. (U pesmi *Prevroče je /Prevruče je/* iz *Ambre* Šalamun je tu tematiku neodređenosti uveo pravim apokaliptičnim tonovima u stihovima u kojima odzvanja i odjek poznatog Eliotovog stiha o svetu, koji se neće završiti eksplozijom, već jecajem: “Hoće li / kraj sveta biti čeličan, silan i pucketav? Ili / ćemo misliti, da trče miševi po uglovima, vozovi / po šinama, ruka po tvojoj beloj crvenoj košulji?” Tu je neodređenost posebno istaknuta čak i u samoj boji košulje, koja je “bela crvena”. A pre toga stoji i pitanje: “Ko će nam odseći / ruke?”) Mogli bismo čak i da rizikujemo i da kažemo, da radikalnu tezu mladog Valtera Benjamina o “kapitalizmu kao religiji” možemo pronaći retko gde toliko intenzivno prikazanu kao što je to u Šalamunovoj poeziji. A zapravo je “kapitalizam kao religija” osnovni egzistencijalni modus, u kojem se na tematskoj ravni događa Šalamunova poezija. Pokušaji bekstva od konsekvenci su u samom postupku pisanja, u konačnoj konsekvenci, upravo nemilosrdno reflektovanoj; amblematičan je stih iz poslednje pesme ove knjige: “vek pliocenjenog semena”.

Šalamun stvara novu, dvosmislenu reč iz reči *pliocen* i *ceniti*. Upravo ta dvosmislenost reči omogućava nedvosmislenost izjave: onemogućava bekstvo u dvosmislenost arhaike upravo putem isticanja neodređenosti koja tematizuje pokušaj bekstva i njegovu nemogućnost.

Šalamunova poezija u poslednjoj deceniji je poezija takve neodređenosti, koja je čak i onda kada se učini da je inertna, puna napetosti. Tačnije: ako u onome, što se čini da je njena

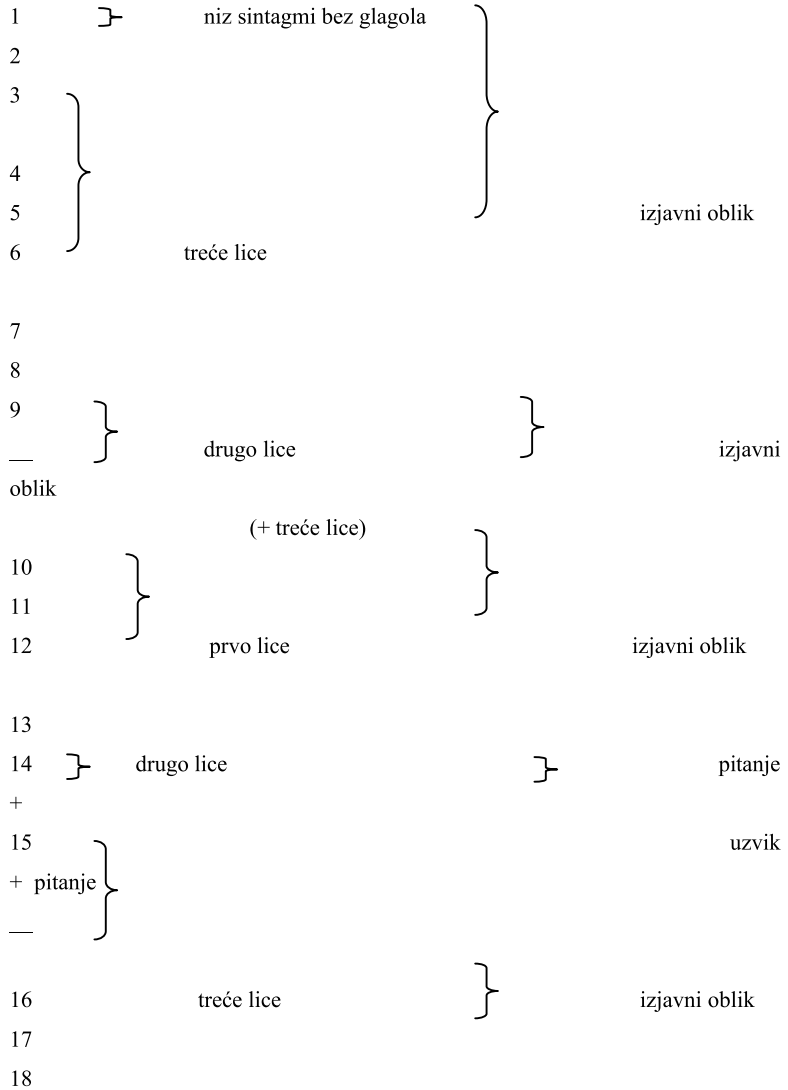






Na prvi pogled, u pitanju su slučajno nabacane izjave, za koje bi se moglo učiniti da korespondiraju sa glagolom “razbiti”, kojim se završava pesma, obuhvaćene su formom koja je u suštini stroga. 18 stihova je raspoređeno u 6 tercina; a te tercine su podeljene na dve celine od po tri tercine, što bismo mogli shvatiti kao aluziju na konstrukciju tipične danteovske periode koju čine tri tercine. Dok se kod prve dve tercine rečenica na kraju poslednjeg stiha jampskim opkoračenjem nastavlja u sledeću tercinu, čime je istaknut kontinuitet, na kraju treće tercine je tačkom istaknut kraj “periode”. U drugom delu pesme se poslednja rečenica četvarte tercine opet jampskim opkoračenjem nastavlja u petu tercinu, a na kraju pete tercine opet nastupa naglašeni prekid označen znakom pitanja. Oba prekida nisu slučajna, već se istovremeno javljaju sa ključnim autorefleksivnim momentima u ovoj pesmi: prekid između treće i četvarte tercine je tačka autoproblematizacije diskursa, tačka prekida asocijativnog kontinuiteta; prekid između pete i šeste tercine nastupa uz gradaciju te autoproblematizacije kroz direktno postavljanje pitanja o razlici u nekoj situaciji neodređenosti. Poslednji stih prvog dela i prvi stih drugog dela su preko tog prekida povezani u dvostihu s obzirom na glagolsko lice – diskurs prelazi iz trećeg lica u drugo: “(...) Odjavi stopu. Obriši oči. // Prestani da lopovlučiš. (...)” Tako se središnji dvostih pesme s obzirom na glagolsko lice povezuje sa 14. stihom, dakle stihom, koji je tačno na sredini drugog dela (“Da povičeš moljac, kada na belom peškuru ugledaš”). Istovremeno, središte pesme se povezuje sa središtem drugog dela pesme s obzirom na tip rečenice. Poslednji stih prvog dela je obeležen prelazom iz izjavne u zapovednu rečenicu, na ravni interpunkcije, doduše, označen tačkom, koja se nastavlja u sledećem stihu. Slede stihovi u izjavnom obliku; 14. i 15. stih su u upitnom obliku, koji prekida uzvik: *El Alamejn!*

**Šema:**



Poseban status ima uvodni dvostih: možemo da ga čitamo kao izjavno nabranje, a možemo i kao prizivanje. Tako je već evociran neki modus neodlučnosti, koji se zaoštava kroz celu pesmu sve do definisanja neke nepomirljive razlike i sukoba u poslednjoj tercini.

Menjanje glagolskog lica je u strukturi pesme, kao što smo već nagovestili, povezano sa funkcijom ostvarivanja sadržinskih preokreta. Pojavljivanje drugog lica oba puta ima ulogu autorefleksivnog preokreta, koji najpre uvodi prelaz diskursa u prvo lice (diskurs u prvom licu počinje stihom “U goste odlazim sa svojim životima” – taj stih ima u pesmi posebnu ulogu s obzirom na to da ga je moguće pročitati kao endekasilabu, “standardni” stih danteovske tercine; doduše, stihovi ove pesme imaju od 10 do 16 slogova – a završava se izjavom: “Ne znam šta je reč” koja je najizoštrinja tematizacija neodlučnosti na ravni pesničke autorefleksije i kao takva evocira nov preokret), a drugi put prelaz u treće lice. U prelazu *treće lice – drugo lice – prvo lice – drugo lice – treće lice* dešava se transformacija u funkciji koju ima pripovedanje u trećem licu; u poslednjoj tercini treće lice postaje način radikalizacije autorefleksivnog preokreta; pripovedanje u trećem licu o nekoj istorijskoj situaciji se pokaže kao “mnogo više u prvom licu od prvog lica “; pripovedanje u trećem licu u poslednjoj tercini je najradikalnija autorefleksija subjekta izricanja. Ako je diskurs u trećem licu u prvom delu pesme način ostvarivanja neke neodlučnosti, diskurs u trećem licu u poslednjoj strofi upravo je probijanje neodlučnosti, tematizacija nekog totalnog razdvajanja, čak i sukoba. Sa tim su povezani i vremenski preokreti. Većina pesama je napisana u sadašnjem vremenu, u koje na tri mesta prodiere prošlo vreme: u 3. i 12. stihu i u poslednjoj tercini. Prošlo vreme se svaki put pojavljuje u funkciji razdvajanja: prvi put pominjanjem nekakvog isparavanja, drugi put prilikom razdvajanja subjekta izricanja od nekog stanja “ovde”, i treći put prilikom neposrednog sukoba.

Istovremeno se menjaju i prostorni odnosi koje evociraju ovi stihovi. Posebno je reč o odnosu *gore : dole*, koji je u ovoj pesmi veoma eksplicitno istaknut. Prva dva stiha evociraju tlo – neodlučnost između pustinjskog i travnatog tla, treći stih – “nema-ga-sačuvanog-isparilo-je” – evocira uzdizanje nečega nepredeljivog u nebo. Sledi eksplicitno određivanje odnosa *gore : dole*, koji može biti prostorni i/ili simboličan; s obzirom na kontekst knjige možemo ga razumeti čak i u klasnom smislu; “oni izgaženi od ovaca” su dole, a Griša i Beatriče kao predstavnici aristokratije su gore. (Ako bismo se obazirali na biografske podatke, koji, doduše, u samoj pesmi nisu dati, mogli bismo razumeti njihov razgovor kao razgovor žive osobe sa mrtvom.) Nastaje nekakav razgovor u kojem se gore i dole sreću u nekoj



postavljena je u zajednički niz sa simboličkom logikom “živi pesak, živi sumpor”. Preko te dvojnosti stvara se asocijativna veza među sintagmama, stvaranim po različitim principima – “živi noj” i “živi pesak”, koja je jača od veze među sintagmama stvaranim po istim principima – “živi noj”, “živa trava” – jer evocira neko zajedničko prizorište: afričku pustinju; “Beli sok čeleste Aide” kao aluzija na slavnu ariju iz Verdijeve opere, koja se dešava u Egiptu bila je napisana za otvaranje Sueckog kanala kao simbolična potvrda zapadne kolonijalne dominacije u tom prostoru, opet se asocijativno vezuje za to prizorište. Kroz celu pesmu se prostire asocijacijski niz koji tematizuje pustinju i postaje sve određeniji. *Noj – pesak – beli sok čeleste Aide – škorpinja – El Alamejn – Sahara*. (Druga evociranja Afrike u ovoj knjizi su, doduše, uglavnom povezana sa druženjem sa nigerijskim piscem Diranom Adebajom, koji je istovremeno kada i Šalamun boravio u Santa Maddalena Fondation i koji se pojavljuje u ovoj knjizi kao njena “dramatis persona”.) Sam prizor konačnog sukoba evociran je putem dve logike. Ime *Romel (Rommel)* se u pesmi pojavljuje kako po aliteracijskoj – *z RuMeno RaMo* (žutim ramenom) – *RoMMel* – tako i po asocijativnoj logici: evocira ga toponim *El Alamejn*. Bitka kod El Alamejna je leta 1942. godine zaustavila Romelovo prodiranje u Afriku; tu je bila slomljena njegova poslednja ofanziva. (Krajnja konkretnost poslednje tercine je ostvarena simboličkom logikom: Perhavčevo “razbijanje” Romela, pomenuto u ovoj pesmi, jeste simbolično. Rafko, odnosno Rafael Perhauč – tako se sam potpisivao – bio je svakako jedna od ključnih ličnosti slovenačke i jugoslovenske ratne avijacije tokom Drugog svetskog rata; 1944. godine je postao komandant avijacije NOB-e Jugoslavije u Alžiru; kasnije – upravo u doba pesničkog uspona mladog Šalamuna – napisao je izuzetno zanimljivu knjigu *Letalci prekomorci (Piloti prekomorci)*.)

Cela pesma je stecište presecanja različitih principa izricanja; ono dostiže kulminaciju u pretposlednjoj tercini koja zahteva određenje neke razlike:

*žutim ramenom. Ne znam šta je reč.  
Da povičeš moljac, kada na belom peškuru ugledaš  
škorpiju? El Alamejn! Gde je razlika?*

Unutrašnja napetost te tercine, u kojoj je već upotrebom znakova interpunkcije sugerisana kulminacija emocionalne

napetosti pesme (osim u 15. stihu, u kojem se u međusobnoj blizini pojavljuju dva upitnika i uzvičnik, svi znaci interpunkcije u pesmi su zarezi i tačke), tako je velika zato, jer je formulisana na raskršću sa nekom drugom neodlučnošću. Kada Šalamun između izjave o neznanju reči i zahtevom za definisanjem razlike postavi usklik: “El Alamejn!”, njegov postupak je krajnje precizan. Neznanje reči pojavljuje se istovremeno sa jednim drugim pitanjem koje se tiče temeljne pozicije izricanja (koja je određena kao izjavljivačka pozicija subjekta, određenog drugim licem). Ili je u pitanju “opraštanje reči od mesa”, ili potpuna inercija – inercija subjekta, koji, potpuno uronjen u “meso”, u otupelom opuštanju još i svoje uznemirenje zbog škorprije po inerciji formuliše kao tipično malograđanski strah od moljca? Neodlučnost nije nedužna: trupla-valjušci evociraju neodlučnost između svesti o strahotama rata i kulinarstvom,<sup>2</sup> što u samom subjektu izjavljivanja izaziva osećaj nužnosti distanciranja i raščišćavanja. (Na kraju krajeva, može da se probudi i asocijativna veza između uvijenog trupla i čoveka na letovanju koji leži na peškiru.) I u tom smislu čak *Čeleste Aida, forma divina...* nije nužno nešto nedužno. Da li da tu aluziju čitamo kao aluziju na potresnu priču o ljubavi i smrti o kojoj govori ta sjajna opera, ili da je razumemo kao amblem (malo)građanskog ukusa nekoga, ko ljubi ručice nebu?

2 Ili da, možda, čitamo pesmu *Slast* kao estetizaciju rata u Iraku?!

Označivač *El Alamejn*, koji je već na ravni interpunkcije istaknut uzvičnikom (koji se u pesmi pojavljuje samo jednom) kao emocionalno najistaknutija tačka pesme, funkcioniše kao stecište svih napetosti pesme; istovremeno je nosilac neodlučnosti i tačka koja prekida neodlučnost i pretvara je u prizorište sukoba. El Alamejn je letovalište u Egiptu; njegovo pominjanje može da nam prizove prizor čoveka na letovanju koji leži na peškiru; a istovremeno, prilikom pominjanja tog naziva ne možemo da izbrišemo iz svesti bojište Drugog svetskog rata. Dodatnu ambivalenciju uvodi i sam naslov pesme. Pominjanje revije *Reader's Digest* sugerise nam karakteristično štivo za letovanje običnog malograđanina (setimo se kako je Roman Polanski upotrebio tu reviju kao amblem malograđanštine u filmu *Rozmarina beba!*); lako možemo da zamislimo da čovek na letovanju u toj reviji čita članak o bici kod El Alamejna, što dodatno stepenuje napetost. Na tom mestu treba dodati još nekoliko reči o dvojini koja se pojavljuje u naslovu pesme. U njenj strukturi možemo da je povežemo sa upotrebom dru-

ge osobe u pesmi. Međutim, funkcija druge osobe u pesmi je upravo funkcija uvođenja autorefleksivnog preokreta; njeno prvo pojavljivanje možemo da čitamo ili kao obraćanje nekome drugome ili kao obraćanje subjekta izjavljivanja samome sebi, a njeno drugo pojavljivanje možemo da čitamo ili kao pitanje nekome drugome ili kao način postavljanja bezličnog pitanja. Čak i ako je pesma naslovljena na neku drugu osobu, uloga druge osobe u pesmi je pre svega autorefleksivna – i kao takva dvojina dvojnosti u samom subjektu: dvojina neodlučnosti i dvojina sukoba.

Ime El Alamejn na kraju krajeva možemo da vidimo i kao “verbalnu masku”: upadljiva je “bliskost imena” (ako se izrazim na način, koji upotrebi Šalamun u pesmi *Marais*) *ALAMejN* i *šALAMuN*.

U samom trenutku sukoba, u samom trenutku odluke, narasta ambivalentnost pozicije subjekta izjavljivanja. Nesumnjiva je svesna identifikacija subjekta sa Rafkom Perhaucem, koji je istaknuto označen kao “moj stric”. Sa druge strane, amblemi (malo)građanstva u pesmi se jasno povezuju sa likom Romela. Aliteracija *RuMena RaMa* (Zuto rame – koje je rame tela koje pripada subjektu izjave) – *RoMMel* (Romel) pri tom dodaje neku subliminalnu vezu. Sukob rascepljuje poziciju izjavljivanja i tek u poslednjem stihu dolazi do razrešenja. Upravo u tome kako je okarakterisan Romel, vidim oštrinu Šalamunove zamisli. Sa prikazom Romela kao sentimentalnog čoveka koji ljubi ručice neba, fašizam odnosno nacizam je tematizovan kao nešto što je potencijalno prisutno u samoj suštini (malo)građanstine; ako navedem pitanje koje je nekada, sa svom oštrinom, postavio Pazolini: “Zar nije upravo nacizam definisao ‘normalnu’ situaciju buržoaziju i dalje je definiše?” Odgovor na nedužno pitanje, da li je uzvik “Moljac!” prilikom pogleda na škorpiju koja se uspuzala na beli peškir, reč ili ne, u toj svesti je moguć tek putem radikalne problematizacije navodne nedužnosti izjavljiivačke pozicije.

Sukob se tako na ravni teksta dešava kao sukob u subjektu. Celokupno izjavljivanje je sagledano u opasnosti, iz koje može da ga spasi samo nužnost razlikovanja koju je evocirala sama neodlučnost. Poesma, na taj način, može da govori i o procesu sopstvenog nastanka. Juljan Tuvim u svojoj pesmi *Slova* preklinje čitaoca da se moli za njegova slova koja se gomilaju kao crna pustinja, sve dok se on, slovosastavljač, ne bude pesmom probio kroz tu crnu pustinju. Šalamun stvara pustinju i probi-

janje kroz nju. Pesnički jezik se nađe u opasnoj blizini inercije, ali, u odlučujućem trenutku postaje jasno da je u njoj eksplozivna moć.

## Dodatak

Dok sam pisao ovaj pokušaj analize, naleteo sam na neki tekst, koji upravo uz El Alamejn tematizuje i jednu drugu neodlučnost, koja se na neobičan način povezuje sa situacijom koja je tema Šalamunove pesme. Mislim na neodlučnost između “ubijanja vremena” i sudbonosnog istorijskog dešavanja u samom pogledu letača koji u toj pesmi nastupa kao protagonista oružanog sukoba koji ubija Romela. Rafael Perhauc u svojoj knjizi *Piloti prekomorci*, koju sam tokom pisanja ovog teksta ponovo uzeo u ruke, opisujući svoje putovanje pored El Alamejna, 1944. godine, kada je kamionom putovao u Benin, pominje kako je *ubijao vreme* posmatrajući prostor koji je nedavno bio bojište:

“Na više od 1000 km dugom putu od El Alamejna do Benina bili su pored puta, sa jedne i druge strane, posejani ostaci koji su podsećali na minule ofanzive iz 1941. i 1942. godine; uništeni tenkovi, topovi, oklopna vozila, skršeni kamioni i druga vojna vozila, ustreljeni avioni – sve to je ubedljivo svedočilo o tome kako su se Nemci i Italijani – i u velikoj meri i Britanci – ovde iscrpljivali. Putniku, koji se vozio pored tih predela, to je tada ubijalo vreme, jer je svaki takav objekat bio na svoj način zanimljiv. Tenkovi ili kamioni su ležali na boku, drugi su imali izokrenute točkove, najviše ih je bilo bez njih jer su ih razna motorizovana odeljenja, koja su tuda mirno vozila, skinula i zamenila, ostavivši svoje trošne ili oštećene točkove negde u blizini.”



Tvrtko Kulenović

# SONNENSCHEN DAŠE DRNDIĆ

(mali unutrašnji dijalog)

*This is the first thing  
I have understood  
Time is the echo of an axe  
Within a wood.*

Philip Larkin



S razlogom je napisao Branimir Donat da se najbolja književnost stvara tamo gdje su se odigrali najstrašniji događaji, misleći pritom očigledno na Bosnu i Hercegovinu i na “njene” događaje. Tome se nema ništa dodati osim jednog malog straha koji se, dakako, ne odnosi na *najbolju književnost* da nedavni događaji ne izazovu kod pisca stanje emotivne i intelektualne pripadnosti, opredjeljivanja koje može biti moralno opravdavano, ali je u književnosti katastrofalno.

Međutim, ako je riječ o relativno davnašnjim događajima (a u ovom našem “balkanskom kotlu” surova historija se sunovraćuje na čovjeka suludom brzinom pa prošli događaji za čas postaju davnašnji) moguće je zauzeti stav i pritom ipak stvoriti značajno djelo. Ne radi se naravno o Nijemcima i partizanima (mada i tu treba dozvoliti mogućnost opravdanog slučaja) nego o onom strašnom događaju u odnosu na koji je nemoguće ne zauzeti stav, a koji je samim tim nepogodan za “pravo” književno oblikovanje (romani, priče), a koji se nas ovdašnjih baš mnogo i ne tiče – holokaustu.

Jako sam se iznenadio i obradovao kad su se u kratkom vremenskom periodu pojavila tri dobra romana koji se ovom temom bave, danas.

*Ruta Tannenbaum* Miljenka Jergovića već je stekla “svjetsku slavu” koju i zaslužuje: mada pomalo pati od one “mlohavosti” koja je karakteristična za sve Jergovićeve romane (ne i priče), scena u jasenovačkoj gostionici jeste književna eksplozija koja se širi unaprijed i unazad i poništava sve eventualne primjedbe. *Elijahova stolica* Igora Štiksa je mladalački roman što nipošto ne znači nezreo, ali ipak ima jedno svojstvo koje se može



u dva svjetska rata, Jevreje, a oni su Jevreji, istjeruju iz kuća, porodica se rastura po svijetu, ponekad se djelimično ponovo sastaju, ali poneki članovi zauvijek otpadaju. Jedna snaha Slovenka, umire od tifusa u nekoj vojnoj bolnici i u bunilu dozi-va: "Otroci, moji otroci!", a niko ne razumije šta govori.

Daša Drndić imala je nevjerovatnu spisateljsku i ljudsku hrabrost da u roman unese imena svih Jevreja nastradalih u Drugom svjetskom ratu, "deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i zemljama koje je okupirala..." sto strana. Čitalac ima pravo da se pita je li to neka zajebancija ili autorska agresija, dok ne počne da čita: onda se osjeća kao uz Bibliju, odnosi se prema tekstu sa strahopoštovanjem i tugom, kao da se sve to njemu, danas, dogodilo. Jedino je gnjev iščezao.

Možda bi se čak moglo reći da ovo nabranje predstavlja vrhunac literarnog napona romana. Ono drugo koje dolazi za njim, nabranje zločinaca, sa podacima o njima nema snagu nosećih stubova književnih, silazi na niži, pravnički nivo, sa-drža objašnjenja, a objašnjenja su uvijek pomalo, makar i vrlo malo, opravdanja. I nadovezuju se na priču koja predugo traje i možda ne spada u ovaj dokumentarni roman-enciklopediju. Mada je lik Haye, posljednje iz plemena, koju neotklonjivo i dugo nosate pred sobom kao sliku, porodičnu fotografiju, ča-robna priča o ljubavi sa njemačkim oficirima, esesovcem, koji će je bezbeli zaboraviti kad ode, što je i razumljivo (osim u par-tizanskim filmovima takva sjećanja, takve ljubavi, u ovakvim uslovima ne postoje) a ona će ostati trudna, pa sa djetetom koje će obožavati sve dok joj ga jednoga dana kad bude sa ko-mšinicom na ulici pričala, ne otmu i ne uključe to Jevrejče u famozni Hitlerov *lebensborn* program. Godinama kasnije, kad se "događaji" okončaju, ovaj novi čovjek će krenuti u potragu za majkom a i ona će čekati "svoje dijete". Njen paučinsti lik ostaće u književnom smislu veličanstven, ali čitava priča više podsjeća na Hugoove *Jadnike* nego recimo na *Historiju* Else Mo-rante u kojoj postoji donekle slična situacija.

Ali vratimo se drugim stvarima. Ovo nije samo roman o progonu Jevreja mada u njemu ima detalja iz te oblasti kakvih nigdje u literaturi nema: neki vozovi za Aušvic idu preko Švaj-carske, domovine Henri Dunanta, i švajcarski Crveni krst ispo-slovaio je da voz mora stati u Cirihi. U dugačkom redu, po noći, jedno po jedno prilazilo je otkrnutim vratima vagona i pružali su jednom po jednom hranu i vodu. Treći rajh je pokleknuo, a zemlja sajdzija uzdigla se do nebeskih visina koje joj pripadaju.



Zemlju da Zemlja može usnuti, povijest, ta utvara stvarnosti i dalje će parati, sjeći, komadati, krasti krpice svemira i uživati ih u vlastiti mrtvački pokrov.”

Daša je, rekli smo, u podnaslov svoga romana, stavila odrednicu “dokumentarni”. Takvih romana, i dokumentarnih i sa tom odrednicom, koji se služe dokumentima, doslovnom istinom, a uokviruju sve umjetničkom istinom da bi bilo roman, ima na hiljade i njoj sigurno nije stalo da se njima pridruži, pogotovu da tu pripadnost naglašava. Niti je njen roman “postmodernistički”, mada sa ovim nesumnjivo ima sličnosti. Ni Kišova diferencijacija na “fiction” i “faction” nije na njega primjenljiva jer je njegov slučaj poseban. *Faction* nije data kako se obično zamišlja, a *fiction* sama sebe poništava. Daša se ponaša kao slikar koji bi ono što slika izmrvio u sitan prah (ne *points* nego baš prah), pa da onda taj prah, ili njime, slika. Teško je zamisliti kakva bi bila ta slika, nemoguće je razmišljati o tome kakav bi bio taj roman, a on je upravo takav: i po svom osnovnom gabaritu, i u vrlo, vrlo brojnim detaljima.

A pritom je razlika u odnosu na sliku ogromna, jer slikar kad zatvori oči vidi linije i boje, a pisac kaže: ovako je slijepcu cijelog života. Bio bih srećan kad bi se to moglo podvesti pod žensko pismo (silno bi dobilo, to pismo, na značaju), ali ovo je samo Dašino pismo: njen roman je sentimentaln u izvornom, najboljem značenju te riječi, ali je njena osjetljivost prevladana umjetnošću, mada ne umijem da kažem kojim umjetničkim sredstvima. Podsjeća me po nečemu njen roman na rane filmove Charlie Chaplina, mada sam svjestan da njen *priëm ostranjenja* nije humor. Dašin roman je vjetar, vihor, uglavnom vrlo jak, najčešće veoma hladan koji vitla ljudskim pahuljicama čas grupišući ih, čas izdvajajući po jednu po dvije da se same snalaze. Pahuljice se u njemu vrte, izvode groteskne plesove, jer ih vjetar ganja u svim pravcima, u svim prostorima i svim vremenima, a za njih to postaje sve više sve jedno – svejedno.



*Alan Pejković*

## Rat, red i rod u zbirci priča *Priče – ženski rod, množina* Šejle Šehabović

Već je postalo navika da sve što bosanska spisateljica Šejla Šehabović napiše bude ovjenčano nekom književnom nagradom. Tako je i njena najnovija knjiga *Priče – ženski rod, množina*, u izdanju banjalučkih *Nezavisnih novina*, rezultat pobjede Šehabovićeve na Konkursu *Nezavisnih novina* za Priču godine. Nakon izdavanja, knjiga je također dobila godišnju nagradu Udruženja pisaca Tuzlanskog kantona. Na sličan način kao i u njenoj prošloj zbirci priča *Car Trojan ima kozije uši*, Šehabovićeva vrlo često, i danas vrlo uspješno, barata sa mladim nartoricama koje dobijaju daleko veću dubinu i kompleksnost nego u prethodnoj knjizi. Razmišljanja su ovdje suptilnija i nijansiranija, ironija dobija nove nijanse, autorica se kreće sve slobodnije u svojim rodnim orbitama. Ovdje se, kroz dječiju ili pubertetsku, ali nimalo jednodimenzionalno naivnu prizmu, tretiraju posljedice rata, absurdi života van domovine, puber-

tetska prijateljstva za koja mislimo da se nikad neće završiti. I u većini priča, rodni vinjeta, caruje rat kao zlokobni pauk iz mreže naših sjećanja. Sheloba jedne generacije koja je u ratu prerasla Tolkiena jer je morala odrasti na jedan potpuno drugačiji način. Mnogo brži način.

Tematski gledano, spisateljica ovdje, dakle, istražuje polifoniju ženskih glasova, vječno učutkivanih glasova sasvim običnih i neobičnih žena, koje svakako imaju šta reći i čiji glas treba pomno slušati. Time Šehabovićeva nastavlja tradiciju ženske umjetnosti koja na Balkanu nažalost nije nikad bila u fokusu i istovremeno, na vrlo suvremen način, podriva patrijarhat i norme koje taj sistem i danas nesmetano producira u sredinama u kojima vlada. Povezivanje rata i poslijeratne tranzicije sa pitanjima identiteta i subjektiviteta a sve u vječnom traganju za pripadnošću ili vječnom bježanju od iste se može vidjeti u svakoj od ovih priča. Manje ili više. Tretirajući rat kao feminističko zrcalo patrijarhalnog sjećanja, Šehabovićeva uvodi jedan novi i zanimljiv način gledanja na fenomen bosanskog rata. Priča *Voda* je efektna ikona takvog "običnog" ženskog sjećanja rata. Smještena u okvir uvjeta u kojima vlada restrikcija vode u toku bosanskog rata kada građani dobijaju vodu "svakih dvanaest sati", naratorica, koja radi na radiju, etablira svoj ženski prostor u fabularnom ramu u kojem voda, kao tradicionalno ženski simbol fluidnosti, postaje deficitarna. Rat nije za žene, one ne idu na liniju ali rat podjednako pogađa ženski rod (59). Konstatirajući da njoj rat neće proći nikad, naratorica istovremeno postavlja i predstavlja žensku perspektivu rata koja se u mnogim slojevima razlikuje od muške te komentira vječni rat spolova, rat koji "[njoj] neće, nikad" proći (62). Dino, njen suradnik na radiju, je nikad više neće "zvati 'mala'" jer će naratorica odrasti i postati žena (62). Šta zapravo znači postati žena nije definirano ničim drugim osim što ta žena neće biti više mala. Bit će ženski subjekt, preživjet će rat.

U priči *Ruvejda*, čija se fabula vrti oko povratka dvadesetpetogodišnje naratorice koja dolazi iz Amerike da identificira mrtvo tijelo svog djeda, oslikava se odnos rodova u bosanskoj tradiciji kroz pitanje identificiranja muškog tijela pri čemu naratorica u tempu "kružnic[a] na hipnotičkim seansama" zaviruje u mušku genealogiju (13). Živeći "u pauzama", za razliku od svoje majke koja je "živjela u svijetu objašnjenja", naratorica, tražeći svoj prostor, izbjegava linearni patrijarhalni diskurz (13). Imaginarna i realna slika unukine ličnosti koja se u







praktični lokus socijalne kulture, kako su argumentirali Foucault i Bourdieu, između ostalih, postaje kod Šehabovićeve tijelo utvare. Lokus za bosansku verziju priče o duhovima, svojevrsne *spectrality* u kojoj se stapaju povijest i rod. Sugerirajući sa upotrebom odjeće umjesto tijela leša performativnost roda koji postaje “diskursivni modus kojim se uspostavljaju ontološki učinci” i time “stavlja u pitanje sam pojam subjekta”, Šehabovićeve, u eskalaciji rodne subverzije, onetjelotvoruje muški subjekt (*Gender as Performance*, 112). *Menschenbild*, reprezentacija tijela koje je unakaženo i dekomponirano u ratu, nestaje i naratorica izranja u stilu Navaho boginje, *Changing Woman*, koja stvara. Ovaj put novi poredak. Ne svjetski, ali rodni koji je dakako sastavni dio širih promjena. U ovom traumatskom doživljaju u kojem reaproprijacija kulturalne memorije stvara određenu nadu i u ljudskom i u smislu produkcije kulturalne memorije dolazi dakle do ženskog prihvatanja agencnosti u pomenutom prekidu patrijarhalnog lanca u kojem tekst istovremeno subverzira i konstrukciju subjekta kao formiranog kroz ideologiju (Althusser), jezik (Lacan) te diskurz (Foucault). Kako Althusser tvrdi, subjekt je “odredište sve ideologije i mjesto na kojem se ona reprodukuje. To je izvor njene moći: ideologija je vječna; mi smo njeni efekti; citiramo je nenamjerno svaki put kad potvrđujemo nešto što je ‘očigledno’” (Belsey, 39). Odbijanjem nametnute uloge u kojoj žena postaje sredstvo za vječno potvrđivanje vječne mitologizacije vječne muške kosti naratorica mijenja i sustav nacionalne mnemotehnike. Sjećanja na rat više neće biti ista.

“Razgraničavanje”, kao ambivalentna analiza jednog ženskog prijateljstva sa primjesama lezbijstva, prezentira čvrstu emocionalnu vezu između naratorice i lika Amre, koja nikad nije bila “na času geografije” (22). Amra, koja je u početku, dakle lik, koji utiče na naratoricu u njenoj pubertetskoj transgresiji geografskih granica za koje Amra nije zainteresirana, polako postaje lik prema kojem naratorica gaji ljubavne osjećaje. Znajući “kamo bi to odvelo”, ova lezbijska dimenzija priče nije nikad eksplicitna već u mnogome podsjeća na anglosaksonsku tradiciju ženskih prijateljstava.<sup>1</sup> Suštinski, Šehabovićeve ne predstavlja lezbijsku seksualnost kao zamagljivanje spolnih distinkcija, kako je to uobičajeno, već kao ambivalentno stanje, eksperimentiranje sa rodnom i seksualnošću prije Pada u odrasli život. Baveći se razgraničavanjem svih vrsta u ovoj priči, od prostornog do rodnog, Šehabovićeve uspješno uvezuje i rat,

1 U jednoj sceni Amra objašnjava naratorici kako se zaljubila “u nekakvog profesora što je predavao sociologiju i imao petero djece” (26). Objašnjavajući da to s naratoricom “nema veze” i da “ni sa njom nema veze”, Amra konstatira da je to sve “pitanje granice” (26).

oslikan u početku priče, u liku stereotipnog nastavnika Milosava, koji objašnjava djeci kako su za rat “krivi Slovenci” u momentu kad u Hrvatskoj počinju borbe. Pored ovog briljantno oslikanog zla generalizacije rat je također značio i “granicu na svakom koraku” za djevojčice koje rastu (22). Spacijalni prijenos traume dobija konkretan geografski oblik u granici između “Bosne i Hrvatske” koja se nalazi “pred splitskim svjetlima” (24 – 25). Naratoricine granice “na aerodromima”, liminalnom prostoru koji je dinamičan i prepun ljudi a gdje smo uvijek tako sami je naravno slika bijega (25). Ne samo od rata već i od roda i od reda. Putujući “manijakalno, fobično, u strahu od ostajanja”, naratorica se sjeća “svih granica, u strahu od granice” (27). Prisvajajući sustav tradicionalno muških vrijednosti, naratorica se upušta u svijet odvajanja, neovisnosti, pustolovina i s tim sastojcima gradi novi sustav prema kojem želi živjeti. Amra, sa druge strane, doživljava transformaciju naglašavajući da je važno “pravilno razgraniči[ti] stvari” (28). Povezujući proces odrastanja sa procesom razgraničavanja u Amrinim riječima da se mnoge “stvari razgraniče, kada konačno odrasteš”, tekst, kroz lik Amre, subverzira mogućnost liminalne konstrukcije koja se mora uklopiti u sistem binarnosti u svijetu odraslih (30). Amra, koja će se “udati za matoroga sociologa” postaje lik koji se uklapa u sistem heteropatrijarhalnosti dok naratorica ostaje sa gorčinom nedovršenog, možda pomalo i nefokusiranog, rodnog protesta (30).

Posljedice rata u *Četiri priče o Ćamilu* su vidljive u alegorijskom prikazu riba u ribnjacima, freske poslijeratnog bosanskog društva u kojima su individue predstavljene samo kao predstavnici naroda, nacionalnih skupina, koje moraju biti “sa svojim” (31). Organizacija Bosne i Hercegovine u nacionalne torove u kojima nema miješanja je dovedena u vezu sa prodorom najgore vrste kapitalizma na bosansko tržište u kojem su cijene uredno ispisane “iznad njihovih plivajućih tjelesa” (31). Držanje nacionalnih torova je opravdano time da se ribe “ne bi međusobno uništavale” (31). Razlog što su u jednom bazenu samo ribe jedne vrste je ekonomske prirode, ne zato što veća jede manju, nego jer im je tako najlakše postaviti cijenu. Takav surov odnos prema individuama kao prema *commodities* je suprostavljen pomalo idiličnoj slici iz rata u kojoj se polako umakao “vruć hljeb u zašecereno mlijeko” i samom Ćamilu koji je “mrvama vrućeg hljeba hrani[o] ribe” (35). Rat se predstavlja i kao vrijeme jednostavnosti u kojem se sve znalo i sve

je bilo jasno. Kolaps čovječijeg lica koje se “u snu pretvaralo u riblje” ali u kojima “nijedan komadić vrućeg hljeba” nije “završavao” predstavlja briljantnu završnu sliku konfuzije izazvane prodorom kapitalizma na kulturalni prostor koji na njega nije navikao (37). Kada se pravi fiš paprikaš, bosansko društvo po definiciji, “koriste se najmanje četiri vrste ribe” (38). Od takvog multikulturalnog paprikaša na stolnjaku “ostaje mastan crvenkast trag” koji u mnogo čemu podsjeća na krv u *Ruvejdi* (38). Identitet individue gubi na značaju u korist kolektivnog identiteta koji se opet savršeno uklapa u patrijarhalni kod.

U priči *Odlazim za tri dana* naratorski glas se bori sa prikazama i rupama na karti Evrope. Prikaze “koje ostaju, uvijek na istom mjestu” su poznat fenomen u bosanskoj kulturi ali o njima svi “jednako šute” (39). Naratorica, nezadovoljna sintagmom da će svi “jednom zaboraviti rat” želi otići iz Bosne negdje gdje “ljudi zaboravljaju sistematično i redom” (40). Izvlačući prikaze rata “na svjetlo” naratorica, profesorica tri jezika i tri književnosti, istovremeno preispituje rupe na pohabanoj karti Evrope koju koriste u nastavi (40). Rupe koje podrazumijevaju da je “tu, jednom, nekada, nešto bilo” je Evropa promašenih obećanja, poderana i “ispresijecana krivudavim linijama” (40 – 41). Pitanje istine, koja se mijenja kao lak na noktu, gdje se nijansa jedne boje, ako se zagrebe, gubi pred jučerašnjom bojom koja izbija na površinu je centralno pitanje priče (45). Relativizacija istine u bosanskom kulturnom prostoru, prikaze koje uvijek izbijaju na površinu koliko god ih potiskivali u podsvijest, je nerješivo pitanje, kako Šehabovićeva sugerira, i za Evropu. Koja je također puna rupa koje ni sama sebi ne može popuniti. Zaključak priče, ambivalentna postavka dihotomije odlaska i ostajanja koja muči sve postratne generacije u Bosni i Hercegovini pa i šire je da je centar svijeta duboko, da se do njega može doći samo kolektivnim kopanjem i da je jedini način za puko preživljavanje, poetiku postratnog *survival* životnog stila na Balkanu, zapravo živjeti samo na površini, kako naratorica završava priču (46).

Podjednako ambivalentno djeluje briljantna vinjeta *Reality Show* koja je strukturirana oko pojma nostalgije kako se taj koncept predstavlja u rječnicima i enciklopedijama. Povezujući *Oprah show* i potpuni makeover žena koje “before izgledaju kao vreće za odjeću” a after kao “kraljice čiji muževi u publici bukvalno plaču od sreće” sa povratkom prijatelja s kojim je provela “tinejdžersku verziju rata”, Šehabovićeva britko komentira



Toni Liversage

# RECEPCIJA JUGOSLOVENSKE KNJIŽEVNOSTI U DANSKOJ 1945 – 1991



S ratom u bivšoj Jugoslaviji i raspadom zemlje tokom devedesetih počeo je da se raspada i pojam “jugoslovenska književnost”, a ja sam veoma konkretno doživela kako ona književnost, koju sam studirala i prevodila, više ne postoji – bar ne kao savremeni termin; zato sam odlučila da moje pregled recepcije jugoslovenske književnosti u Danskoj završim sa 1991. godinom.

Do 1961. godine prevedene su samo dve knjige sa srpskohrvatskog; prva je bila zbirka novela *Jugoslovenske novele (Jugoslaviske noveller)*, koja je izašla 1953. sa pripovetkama Vladimira Nazora, Svetozara Čorovića, Borisava Stankovića i Iva Andrića. Pripovetke je izabrao i preveo Gunar Svane (Gunnar Svane), koji je držao nastavu srpskohrvatskog jezika na Kopenhagenskom univerzitetu do 1965. godine, a antologiju je opskrbio temeljitim uvodom. O knjizi se, uglavnom, nije pisalo kada je izašla; to se dogodilo tek 1963. godine, kada su antologiji dodate dve pripovetke Miroslava Krležę, koje je prevela Lise Iversen.

Osim nje, 1955. godine izašla je kratka pripovetka Laze Lazarevića *Švabica* u prevodu Karstena Brinka Petersena (Carsten Brink Petersen) i Nade Kapetanović.

preveo sa danskog  
Ljubiša Rajić

## Nobelova nagrada Ivi Andriću 1961. godine

Međutim, s dodelom Nobelove nagrade Ivi Andriću izdavači su počeli ozbiljno da se zanimaju za druge pisce iz Jugoslavije. Već iste godine u kojoj je dobio nagradu, izašla su još tri prevoda: *Crveni petao leti prema nebu* Miodraga Bulatovića u prevodu Mete Brild (Mette Bryld), *Daleko je sunce* u mom prevodu i *Pripovetke iz Jugoslavije (Fortllinger fra Jugoslavien)*, sa pripovetkama *Priča o kmetu Simanu*, *Most na Žepi* i *Put Alije*



misao, on nije mogao da se uklopi u svoju okolinu. Ali most na Drini se potpuno stapa s gradom Višegradom i njegovim stanovništvom. Kao postojani koren što daje život on gradu poklanja snagu; istorija mosta i istorija grada su neraskidivo povezani.”

Slavista Ejgil Stefensen (Eigil Steffensen) piše u svome prikazu u dnevniku *Information*:

“*Na Drini ćuprija* je ujedno i čudesna i fascinanta pojava u savremenoj evropskoj književnosti. Knjiga je hronološki potpuno moderna, po svom sadržaju i svojoj formi je već istorija. Samo na krajnjem geografskom obodu evropske kulture još uvek postoji plodno tlo za istorijsko-epsko pesništvo te posebne vrste. Laksnes može biti primer toga s nekima od svojih romana kao i Andrić s nekima od svojih.”<sup>1</sup>

I Haldor Kiljan Laxness,  
islandski pisac,  
1902 – 1998. – T. L.

Dan pre nego što je Andrić primio Nobelovu nagradu u Stokholmu pisac Anders Bodelsen okončava sledećim rečima svoj prikaz *Na Drini ćuprije* objavljen u dnevniku *Ekstrabladet*:

“*Na Drini ćuprija* je jedno od najlepših umetničkih dela koje je naše vreme videlo. Istovremeno sa klasičnim odlikama i smeono eksperimentalan. Monumentalan a da nije pompezan, ljudski a da nije sentimentaln. Nobelova nagrada je došla u ruke u koje je trebalo.”

## Izdanja drugih Andrićevih dela

Većina drugih Andrićevih dela je izašla sledećih godina. *Gospođica* je izašla 1963. u prevodu Gunara Nisena (Gunnar Nissen), a *Prokleta avlija* 1967. godine u prevodu Gunara Svaena; ovde ću citirati samo iz dva prikaza ove druge knjige.

Profesor slovenskih jezika Karl Stif (Carl Stief, 1914 – 1998) počinje svoj prikaz u dnevniku *Berlinske Aften* podvlačenjem uloge koju je istorija imala za narode Balkana i onda nastavlja:

“Zato nije nikakvo čudo da je književnosti na Balkanu tako teško da sa sebe strese istoriju, i jedan od najznačajnijih književnika poreklom s tog područja, nobelovac za 1961. godinu, Ivo Andrić, u svom stvaralaštvu neprestano uzima svoje motive iz prošlosti. Njegovo glavno delo, *Na Drini ćuprija*, je neposredno svedočan-



stvo kako se istorija poigravala s ljudima. I u svojim drugim romanima i pripovetkama on se retko kreće izvan istorijskog okvira; on u toj meri zavisi od istorije, da njegov dar istinski cveta tek kada ga nadahnjuje ono minulo. U svojim opisima savremenosti često deluje veoma bledo i bespomoćno.”

Osim toga, nekoliko prikazivača smatra da se *Prokleta avlija*, čija se radnja odigrava u jednom zatvoru u Istambulu u nekom neodređenom istorijskom trenutku, može tumačiti i na jednoj nadređenoj filozofskoj ravni, a Ejgil Stefensen piše u svom prikazu u dnevniku *Information*:

“Na svoj način je priča o *Proklesoj avliji* i neumornim naporima ljudi da se razreše prokletstva i oslobode se paralela stvaralaštvu egzistencijalista vezanom za mit o Sifizu. Umesto da peva tužbalicu nad prokletim Ivo Andrić svojim delom nudi pohvalnicu njegovom 'besmislenom' junaštvu.”

\*

Ja sam u to vreme završila svoje univerzitetske studije slovenske filologije s jugoslovenskom književnošću kao glavnim područjem, a tema mog završnog magistarskog rada je bila *Ženski likovi u delu Ive Andrića* (štampan u *Sveskama Zadužbine Ive Andrića*, 22/2005). I kako sam u njima u žižu stavila Andrićeve bosanske pripovetke sa ženom u središtu, predložila sam izdavaču *Grafisk forlag* da izda jednu antologiju s najvažnijim novelama tog tipa, što se i dogodilo 1966. Zbirka je dobila naziv *Trup*, a ja sam, osim toga, napisala i jedan kratak uvod. Antologija i sadrži sledeće pripovetke: *Anikina vremena*, *Čudo u olovu*, *Trup*, *Ćorkan i Švabica*, *Logor*, *Ljubav u kasabi*, *Mila i Prelac*, *Olujaci* i *Smrt u Sinanovoj tekiji*.

Zbog rada na toj antologiji, Andrić i ja smo počeli da se dopisujemo, jer sam mu postavljala razna pitanja vezana sa moj prevod, a on je uvek odgovarao spremno i temeljito na njih, a jedanput je čak propratio svoj odgovor malim crtežom kako bi na taj način objasnio šta znači jedna određena reč (prepiska je takođe objavljena u *Sveskama* 18/2001).

*Travnička hronika* je izašla tek kasnije, nakon Andrićeve smrti 1975. godine, naime 1979. godine kod izdavača *Borgens forlag*, u prevodu Gunara Nisena i uz finansijsku podršku Ministarstva za kulturu. Taj roman je posebno pozitivno primljen. “Jugoslo-



vensko veliko delo" bio je naslov u, na primer, dnevniku *Land og folk*, a u samom prikazu je pisalo: "Jedno od najznačajnijih dela jugoslovenske književnosti najzad postoji na danskom jeziku. Popunjena je jedna praznina. Jedno veliko delo je sada dostupno i danskim čitaocima." A dnevnik *Politiken* je *Travničku hroniku* nazvao "Veliki i darežljiv roman". Pojedini prikazivači su ipak smatrali da je stil pomalo starinski i da je to delo koje u svakom slučaju od čitaoca zahteva i vreme i razmišljanje zbog velike galerije likova i složene političke igre koja je opisana.

## Učinak Nobelove nagrade

Nobelova nagrada Andriću odmah je dovela do pojačanog zanimanja za jugoslovensku književnost, a rezultat je bio da su skoro svake godine tokom šezdesetih godina izlazili po jedan roman ili zbirka pripovedaka. Već 1961. izašao je roman Miodraga Bulatovića *Crveni petao leti prema nebu* u prevodu Mete Bril, a 1962. *Izlet u nebo* Grozdane Olujić, jedne od retkih spisateljica iz tog perioda, a u prevodu Lise Iversen. Njen roman je dobio uglavnom pozitivne prikaze, između ostalih pisac Klaus Rifbjerg je u dnevniku *Politiken* napisao o razočaranoj Minji i njenom rastrganom životu u Beogradu:

"Oseća se kako je ta devojčica zbog rata, zbog njegovog zla i neshvatljivosti, zbog sebičnosti odraslih postala ono što jeste – i priča dobija jednu dimenziju, koja opravdava njen nihilizam, a da on ni u jednom trenutku nema nikakve veze sa mondenitetom."

U 1964. godini izašli su, sem *Proklete avlije*, *Autobiografija* Branislava Nušića u prevodu Gunara Nisena, i *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže u prevodu Pera Jakobsena. Taj roman o slikaru koji se posle mnogo godina stranstvovanja vraća u svoje hrvatsko rodno mesto, dobio je mnogo pozitivnih prikaza, a profesor Karl Stif završava svoj dugi prikaz ovako:

"U malo su slučajeva situacija umetnika, njegova zbuñenost nad haosom i njegova osećanje raspada svih formi analizirani tako kao u ovom romanu. Uprkos svojim povremeno preterano jakim efektima, knjiga je napisana s takvim ličnim angažmanom i znanjem o sudbini umetnika u 20. stoleću, da mora zauzeti jedno od prvih mesta u prevodnoj književnosti ove jeseni."

Dve godine kasnije, 1966, izašao je roman Miodraga Bulatovića *Đavoli dolaze*, a sledeće godine *Heroj na magarcu*, oba u mom prevodu. (O prijemu četiri Bulatovićeve knjige u Danskoj biće reči na kraju.) Osim njih, te godine je izašla još jedna knjiga, *Lelejska gora* Mihaila Lalića (i ona u mom prevodu), koja takođe ima svoje ishodište u drugom svetskom ratu, ali na suštinski drugačiji način. O njoj Ejgil Stefensen piše u dnevniku *Information*:

“*Brdo plača* (danski naslov knjige – T. L.) istovremeno je knjiga o ratu i umetničko delo. Ona može svojom samoanalizom da prizove u sećanje romane o pokretu otpora Sigurda Hula (Sigurd Hoel, 1890 – 1960, norveški pisac – T. L.), ali se svojim epskim odlikama izdvaja iz drugih majstorskih dela toga žanra. Mihailo Lalić nije samo značajan pisac. On je jedinstven.”

U tom periodu srela sam se i sa Lalićem i sa Bulatovićem; Mihaila Lalića sam 1964. godine upoznala na jednom seminaru o Vuku Karadžiću i sećam ga se kao ljubaznog i skromnog čoveka. Bulatovića sam upoznala tek kasnije u Danskoj na jednom ručku u izdavačkoj kući *Gyldendal*, koja je izdavala njegove knjige. U mom sećanju je ostao kao osoba koja želi da dominira u društvu, a pisma koja sam tokom vremena dobijala od njega često su me iznenađivala svojim skoro preteranim tonom.

Poslednji tekst Miodraga Bulatovića koji sam prevela, bila je pripovetka *Otpadnik* za antologiju *Novele iz Jugoslavije*, koja je bila deo serije pripovedaka iz niza zemalja. Antologija je izašla 1969. godine i sadržala je, pored pomenute pripovetke, priloge Branimira Šćepanovića, Miodraga Pavlovića, Vojislava Čolanovića, Momčila Milankovića, Vladana Desnice, Lojzeta Kovačića i Živka Činga, a tokom rada na antologiji pripovedaka, dopisivala sam se sa nizom pisaca.

## 1970-te

Šezdesete godine se mogu nazvati “zlatnim desetlećem” kada je reč o prevodima jugoslovenske književnosti, a to je pre svega prouzrokovano učinkom Nobelove nagrade. Tokom sedamdesetih je pak izašlo samo malo prevoda; u stvari, samo dve knjige: 1971. godine *Ruke* Ranka Marinkovića u prevodu Pera Jakobsena i 1979. godine *Travnička hronika*. Zauzvrat je

1972. godine izašla jedna knjiga s naslovom *Savremena slovenska književnost (Moderne slavisk litteratur)*, koju smo priredili profesor Hans Hertel i ja, a ja sam napisala odeljak *Jugoslovenska književnost u periodu od 1945. do 1970.*

Osamdesetih godina se, međutim, dogodio izvestan novi uspon izdavanja jugoslovenskih romana. Na primer, 1983. godine su izašla *Usta puna zemlje* Branimira Šćepanovića u prevodu Karen Vibeke Let-Serensen (Karen Vibeke Leth-Sørensen) i *Grobnica za Borisa Davidovića* Danila Kiša (drugi prevod Kišovih dela, *Bašta, pepeo*, izašao je 1992. godine i pada van okvira ovog teksta.) Pogovor *Grobnici za Borisa Davidovića* je napisao njen prevodilac Gunar Nisen, i u njemu je opisao burnu raspravu koju je ona izazvala u Jugoslaviji zbog svoje oštre kritike staljinizma, kritika koja nije bila ograničena na određenu istorijsku pojavu, već je bila uopšteno usmerena protiv totalitarizma i njegovog neljudskog nasilja.

Ta književna rasprava je nazvana "najvećim književnim događajem nakon rata", a Kiš je, između ostalog, optužen za plagijat jer je doslovice upotrebio nekoliko srednjovekovnih zapisnika sa saslušanja, što inače nije ni prikrivao. Kišovi odgovori na kritiku mogli su se kasnije pročitati u *Času anatomije* (1978), knjizi koja se ticala tog sukoba, ali koja se bavila i više književno-teorijskim temama od opšteg interesa. Izvaci iz te knjige kasnije, 2000. godine, su objavljeni u danskom književnom časopisu *Passage* u prevodu i sa uvodnim tekstom Pera Jakobsena.

## Prijem dela Miodraga Bulatovića

Ali da se vratimo na osamdesete, kada je 1984. izašla četvrta knjiga Miodraga Bulatovića, *Gullo Gullo*, u prevodu Pera Jakobsena.

Već je prevod na danski njegovog prvog romana, *Crveni petao leti prema nebu*, 1961. godine bio obimno prikazan i svi su se prikazivači slagali da nam je po prvi put predstavljeno jedno neobično stvaralaštvo. Više prikazivača je pomenulo flamanskog slikara Petera Brojgela (Peter Brueghel) u svom opisu posebnosti Bulatovićevog dela; na primer slavista Bjarne Neretrand (Bjarne Nørretranders, 1922 – 1986) u dnevniku *Berlinske Tidende*:

"Ovde se ne misli na više površinsku sličnost između flamanskog slikara i jugoslovenskog pisca, to da su

obojica poreklom iz seoske sredine i slikaju je u svojim delima – već više na zajedničke forme iskaza koje otkrivaju unutarnju jednoglasnost. Kod obojice se nalazi mnoštvo ljudi, opisanih nametljivim i beskompromisnim...”

A Ejgil Stefensen završava svoj prikaz u dnevniku *Information* sledećim rečima:

“Čitalac zaklapa knjigu s pomešanim osećanjima. Pisac nesumnjivo poseduje dar, njegova sposobnost kazivanja je neuobičajena, i u njegovom peru ima pesničke reči. Ali čoveku ostaje osećanje da se kretao između simbola, koji su se povlačili svaki put kada bi pokušao da ih zgrabi i zadrži. Nije reč samo o likovima već i ključnom liku, crvenom petlu, koji se u huku razmahanih krila diže u nebo prema plamenu Sunca – ostavljajući za sobom sve nas gegave zasenjenih pogleda i ošamućenih glava.”

Pet godina kasnije, 1966., izašla je, kao što sam navela, Bulatovićeva debitantska knjiga iz 1955. godine, zbirka pripovedaka *Đavoli dolaze* u prevodu na danski. Njen moto je bilo nekoliko citata iz Knjige o Jovu, 7. glava, a jedan je glasio: “Tijelo je moje obučeno u crve i u grudni zemljane, koža moja puca i raščinje se. Dani moji brže biše od čunka, i prodoše bez nade.” I ta je knjiga dobila mnogo prikaza, ali ne samo pozitivnih; na primer pisac Knud Holst (1936 – 1995) piše sledeće u listu *Aktuelt*:

“*Đavoli dolaze* je knjiga puna besa i intenzivnih maštarija o smrti. Jasno je da ona kazuje nešto o našem vremenu, ali je podjednako jasno i da Bulatović glorifikuje bedu i sam pobesneo jurca između svojih likova bednika. Knjiga je napeta i podrhtava koliko od piščeve zgrčene šake toliko i od njegovog nestrpljivog dara.”

A Peter Ulf Meler (Peter Ulf Møller) ukazuje u dnevniku *Berlingske Aftenavis* na ono sumorno poimanje života koje prožima Bulatovićevo delo:

“Njegove pripovetke se odvijaju u predelima koji su upola jugoslovenska stvarnost, upola groteskna, morbidna mašta. Bulatović se nekada u svom čitanju su-

sreo sa Knjigom o Jovu i tako je temeljito prihvatio da je ona postala deo njegovog poimanja i ispunjava njegov krajolik teškim, crnim poljima, njegove likove pokriva krastama, šugom, ranama i drugom truleži.”

Godinu dana kasnije, 1967., izašao je Bulatovićev najduži roman (450 strana) *Heroj na magarcu*, čija se radnja odvija tokom Drugog svetskog rata u Crnoj Gori pod italijanskom okupacijom, ali tu nikako nije reč o nekoj tradicionalnoj knjizi o ratu u Jugoslaviji, već o romanu u kome se čisti realizam kombinuje s bizarnim preterivanjima i neobuzdanom kazivanju s jednim od ključnih likova, gostioničarem Grubanom Malićem u ulozu nekakvog crnogorskog Don Kihota. O toj knjizi Knud Holst piše u listu *Aktuelt*:

“*Heroj na magarcu* je impozantna priča, velika i prepuna ljudi i vilenjaka, krvi, strasti i poetskog ludila. Jedna narodska knjiga sa osnovom u narodnom životu besputnih boja, ispričana opasnim humorom, s britkim istinama i gubicima zbog prebujnog stila.”

Prošlo je zatim nekoliko godina dok i poslednji Bulatovićev roman nije 1984. izašao na danskom, naime *Gullo Gullo*. Uvod u roman čini jedna kratka pesma danskog liričara Vagna Stena (Vagn Steen): “Onaj ko ulovi pticu, ne hvata let ptice, onaj ko naslika ružu, ne naslika ružin miris.” Međutim, u romanu *Gullo Gullo* nema mnogo poezije, on je gruba priča o moći i životinjskim nagonima sa grupom terorista “Gullo Gullo” u središtu, ispričana Bulatovićevim maštovitim stilom. Ole Mikelsen (Ole Michelsen) opisuje ga u listu *Aktuelt* kao “apokalipsu, opis propasti sveta jezikom koji je s jedne strane biblijski, a s druge zahodski, pun sumpora i krvav”, a svoj prikaz završava rečima:

“Bulatovićev roman je sasvim jasno jedna od najzanimljivijih stranih knjiga ove sezone, ali je ujedno težak za rukovanje i onaj koji zahteva najviše napora. Čovek se može baciti na njega samo na sopstveni rizik. Ja sam psovao i znojio se dok sam ga čitao, ali i imao ogroman doživljaj.”

Godinu dana kasnije, 1985., izašao je roman *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića u prevodu Jane Kabel, knjiga koja je mnogo godina dolazila, jer je u Jugoslaviji objavljena još

1968. godine. Prikazi su bili pozitivni; na primer Ole Mikkelsen piše u listu *Aktuelt*: “Neizveštačena prigušena proza. Stroga kompozicija. Smisaona napetost čini *Kad su cvetale tikve* velikim i iznenađujućim doživljajem.”

Te je godine u Jugoslaviji izašao *Hazarski rečnik* Milorada Pavića, ubrzo je preveden na niz jezika, a na danskom je izašao 1989. godine u prevodu Ane Ulv (Anne Ulv). Prikazivači su bili složni u oceni da knjiga ne liči ni na jednu drugu koju su pročitali. U dnevniku *Politiken* naslov je bio “Maštovito kazivanje po svim pravilima umetnosti”, a nešto niže je pisalo “Jugoslovenski roman rečnik sa odjekom Eka i Borhesa”.

Osim nje, iste godine je u prevodu na danski izašla druga knjiga Miroslava Krležę, naime mali antiratni roman *Kraljevska domobranska novela* u prevodu Pera Jakobsena.

## Nepoznato minsko polje

Zatim su stigle devedesete, ali već 1990., pre nego što je u Jugoslaviji počeo rat, imala sam doživljaj koji mi je rekao nešto o suprotnostima koje su rasle u toj zemlji. Ja sam, naime, septembra 1990. godine učestvovala na jednom međunarodnom skupu u Berlinu sa nazivom “Berlin, grad kulture” i sa učešćem ljudi iz niza evropskih zemalja. U prvom delu skupa imali smo krug predstavljanja na kome sam rekla da sam na danski prevodila jugoslovensku književnost, ali kada je došao red na jednog novinara iz Hrvatske on mi je zamerio što sam govorila o “jugoslovenskoj književnosti”, jer ona ne postoji – nasuprot tome, postoji nešto što se zove hrvatska književnost, srpska književnost itd.

U stvari, nije mi pažnju privuklo toliko ono što je rekao već pre način na koji je to rekao, koji je bio prilično agresivan, i ja sam stekla jasan utisak da sam tu zašla u meni dotad nepoznato minsko polje...



# MOJ IZBOR

Elizabeta Šeleva  
Refik Ličina

Ljiljana Dirjan  
Lars Gustafsson

Elizabeta Šeleva

## ČEŽNJA ZA SJEĆANJEM

(Ljiljana Dirjan, *Privatni svjetovi*, Skoplje, 2007)

preveo sa makedonskog  
Nenad Vujadinović

Još od prvog trenutka kad sam u rukopisu pročitala ovu bol od knjige ili ovu, u umjetničkom smislu, moćno uknjiženu bol, kolebam se – da li da o njoj napišem (kao što se i očekuje) učen ili: životno zvučan tekst? Tekst koji će mudro poentirati ili tekst koji će podvući tuđu (kao veću od svoje) arhetipsku bol i usamljenost.

I to, ne uz neutralan, već uz čistokrvni ženski prizvuk, koji je u još većoj mjeri gladan i, do granica lične isprljenosti ili dirljive ogoljenosti, podjednako žedan (i to ne u protokolarnom, već u suštinskom smislu) dodira kože, koja saosjeća i saosjećaće.

Aktivno, a ne na osnovu sjećanja.

Ne na osnovu sjećanja, pa makar ono bilo i “zajedničko”. Iako upravo sentenca o sjećanju, kao moto, otvara knjigu *Privatni svjetovi*. Nimalo slučajno. Svi smo mi svojevrstne posebne zbirke sjećanja, manje ili više uporedljivih s tuđim. Sjećanja konstituišu našu privatnost, o kojoj, opet manje ili više, ali najčešće ljubomorno – ćutimo – jer je možda zbog nelagode tajimo, čak i pred samima sobom.

Makar i samo zbog toga, knjiga Ljiljane Dirjan za nas čitaocce više je nego dragocjena – ona restauriše ili, bolje rečeno: restartuje našu privatnost, sa skoro ubistvenom probajnošću i tačnošću – proniče u zvjeroliko treperenje našeg duševnog nepokojstva, u naš strah od noći, zime, smrti, od veličanstvene samoće postojanja, od oskudice ljubavi.

Umjesto rasipanja jedinke, što je već počelo da predstavlja uobičajen hobi u naše vrijeme obremenjeno tranzicijskim okruženjem, Ljiljana Dirjan se upušta u smjelu rehabilitaciju malih “privatnih” svjetova, koji su mikrokosmosi događaja, doživljaja, emocija, refleksija, vibrantnih odjeka libidinalnog nemira, pulsiranja prkosa.

Interesantan je čak i sam način na koji je ova knjiga sebe samu ritualno predosjetila, da bi se poslije desetak dana, u jednom dahu i iznjedrila, pošto je Lj. Dirjan riješila da pobjegne u sebe i da se privremeno zamonaši u jednom manastiru (u



kući Boga). Ova suštinska knjiga, ovaj snažni parfem, aromatizovan esencijalnim iskustvenim uljima, nastala je skoro kao šamansko predskazanje, kroz predosjećaj da je neophodan čak i taj sami ritual povlačenja, da je neophodno pročišćavanje i isključiva posvećenost pjesmi.

Vođena nepresušnom radoznalošću (koju će sama duhovito i autopoetski označiti/prepoznati kao svoju "nacionalnost"), vođena urođenom glađu za novim prostorima, ali i za novim šetnjama kroz prirodu – Ljiljana Dirjan iznova stvara putnikovim okom uhvaćene slike viđenih prostranstava i pejzaža. Upravo u modusu putovanja (spoljašnjeg ili unutrašnjeg, po dalekim egzotičnim mjestima ili makar kroz najskrovitije makedonske šume i ledine), ona otkriva svoj spiritus movens, modus vlastitog provjetravanja od učmalosti ("ne predajem se ja tome ničemu").

Za razliku od nekih drugih zasjelih pa ustajalih pjesnika, ona nekako ne strahuje od promaje, od vjetra – naprotiv, ona, kao i svaki nomad, u vjetru najprije prepoznaje i vidi šal (svog zaštitnika), svoj željeni luksuzni kostim, svog tjelesnog i duševnog saveznika.

Pritom se iščitavanje predjela u suštini pretvara u samospoznaju (i razumijevanje), kako to lijepo kaže mađarska teoretičarka Kornelija Farago: riječ je o tzv. "dislokacijskim pjesničkim postupcima", u okviru kojih se samo "iskustvo stranstvovanja promoviše u niz narativno-teorijskih pitanja", tako da se na kraju pokazuje kako nas u osnovi putevi vode upravo prema sebi samima! Dok putuje naše tijelo, možda u još većoj mjeri putuje i naša duša! Putem unutrašnjih, nasušno potrebnih preobražaja.

Zato, jedna od prozno-lirskih minijatura Dirjanove kaže baš ovako: "Putovanja ne podrazumijevaju obavezno i odlazak u daleke krajeve. Ja u ovom trenutku ispitujem najtajnovitije od svih odredišta: put kojim putuju muškarac i žena do misli onog drugog."

Pismo Lj. Dirjan otkriva da djelotvorno i jednako uzbudljivo može da se putuje interno ili, preciznije rečeno: intersubjektivno, među dvjema jedinkama – od vječno jednog ka



vječno nedostižnom i drugom. Isto kao što se žestoko i bez izuzetka može stranstvovati i “kod kuće”, neposredno uz one koji su vam najbliži – zato što putovanje i stranstvovanje često nisu sinonimi. Upravo to nam bespoštedno saopštava ova – više nego knjiga!

Lirska naracija o životu sagledana je u okvirima njegove bespogovorne temporalnosti sačinjene od niza rastanaka, od starenja, smrti – iskonske protočnosti postojanja (“gdje god da se pojavim jesen je”, “sad svako spava kraj nikog”, “srce mi je pod mantilom bilo sasvim samo”). Nepogrešivo tačne dijagnoze samoće, prolaznosti, prepuštenosti anonimnoj svejednosti, svemoćnoj ostavljenosti.

Sentence ubistvene poput metka. Retorika emocija bez izuzetaka i bez prava na njih. Magma usijane pronicljivosti i ostvarenog kontakta s iznenadno pronađenim srođnicima muškog ili ženskog pola, od reda: s ultimativnim izgnanicima iz sopstvenog komfora, udobnosti samozadovoljstva (Česlav Miloš, Marina Abramović, Ingmar Bergman, Paolo Madeli, Margo Fontejn, Marija Kalas – svi iz različitih domena umjetnosti: ko pisac, ko slikar, ko filmadžija, balerina, operna pjevačica – a ko bezimena pastir ili do same srži stvari poučna seljanka).

Svako od njih prilaže po jednu, vlastitom krvlju ovjerenu, zen parabolu o životu, ljubavi, stvaralaštvu, o mudrosti. Jednom otrgnuto iz perceptivnog automatizma banalne svakodnevice, anegdotalno u zapisima Dirjanove postaje do srži fundamentalno. Lišeno balasta detalja i, što je još značajnije, patetičnih atributa – anegdotalno “golo” Ljiljane Dirjan postaje žestok manifest životne magije, magije običnog, a u ništa manjoj mjeri i magije tragičnog.

Oskudica kao naša životna anegdota, oskudica preoblikovana u parabolu naših sjećanja, možda se najdirljivije očituje u nekoliko potresno sročениh zapisa o porodičnoj istoriji, o familijarnosti kao našoj opštoj, ekološkoj presudi. I tu treba manje značajan da bude stepen faktografske ili fotografske tačnosti zapisa, od stepena njihovog “odomaćivanja” u magmi naše vlastite tragike (“rečenica koju sam prvu čula: *Tata je umro!*”).

Ne manje potresna su i četiri zapisa posvećena slikarki Marini Abamović. Pretvarajući svoju bolnu priču o jednostrano prekinutoj ljubavi u performans – ona kod Dirjan budi misao, da je ljubav baš to: performans nedovršenosti. Ljubav je ono zagonetno biće, nešto što svejedno traje i poslije svog taktilnog, ovozemaljskog, materijalnog završetka, i koje produžava

da živi čak i poslije smrtne presude koju izriču okolnosti, raskid (koji ostaje jednostran), zabrane, nemoć do kraja da se ljubi i da se preda voljenome. Nesposobnost za ljubav!

U onoj mjeri u kojoj samo putovanje Dirjanove predstavlja jednu lično izabranu, unutrašnju, egzistencionalnu nužnost – u istoj mjeri, ili u vidu pjesničke potkrepe takvog hipostaziranog stanovišta, njena nova knjiga sprovodi i sopstvenu žanrovsku dislokaciju, trajnu unutrašnju seobu, izmještanje, pronicanje i razmjenu žanrova. Njena poezija ovog puta sebi priređuje osvježavajuće, nadahnjujuće šetnje kroz prozu: kako deskriptivnu, tako i refleksivnu. Knjiga ima kolažnu strukturu, sastavljenu od lirskih zapisa u prozi, katalogizovanih kratkih odlomaka (ali samo u vidu ležernih i samopotkrepljujućih citata), na kraju i od 16 (pravih) pjesama.

Možda je najadekvatnije ove zapise smatrati aforističkim i skitačkim odlomcima – jednim “otvorenim djelom”, koje će prirodno proizvesti i nove (samom sebi nalik) produžetke – svjedočanstvom o skitanju jedne nemirne duše kroz pejzaže u prirodi, kroz gradove, ali ne manje i kroz pejzaže (za nju jednako intrigantnih) ljudskih sudbina, te konačno kroz neprohodni pejzaž vlastite nemirne, neukrotive, i u skladu sa svojom “nacionalnošću”, znatiželjne prirode!

Jedan od primjera takve nadahnute lične sklonosti skitanju je i zapis *Ljutić* – u kojem naratorka duhovito protestuje zbog raskoraka između imena/imenovanja i realnosti. Imenovanje ne-dužnog, čistog cvjetića terminom “Ljutić” – lucidno upozorava na to da postoji nezanemariv raskorak između percepcije stvari i njihovog verbalnog kategorizovanja, a potom i neodgovarajućeg, *zdravo za gotovo* atribuiranja u našoj svijesti. Ljutić tako ostaje nepovratno i zauvijek opkoljen jezikom (kao takav)!

Zapis *Kuća* bi, takođe, mogli da smatramo parabolom i da ga tako i čitamo, iako je postupak koji je u njegovoj realizaciji primijenjen u još većoj mjeri minimalistički: naratorka jednostavno popisuje iz rječnika preuzete odrednice, frazeologizme i značenja povezane s riječju “kuća”. Efekat ove katalogizacije je nesumnjiv: zahvaljujući njoj naše se asocijacije sve više dijabolično umnožavaju i interaktivno nagomilavaju te na sebe kaleme dopunske – na samom početku teksta jedva ili nimalo naslućene – konotacije, koje doprinose opštem tjeskobnom finišu naizgled jednostavne dosjetke – da se kuća u prozi predstavi (samo) kao neutralna rečenična odrednica.

## Završne asocijacije o kriku i slobodi

Slikar Goja jednom je rekao da krik u umjetnosti ne služi ničemu – ako želimo da nas čuju, nastavlja on, ne smijemo da vičemo!

Nasuprot tome (ili baš zbog toga) što se hrane infuzijom neutješne, neutihnute radoznalosti – zapisi iz knjige *Privatni svjetovi* nisu ni “pečat” jedne potpune rezignacije nego prije put do pronalaženja ljekovitog (književnog) melema.

Onako, po navici, kao što sebe lično okrepljuje boravkom u prirodi i ostvarivanjem sazvučja s njom, tako i svoje zapise Ljiljana Dirjan zna da natopi animističkom vjerom u iscjeliteljsko svojstvo, u moćni melem te iste, danas nerijetko zaboravljene Prirode.

Krik, koji inače, u buci urbanog življenja, ne bi ni čuli – na taj način restartuje se u tihu ali djelotvornu magiju prirodnog prostora, koji u pjesmama ove autorke (kao što i sama priželjuje) nenametljivo uspijeva da donese sa sobom i nešto od iskonske “ptičije slobode”.



*Ljiljana Dirjan*

## Izbor iz knjige *Privatni svetovi*

### Krevet

Pola sata otkako su nam javili da je otac preminuo, brat je bio kod mene. Samo što je prošao Veliki petak i počinjala Velika subota. Obukoh se na brzinu, ugurah u kofer šta bilo, ostavljajući na stolu veliki tanjir sa crvenim uskršnjim jajima. Brat je u početku vozio brzo, kao da od te brzine zavisi nešto veoma važno. Potom, kad smo već izišli na otvoreni put, on neprimetno smanji brzinu, i tom tako reći sporošću savlađivali smo tamnu traku autoputa. Jedna deonica ostajala je iza nas, a druga se otvarala pred nama. Brat je tiho plakao, bez i naj-

preveo sa makedonskog  
Mitko Madžunkov



no rezervi, pa bih ja, kao njegova kćerka, mogla da spavam u njegovoj. Oko ponoći, kuća se smiri. Zaspa i pas u dvorištu. Ležala sam u očevom krevetu, samo 24 časa pošto se požalio da mu nije dobro i otkako su ga sinovi odveli u bolnicu. Onde je nakon desetak minuta počinio. Ležala sam u očevom krevetu kao u njegovom kovčegu, i on je mirisao na ustajali znoj, prašinu i nebrigu. Očeva žena i on godinama nisu živeli u slozi. Nisu razgovarali. Nije ga prala. Kažnjavala ga je. Kovali su na istom šporetu i u istim šerpama, ali zasebno. To sam čula od najmlađeg brata, kad su svi otišli na spavanje, a nas dvoje još neko vreme ostali da bdemo. Ali, noć nikako da prođe i san nikako da dođe. Ležala sam u toj postelji praznine, natopljene zapuštenošću i nemarom, i praznina tog nemara uvlačila mi se u kožu, kosu, dah. Iz velike zapaljene sveće izvijala se crna vrpca dima, kružila nad posteljom ispunjavajući sobu mrtvačkom tišinom i hladnoćom. Ustadoh iz kreveta i sedoh preko puta njega. Gledala sam u postelju koja je opet poprimila očev oblik. Čak i “ambasador” ćebe se nekako podizalo i disalo je. Bio je tu. Spavao je. Potpuno sam, napušten od svih.

## Kaktus

– Uzmi nešto za uspomenu iz bakine kuće, reče jedna od strina. Vrzerala sam se tih nekoliko časova nakon sahrane po svim sobama. Sela sam čak i na bakin krevet. On je još uvek mirisao na domaći sapun. I na hleb. Rukom pomilovah njen prazni jastuk.

U dvorištu, odmah do velike drvene kapije, stajala je saksija sa kaktusom. Uzeh je. U jednoj ruci putna torba, u drugoj kaktus. Popeh se u autobus. Sve vreme držala sam ga u krilu. Do Beograda beše 70 kilometara, a do noćnog voza za Skopje imala sam još desetak časova čekanja. Torbu ostavih u garderobi. Kaktus ne htedoše da prime. I tako, s njim u naručju, popeh se na tramvaj. U Knez Mihailovoj sam razgledala knjige po knjižarama, a on bi me s vremena na vreme pecnuo bodljikavim lišćem. Putovao je sa mnom skoro ceo dan. I svu noć. U vozu, stavih saksiju na pomoćni stočić. Putnik prekoputa mene, na susednom stočiću raširi novine sa pečenim piletom. Dok je jeo, pitao me gde sam to bila kad toliko brižljivo čuvam tu “gomilu bodlji”. Ne sećam se da li sam mu išta odgovorila.

Baka, te prve noći spavala je pod zemljom. Na kraju sela.



## Čišćenje čunaka

Živeli smo u naselju Mičurin, u petoj zgradi odmah do pruge. U jednoj jedinoj sobi, baka, tetka, mati, brat i ja. Soba je deo zajedničkog stana koji delimo sa još jednom porodicom. Zima je, 1961. godine. Pod je prekriven šarenim čistim ponjavama. Na malom stočiću pored prozora (u stvari, to je mašina za šivenje marke "Singer", no sad joj je glava smeštena u ležištu), učim da napišem slovo S. S kao sneg, kao Snežana. Sklanjam belu zavesu koju je tetka isplela sa šest igala i kojom sad šeću beli paunovi. Napolju je sve belo. I meko. Pada sneg. Sasvim je tiho. Jutro je. Moja baka povadila čunkove premazane srebrnastom bojom sa šporeta na drva, i lupa ih preko potpuno čistog, neugaženog snega, a celo telo joj je obavijeno lepljivim, toplim, crnim garežom. Poput hiljade sagorelih ugaraka, crni vatromet usred belog jutra, poput skrivenih, zatajenih, ispod grudne kosti sačuvanih reči. Razleteše se naokolo crne čavke, vrane, skolovrani, belorepe svrake, nahrupivši odnekud, oslobođene. Bešumno lete usred te netaknute beline snega.

Otvaram prozor. Dozivam baku.

I reč *Sreća* je na S, majko, i *Sad*, majko, i *Svi*, majko, i *So*, majko, i *Svetlost*, majko. Ređam tako, sa mastiljavom olovkom u ruci, a ona lupa li lupa, još i još... kao da je i onde i ovde i na svim snegovima.

Za vjeki vjekov.

## Kuća je najlepša reč

*Iz Rečnika makedonskog jezika:*

Kuća, grade kuću, izakuće, večna kuća, podigla kuću na glavu, neka se zna koja kuća mrsno jede, nema ni kuće ni kućišta, plače kuća za okućnicom, lepota kuću ne kući, sutra kuću ne hrani, iz dobre kuće, iz siromašne kuće, oni sa velikom kućom, iz velike kuće, luda kuća, bez kuće, beskućnik, robna kuća, trgovačka kuća, javna kuća, Bela kuća, kućarina, kućica, kućerak, kućni, kućiti se, kući, kućičica, kućnik, pokućnica, kućnica, kućovratnik.

Uzimam kofer i zaključavam vrata.



## Jedno zimsko jutro dok pada sneg

Naša su se tela volela među čistim čaršavima, u hladnoj iznajmljenoj sobi. Reči su se polako topile pod jezikom i imale dah grudvica mentola. Kao na talasu, kao na raspršenim kapi- ma svetlosti i ozona, kao na vodi kao u soli koja nas je držala na površini, u lebdenju, u ponavljanju. Ti i Ja. Kažem ti Ti i podajem ti se, kažeš mi Ti i podaješ mi se. Svak za sebe bezbroj puta pitao se: šta je to, ne razumem, no čuvaću to u sebi, šta god bilo.

## Njih dvoje

Sede na balkonu i gledaju u planinu ispred sebe. Čute.

Saputnici u zajedničkom sećanju. Utišala se ljubavna strast sa svojim radostima. Od čitave postelje sad samo veliki mekani jastuk prihvata njihove glave u zajedništvu. Tela su im razdvo- jena. Povezuju ih zajednička prošlost i tiha sadašnjost, održa- vaju ostarelu ljubav sa: "Znaš?", rekli bi jedno drugom, kad bi tišina postala nesnosna. Čim uoče to, osmehuju se negdaš- njem nekom vremenu i sebi negdašnjim. Strast im je saputnik u sećanju, bliska i poverljiva, kao da i dalje živi u stanu njihove ljubavi zajedno sa njima. Ona i dalje ima svoju sobu, u nji- hovoj kući. A u početku to beše glavna soba unutra, ona koja im je uvećavala kuću, sve dok ne napraviše novu: sa visokom tavanicom, ispuniše zidove knjigama, kupiše tepihe, bleštave čaše i činije. No, prvi sobičak ljubavi, i dalje bi im otkrio neki gotovo zaboravljeni kut, krhotine, reči, podsetio bi ih na razli- čite događaje i sitnice. I stoga, kad jedno od njih kaže: "Sećaš li se?", drugo dobija tu nežnu svilenu patinu preko lica. Postiđe- ni zbog prisnosti, samo preklope jedan dlan drugim.

Planina pred njima sva je u žutom. I podne se polako vere uz balkon...

## Iz autobusa

Slika traje tek tren, jer ulazimo u tunel. Tama je crveno- crna, gusta i topla. Sa prvom svetlošću na izlazu, oko uranja u smaragd Neretve i zaustavlja se na gipkom luku starog kame- nog mosta. I nestaje zavazda. Zatvaram trepavice da sačuvam



## Gošća

U Počitelju, ispod japanske jabuke, moj otac Hivzo i moja mati Fatima namestiće ti sto sa belim čaršavom, do tebe će biti pumpa za vodu, iza tebe špalir vinove loze, ako stočić staviš desno od procvetalog maka – gledaćeš pravo u kajsiju, u stablo puno kajsijastih lampiona, rese asparagusa će ti se uvlačiti u kosu, vetar će te njihati. I izvući će ti svo olovo iz reči, ostaviće ti samo reči satkane od mirisa i boja. Tvoje je samo da sedneš ispod japanske jabuke. Nadam se da se aktinije i crna smokva neće naljutiti na tebe, jer ti nećeš doista imati dovoljno vremena da sedneš ispod svake od njihovih voćnih senki i da pišeš. Autobus ti polazi sutra u 11.

Tako mi govori Damir Pediša u Sarajevu, 10. juna 2007., samo desetak minuta pošto smo se upoznali, dok mu se jedna ruka kao bršljen savija oko krhkog ramena njegove žene Aide.

## Ljutić

Na šumskom puteljku ugledah taj mali, žuti ljutić. Sve oko nas beše Pirin planina. Kako može, pomislih, jedan toliko žuti, svileni, suncem okupani cvetak da ima takvo ime, ljutić. Neki ga nazivaju gorocvat. Raste na ovalikoj visini, udiše i izdiše najčistiji vazduh, usred tako čistih suseda, pod ovakvim čistim plavim nebom širokim, a opet ga narod zove tim imenom, ljutić.

Kako sad, tako zanavek.

## Mirišem na voz

Danas je deveti dan kako sedim u sobi sa terasom i pišem svoje *Privatne svetove*. Knjige na stolu, moja doneta posteljina, moja šoljica za kafu, moje misli i podatna hartija. I olovka koja je otupela, pa je treba izoštriti. Otvorena stranica Novog zaveta, obeležena orahovim listom, odvojena 223. od 224. strane kod Fernanda Pesoe, levo na stolu su kutija sa cigaretama i pepeljara, upola pojedena kruška. Saksija sa svežom lavandom. Nekoliko muva kruži naokolo, teram ih već ispisanim listom. Pas laje. Mačke se opružile na fotelji do mene. Ispod njih je knjiga o lekovitim biljkama. Iza prozora je planina poluzelena i polusuva. Danas je prvi avgust 2007. Jutro. Od četiri izjutra sedim za stolom i:

Ponekad je toliko silno, toliko brzo i toliko obilato zgu-  
snuto odmotavanje slika i rečenica da osećam bes, trzam se i  
plaćem što moram da ih izgubim, jer ih već gubim. Svaka slika  
ima svoj trenutak i nije moguće setiti se svega. Ostaje mi, kao  
nekom ljubavniku, samo čežnja za željenim licem koje samo  
što je izvirilo, a već je toliko krhko u uspomeni, kao i sećanje  
na sebe negdašnju. Nadnosim se nad bezdan te brze prošlosti  
slika, lica uz put izgubljenih u magli od koje su i sami satkani.  
Plavna, odsutna, nevažna, gubim se u sebi kao da uranjam u  
ništa: prošla sam poljem i ništa nisam ubrala.

I počinjem samo da gledam naokolo u pejzaž koji se menja  
i ruka ubrzano pokušava da uhvati te slike, kao pružene pre-  
ko prozora voza. Posle tolikog ćutanja, ovo je sad ceo koncert  
različitih zvukova. I taman sam htela da opišem novo mesto  
dolaska, kad me svu zapahnu miris voza, zamirisah na buđenje  
u vagonu, kad je telo ukočeno, noge otečene, a oči pune peska  
koji štipa. Mirišu dlanovi, telo, kosa.

Nalivam vode u lavoru, uzimam sapun i umivam se. Dugo  
i lagano. Voz zviždi u grudima.

U sobu ulazi kvočka sa pilićima.

## U snegu

Moj sin skija se na Pirin planini, na trasi za najbolje ski-  
jaše, i uživa u brzini i slobodi. Muž i ja hodamo po snegu, na  
donjem platou. Ja idem iza njega i stavljam noge u udubljenja  
od pola metra koja su napravila njegova stopala.

Ćute i prisutnost i odsutnost.

## Petao

Subota. Hladno je. Pijaca je prepuna ljudi. Po obodu su  
parkirana kola, a između njih kao pege po asfaltu zaširile se i  
čuče smrznute starice. Hrizanteme stisnutih vilica. Razliveni  
hipermangan. Pišti im u grudima. Noć provedena u bolnici.  
Infuzija. Zvuk klompi dežurne sestre. Pada sneg. Bele pahulji-  
ce na crnom ogrtaču. Tu, preda mnom je on. Naslonio kljun  
na svoje srce. Gleda me jednim okom. Ne trepće. Nema trepa-  
vica. Ima žuto suzno oko. Narandžasto-crveni zalazak sunca  
svud unaokolo. Šal pejzaža oko vrata. Drhti. Čekam trenutak.

Kupujem ovo i ono. Šarana umotanog u novine, mušmule u kesii, jaja u kartonskim udubljenjima. Opet se vraćam. On je još uvek u istim rukama. Starica ugurala prste duboko u perje. Napravila muf od petla. Prolazi pored mene. Kruži naokolo. Uzmi ga, moli me, ostao mi je samo on, ja ove zime odlazim kod Gospoda, pa neće biti ko da ga nahrani, a voda u dvorištu se smrzla. Vidi ga samo kakav je lepota na ovoj hladnoći, duša koja leti i budi. Starica je tamnoljubičasta savijena hrizantema. Naslonjena ni na šta. Petao joj daje infuziju u potoke modrih vena na rukama.

Odvezujem mu noge. One su zamrznuti krici na rastanku. Stavljam ga na grudi kao broš. Broš diše. Pišti. Uzdiše. Sva pijaca se najednom pretvorila u narandžasto-crveno-karamelacinober-bakarno-cimetov šafran. Istopljen nagoreli šećer.

Nosim petla u rukama. Vatra upaljena u snegu. Zastajem ispred niskog prozora svog doma. Tamo, iza zamagljenog stakla sede moj muž i moje dete. Ulazim sa živim plamenom. Moj muž kaže:

– Pa sasvim si luda, ženo.  
Sin se smeje na podu.

## Putnik Teodor Zeldin

Putovanja ne podrazumevaju obavezno i odlazak u daleke krajeve. Ja, trenutno, ispitujem najtajanstvenije od svih odredišta, put kojim putuju muškarac i žena do misli onog drugog.

## Ljiljana Dirjan, svedok

O Marini Abramović pričala mi je Evgenija Demnievska, u Parizu, novembra 1980. godine, u njenom malom iznajmljenom stanu, dok smo obe pokušavale da nekoliko dana budemo samo na “beloj” ishrani. Znala sam njen lik sa neke fotografije. I toliko. Prošlo je zatim desetak godina. Ostavila sam kod kuće svog malog sina, i otišla u Muzej grada Skopja, da vidim Marinu. Bilo je mnogo publike i nedovoljno stolica. U publici beše i Evgenija, na proputovanju. Marina je stajala ispred nas, lepa, u dugačkoj suknji, duge tamne kose, a iza nje beše postavljeno malo filmsko platno. Snopom svetlosti projektor joj je lepilo preko lica slike sa platna i te čestice boje mogle su da se dodir-

nu, onakve kakve su bile i na slikama Kineskog zida, kojim je ona hodala 1.800 km pešice, da bi se negde na sredini srela sa Ulajem. Pričala je o svojoj ljubavi, kao da je za stolom i samo sa jednim sagovornikom. Tiho. Poverljivo. A mi smo bili tako sabijeni u maloj donjoj prostoriji i pretvoreni u uvo. Povremeno načinila bi korak napred, pa nazad. I glas joj se u amplitudama uzdizao i spuštao među nama, zanemelim. Govorila je toliko otvoreno, privatno, toliko iskreno, uvlačeći mi se pod kožu. Preživljavala sam u trenu njene, ali i svoje kineske zidove, svoje oaze i pustinje, svoje tundre i prašume. Svoja odricanja, strahove, svoje nezavršene ljubavi (sve prave su nezavršene). Zabravim na dete kod kuće. Napolju je padao sneg, možda i ne, ali je padao negde u meni, zavejavao me i pretvarao u ledenicu, kapljica za kapljicom, zamrzavala sam se. I kapljica za kapljicom, opet se odmrzavala. Marina se okrenu ka ekranu: onde je stajala ona koja se najzad susreće sa Ulajem. Grle se, dugo. To traje. I najzad Marina, ova Marina ispred mene, pruža ruku ka ekranu i maše nežno, tako reći rukom satkanom od zraka svetlosti, onoj Marini, onde na Kineskom zidu, sa Kineskog zida. Maše joj nežno, još, lagano i... Ja ne mogu da se zaustavim i plačem, plačem. Ruke su mi odvojene jedna od druge, nedostaje im stablo za grljenje, za obuhvatnje.

Aplauz traje.

Ljudi ustaju sa sedišta. Oblače kapute. Polaze.

Prilazim Marini, i želim da joj kažem: Ja sam Ljiljana. A ne mogu: Gospode, pa vi jecate sve vreme. Skuplja moje ruke oko sebe, obavija svoje oko mene – ja sam vas slušala kako plačete u tami, još plačete. Oprostite, mislila sam, ovo je, tek, ruka koja maše, zbogom, ruko, ne predstava, ne performans, ne plačite, boli me, plačem, boli me. Marina, Ljiljana, Marina, Marina. Boli, booooooli, bbbbboooooiiii, b, oooooiiii, b.

Refik Ličina

## Elegije i balade Larsa Gustafssona



Lars Gustafsson rođen je 1936. godine u Västeråsu (Vesterosu). Studirao je estetiku, sociologiju i filozofiju na univerzitetu u Uppsali. Bio je jedan od osnivača studentskog književnog kluba *Siesta*, pri kojem mu i izlazi prva knjiga, kratki poetski roman *Vägvila (Putni odmor)*. Dvije godine docnije objavljuje roman *Poeten Brombergs sista dagar och död (Zadnji dani i smrt pjesnika Bromberga)*, koji se smatra njegovim istinskim debi-tantskim djelom.

Postaje urednik značajnog i uticajnog časopisa *BLM* 1961. godine, otvara ga otvara prema savremenim evropskim tokovima i okuplja oko sebe nova, "drukčija" književna imena.

Prvu zbirku poezije *Ballongfarara* objavljuje 1962. godine. U isto to vrijeme postaje urednik u *Boniersu*, najvećoj nordijskoj izdavačkoj kući i ovo mu radno mjesto pruža izvrsne komunikativne mogućnosti.

Odlučujući događaj za njegovu buduću književnu (pa i profesorsku) karijeru biće nastup sa Grupom 47 u Sigtuni 1964. Tom prilikom upoznaje Hansa Magnusa Escensberga, koji mu prevodi pjesme na njemački i otvara vrata uticajnih časopisa i književnih krugova. Kao stipendist DAAD odlazi 1972. u Berlin gdje ostaje dvije godine. Tu piše dva prva romana *Yllet (Vuna)* i *Sigismund (Sigismund)* iz petotomnog ciklusa *Sprickorna i muren (Naprsline u zidu, 1971 – 1978)*.

1978: doktorira na univerzitetu u Uppsali, doktorska disertacija *Språk och lögn (Jezik i laž)*.

1981.: konvertira na jevrejstvo.

1983.: postaje profesor germanskih studija i filozofije na University of Texas at Austin, gdje će raditi do penzije.

2006.: vraća se u Švedsku. Iste te godine objavljuje zbirku (ili roman u stihovima) *Den amerikanska flickans sondagar (Nedjelje američke djevojčice)*.

Književna produkcija Larsa Gustafssona je zastrašujuća i broji oko 80 knjiga. Njegovo intelektualno i umjetničko interesovanje je raznovrsno i kreće se od političkih polemika i pamfleta, preko

porodičnih poučnih leksikona, filozofskih rasprava, putopisa, memoara, matematičkih radova, eseja, pa sve do romana i pjesničkih zbirki prevedenih na dvadeset jezika u svijetu. Iz te ogromne produkcije, ovdje ćemo izdvojiti značajnije prozne i poetske naslove: *Poeten Brumbergs sista dagar och död (Zadnji dani i smrt pjesnika Brumberga)*, 1959; *Bröderna (Braća)*, 1960; *Ballongfararna (Putnici u balonu)*, 1962; *En förmiddag i Sverige (Prijepodne u Švedskoj)*, 1963; *En resa till jordens medelpunkt och andra dikter (Putovanje u središte zemlje i druge pjesme)*, 1966; *Bröderna Wright uppsöker Kitty Hawk (Braća Wright posjećuju Kitty Hawk)*, 1968; *Kärleksförklaring till en sefardisk dam (Izjava ljubavi za jednu sefardijsku damu)*, 1970; *Herr Gustafsson själv (Gospodin Gustafsson lično)*, 1971; *Varma rum och kalla (Tople i hladne sobe)*, 1972; *Yllet (Vuna)*, 1973, *Sigismund*, 1976; *Sonetter*, 1977; *En biodlares död (Pčelareva smrt)*, 1978 (preveden na 20 jezika); *Språk och lögn, (Jezik i laž)*, 1978; *Artesiska brunnar, cartesiska drömmar (Arteški bunari, kartezijanski snovi)*, 1980; *Ur bild i bild, (Iz slike u sliku, sabrane pjesme)* 1982; *Världens tystnad före Bach (Tišina svijeta prije Baha)*, 1982; *Fåglarna (Ptice)*, 1984; *Fyra poeter (Četiri pjesnika)*, 1988; *Förberedelser för vintersåsongen (Pripreme za zimsku sezonu)*, 1990; *Stenkista*, 1994; *Variationer över ett tema av Silfverstolpe (Varijacije na jednu Silfverstolpovu temu)*, 1996; *Tjänarinnan (Sluškinja)*, 1996; *Vänner bland de döda (Prijatelji među mrtvim)*, 1997; *Valda Skrifter I (Izabrani spisi, I)*, 1998; *Valda Skrifter II*, 1998; *Valda Skrifter III*, 1999; *Valda Skrifter IV*, 1999; *Windy berättar (Windi priča)*, 1999; *En tid i Xanadu (Vrijeme u Xanadu)*, 2002; *Den amerikanska flickan söndagar (Nedjelje američke djevojčice)*, 2006.

Lars Gustafsson je dobitnik brojnih skandinavskih i svjetskih književnih nagrada i priznanja. Djela mu se prevode na sve veće jezike u svijetu.

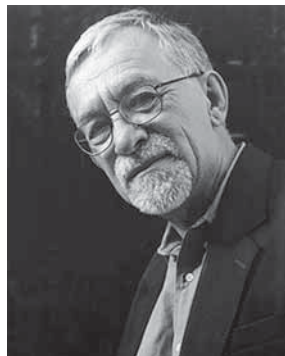


Lars Gustafsson

## Elegije i balade

### Balada o psima

Kad je Ibn Batuta, arapski putnik, ljekar  
i izvrzni tumač svijeta,  
rođen u Magrebu u trinaestom vijeku,  
stigao u grad Bulgar, otkrio je Tminu.  
Tmina bješe zemlja na četrdeset dana  
puta ka sjeveru. Bilo je to krajem Ramazana,  
i kad bi se po akšamu juftario,  
jedva da bi otklanjao molitvu večernju  
a nov dan bi zarudio. Breze bi se zabijeljele.  
Ibn Batuta, arapski putnik, nije dalje od Bulgara  
sjevernije zalazio. Ali priča o Tmini  
i putu onamo, posve ga je zarobila.  
Putovanje su preduzimali bogati trgovci.  
Kretalo se sa stotinu saonica  
natovarenih hranom, pićem i drvima,  
jer tlo je onamo ledom opkovano  
i niko se, zbog klizanja, nije mogao uspeti  
osim pasa koji bi noktima čvrsto  
zagrebali u vječiti led. Ni drveta ni kamena  
a još manje kakve kuće da pokažu put.  
Vodiči u Zemlju Tmine stari su psi  
koji su onamo putovali mnogi put ranije.  
Takvi su psi dostizali cijenu  
od hiljadu dinara, ili više, jer znanje njihovo  
neprocjenjivo je. Kada bi se zgotovio ručak  
davao se prvo psima pa ljudima  
inače bi se pas predvodnik rasrdio  
i bježao, ostavivši gospodara na volju sudbine.  
U golemoj Tmini. Nakon četrdeset dana putovanja  
trgovci se zaustavljaju u Tmini. Rasprostiru robu  
po golom tlu i povlače se zatim u svoje logore.  
Narednog dana zateći će onde, malo  
ispred svoje rasprostrijete robe,



prijevod i bilješka:  
Refik Ličina

gomile dabrovine, hermelina, loža vjeveričjih.  
Ako su trgovci zadovoljni, uzimaju krzna.  
Ako nisu ostave ga ondje. Tada oni što žive  
u Tmini, podignu ponudu sa još malo krzna  
ili kupe ona prva, prezrijevši robu ponuđenu.  
To je njihov način trgovine.  
Ibn se Batuta vratio u Magreb  
i umro u dubokoj starosti. Ali oni psi  
koji nijemo a ipak znalački,  
nepojamno a ipak sa slijepom sigurnošću  
trčkaraju preko uglačanog leda Tmine  
ne ostavljaju nas još uvijek na miru.  
Mi govorimo i riječi znaju više no mi.

Mi slutimo i to naslućeno trči ispred,  
kao da je naša slutnja znala nešto  
što mi ne znamo. Poruka ide  
kroz historiju, jedan kóđ preobučen u ideje,  
ali namijenjen za druge, a ne za nas.  
Idejna historija nije psihološka znanost.  
I psi, sa sigurnim, žmarnim koracima  
sve dublje u Tminu zalaze.

## Balada o nepoznatim prijateljima

Stižu u snovima gusto nastanjenim.  
Obnoć izranjaju. Između običnih  
dnevnih lica, kao i onih iz djetinjstva;  
onaj grozni nastavnik fizike  
sa svjetloplavim, ledenim očima,  
koji, ogrnut kabanicom, lovi na crnom biciklu;  
ona gospoda, sva u istim odijelima,  
koja zasjeda u roditeljskim foteljama,  
kao da je to normalno: okupanti.  
Od roditelja ni jednoga traga. Vrata zaključana.  
Kad je najgore izbijaju  
oni koje nikad nisam opazio danju,  
prijatelji koje samo snovi namještaju.  
Imaju sasvim obična lica.  
Jedno je djevojčica, ona živi na seoskom imanju  
skoro vjerujem da živi kod oca,

ali se otac ne vidi nikako. Poznajem je,  
u snu, odmalena, ima  
riđu kosu i široko, umiljato lice,  
nerijetko sa izrazom samilosti.  
Dogodi se da ustane naglo i odlazi.  
Jedno je čarobnjak, ili tek možda  
stari profesor, u iznošenom kišnome mantilu  
koji ide uz strmu ulicu. Ima naočari.  
Sa niklovanim okvirima. On zna sve.  
Ide pored mene ispod kiše i klima glavom.  
Sve ono što kažem potvrđuje jednu hipotezu.  
Ozbiljno je zainteresiran, vidio je  
da sve to se dešavalo i ranije, ne jednom već stotinu puta.  
Jedno je prekrasna, crnokosa dama,  
sjedimo za stolom uz *boeuf tartare*,  
njeni tanki prsti oko šoljice sa kafom,  
govorimo malo jedno s drugim,  
decenijama smo u braku, mnogo je  
toga iza nas, iskustva, krize, poslovi,  
prilično je skeptična ali me ipak voli.  
Ponekad, tokom dugog razgovora,  
dotakne se zajedničkog sjećanja, starih poznanika,  
persona koje su odavno pomrle,  
nekoj ko juče je bio ovdje i zborio užasno  
i dugo: u sve to sam ja umiješan. To me umara.  
Ona već ima male, male bore oko očiju  
njeni se prsti nervozno igraju sa salvetom.  
Nikad nisam poznavao jednu takvu damu.  
Budim se i primjećujem da je sve tiho  
da nikakvi glasovi, da nikakav usamljeni ptičji *modo volante*  
ne diže se i ne pada preko vestmanlenskog močvarišta.

## Balada o stazama u Vestmanlandu

Ispod vidnog pisma puteljaka,  
tucanika, kolnika, često sa kajasom  
trave po sredini, između dubokih tragova točaka,  
skriven ispod granja krčevine,  
još vidljivog ispod suhe mahovine,  
ide jedno drugo pismo: od prastarih staza.  
One idu od jezera do jezera, od doline



te godine, veliki su lednici ležali bez snijega.  
Omeningen – beskrajni plavocrni pod,  
Nalik Podu u Demijurogovojoj Trpezariji,  
gdje viju se vjetrovi u malim oštrim vrtlozima,  
i gdje naprsline klize u svitanju  
sa dubokom, tajanstvenom jekom crkvenih zvona  
spuštenih duboko ispod vode  
u svitanju na početku svijeta,  
kako bi takođe postojala  
i crkva pod vodom.  
Jedne takve nedjelje, u februara 1976,  
šetao sam preko leda, polagano,  
nagnut prema vjetru,  
sve od Kurvikena do Djupnesa,  
sa australijskim pjesnikom Philipom Martinom.  
Philip Martin, koje se upravo izvukao iz  
sidnejskih vlažnih i poznih ljetnih zaparina, rojeva  
cvrčaka, alegorijskih kihavica i omaha suhe slame,  
australijskog uvijek slaboplavog neba,  
kratko kazano, Philip Martin, australijski pjesnik,  
sjajni poznavalac Shakespeareovih soneta,  
po prvi put je vidio led jezera, plavocrn,  
i u onim crnim mjehurima, što džinovskim  
sličje draguljima. Slušao je razumno o Crkvi pod Vodom,  
udišući suhi i apstraktni zrak  
u nesvikla pluća koja su se ipak povratila  
i rekao: “to je nečuvveno. Nikad to neću smetnuti sa uma.”  
Zatim je Philip Martin, australijski pjesnik, izvukao  
razborito svoj ključ iz džepa,  
ključ koji je otvarao vrata  
u gradu na moru ispod naših nogu,  
i s malo napora u led urezao:  
PHILIP MARTIN WAS HERE IN FEBRUARY 1976  
Sada je juni 1976, mehki vjetrić pirka  
sjetno između jorgovana, pahne cremza,  
i plešu laste u sumraku iznad vode  
gdje je Philip Martin svoje ima upisao.  
Ovdje bi se balada trebala svršiti, ali neće.  
Lebesgues Integral naziva se jedan pronalazak  
u matematici, docnije poboljššan od Wienera,  
koji omogućava da se izračuna vjerovatna putanja  
molekula koji se odbija vodi za čaj



s malim bubnjevima, malim trubama, malim pištoljima,  
mali gnomi loše industrijske savjesti  
koje gmižu iz kolijevki sredinom stoljeća  
istovremeno kad i prava djeca gmižu  
- s drukčijim kretnjama-  
sve dublje u prašnjavim tavninama  
engleskih ugljenokopa. Uče ih njihovom jeziku  
umekšanih konsonanti, kako bi vjerovali  
da su nešto različito. Tako se uklanja jedan  
instinkt koji bi mogao donijeti nevolju.  
Postoje dani kad se vraćam nazad  
u potrazi Bog bi znao za čim,  
niz godine, četrdesete, sve do tridesetih.  
I vidim sebe, sjedim u kratkim pantalonama,  
sat za satom na obali nekakvog jezera.  
Kratki talasi udaraju o sitne silicijske škriljce.  
Jedno riblje jato zalazi u plućak.  
S rastojanja od tri decenije primičem se dječaku  
koji sjedi onde, oprezno, oprezno,  
kako ne bi opazio ko to stoji onde.  
Želim vidjeti ono što on vidi. Kada moja sjenka  
padne preko vode rasturi se riblje jato.  
Dječak ostaje da sjedi. Vide se u vodi njegove oči.  
Iste su kao oči Ladislausove, velike, ozbiljne,  
odrasle: u djetetu nema nikakvog djeteta.

## Balada o jednoj vizantijskoj dami

*(Diani Canetti, posvećeno s respektom)*

*Ne, reče ona, ja nisam turkinja,*  
moji su preci Grci, neki i sefardi,  
ali Grci ponajviše. Zaboravljaš da smo mi, Grci,  
izgradili grad, Byzant je bio naš, a Turci su  
gosti, možda osvajači, ali i mi postojimo.  
Prusko lišće šuštalalo je lutheranski  
oko naših nogu. Pozni je novembar,  
i ledeni vjetar spuštao se s Waneseea.  
Sitni, hitri gnjurci pod zemlju su nestajali.  
- To su crne patke – reče ona.  
- Nisu, reko. Ne postoje crne patke.

To su gnjurci. Oni rone i ostaju vrlo dugo ispod vode. Ali, nemam riječ za *gnjurac* na grčkom, turskom, ladino ili francuskom, morate mi vjerovati, nemam adekvatne riječi na nekom razumnom jeziku.

- Šta rade dole, te crne patke? upita me.

Sjede na crnim granama, duboko pod vodom, i krive glave na sve strane, proklinjući zimu,

*Or set upon a golden bought to sinf*

*To lords and ladies of Byzantium*

*Of what is past, or passing, or to come.*

Gledala me je sa očima dubokim poput bunara

u nekome kraju sa velikom razdaljinom između bunara.

- Za moju majku, i za moju babu, bilo je sasvim razumljivo da jedna dama provodi svo vrijeme kraj prozora.

Upravo uz prozor, na stolici. Sa rukama nepomičnim.

Ona sjedi onde od doručka do sutona. Samo sjedi.

I posmatra šta se događa na ulici. Tako čini jedna dama.

Ja imam tu mirnoću u tijelu. I osjećam otrov.

- I kad jedna dama, rekoh, krene na bazar

u pratnji sluge, na deset koraka iza nje,

koji nosi u ustima njene bakrenjake

sa Konstantinovim portretom. Njegova su usta njen novčanik.

- Ali one male crne patke – šta rade one dole?

*Tursko osvajanje Konstantinopola,*

rekoh, u uzeh je pažljivo za ruku,

veoma dugu i veoma mehku i promrzlu

ruku, i ugrijah je disanjem, u sumraku,

da, tursko je osvajanje bilo *užasni skandal!*

Grčka vatra koja nije pomogla,

podmićivanje i izdaja, i one snage

koje je propala Venecija obećala i koje nisu nikad stigle.

Počeo je snijeg padati, vrlo polagano, preko Wenseea.

Bijeli izdisaji nicali su iz vunenog njenog šala.

Tako je, naravno, reče ona. *Jedan vražji skandal!*

Ali su neki od nas preživjeli, u svakom slučaju.

*Poput ovih pruskih crnih patki na svome drvetu:*

*Drvetu što svo je vrijeme ispod vode raslo.*



## Balada prije kiše

Sve je u čekanju. Kestenovi. Ptičji glasovi.  
Veliki oblaci koji se povlače. Telefoni što zvone,  
s promijenjenim zvukom, prijatelj što o kiši klapi,  
o tome da nam je potrebna, o gromu što će ošiniti,  
o svemu što može se kroz prozor vidjeti: golemi  
oblaci koji se povlače. Miris orlovih  
pandži jači od onog iz moga djetinjstva.  
Sve bliži je. Svi zvukovi pojačani i prekrasni:  
gradski satovi koji obično dovde ne dopiru,  
kosovi, bojažljivo zavučeni u krošnje drveća,  
jedno dijete što se igra na ulici.  
Žive ćelije što se dijele od mrtvih  
tako što se komplikuju, na svaku prijetnju  
živi organizam odgovora novom  
komplikacijom: sve finijim osjetilom.  
Ne znam. Nešto se moralo desiti. Jedan pomak,  
jedno slaganje, sve je sada malo bliže.  
U mreži tajnih niti i osigurača  
koji me vežu i čuvaju od  
djetinjstva, dana, minuloga,  
dešava se magnetna pometnja. Signali se javljaju,  
nepoznati, kao da dolaze  
iz drugog života. Kao u polju  
malo prije groma, kad telefoni zvone  
slijepo. Odgovaraš i začuješ sve mjesne glasove.  
Toga sam jutra trčao, kroz tešku, vlažnu  
zraku ranog ljeta što je htjela biti kiša,  
trčao srećan ispod duboke zeleni,  
*sjetivši se*, odjednom, nečega.  
Bio je to trenu kad sam prolazio pored  
mirnog jutarnjega mamca, potopljenog,  
i upravo tada napadnutog  
od jedne mrke i srdite štuke.  
Tako smo oba po nešto dobili: On sjećanje. Ja ribu.  
Ili obrnuto, sasvim je svejedno.  
I oboje se živo praćakalo,  
i sjećanje i riba srdita.

## Elegija za jednim mrtvim labradorom

Osamne ovdje, usred ljeta,  
nekoliko dana nenadne jeseni.  
Ćurlik drozdova u drveću postaje oštrije.  
Stijenje iz vode pomalja se odlučnije.  
Ono nešto zna. Oduvijek je znalo.  
Mi takođe znamo, i to nam se ne dopada.  
Na putu kući, u čamcu, za takve večeri,  
znao si stajati nepomično na pramcu, sabran,  
ispitujući mirise koji su stizali pro vode.  
Čitao si večer, tu tanku liniju dima  
iz neke vile, s palačinki što se peku  
po milje odavde, jazavca  
koji u istom sumraku stoji negdje  
i njuška na isti način. Naše prijateljstvo  
bilo je, jašta, kompromis; živjeli smo  
zajedno u dva različita svijeta: moj,  
uglavnom knjiški, tekst koji se niza život vlači,  
tvoj uglavnom od mirisa. Imao si znanja  
za koje bih mnogo toga žrtvovao: sposobnost  
da dopustiš jednom osjećanju, poletu, mržnji il ljubavi  
da ti, poput vala, prožme cijelo tijelo,  
od nosa do vrška na repu, ili nesposobnost  
da prihvatiš mjesec kao neupitnu činjenicu.  
Uvijek si lajao na pun mjesec.  
Bio si bolji gnostik od mene. I živio,  
dakle, konstantno u raju.  
Imao si naviku da hvataš leptire u skoku,  
I da ih progutaš, što su neki držali odvratnim.  
Meni se to uvijek dopadalo. Zašto se tome  
nisam naučio? I vrata!  
Ti bi se pručio ispred zatvorenih vrata i drijemao,  
siguran da se prije ili kasnije mora pojaviti  
onaj koji će ih otvoriti. Bio si u pravu.  
Ja sam pogriješio. I sad, kad je ovo  
naše nijemo prijateljstvo zauvijek svršilo,  
pitam se da li je možda postojalo nešto čime  
sam te mogao imponirati. Ne računam tvoje čvrsto ubjeđenje  
kako ja prizivam nevrijeme. To je bio nesporazum. Vjerujem  
kako ti je moje ubjeđenje da lopta postoji,  
čak i onda kada leži sakrivena ispod sofe,

na neki način davalo predstavu o mom svijetu.  
U mom svijetu skoro sve je sakriveno  
iza nečeg drugog. Zvao sam te "pas".  
I pitam se da li si i ti mene držao  
za jednog većeg, bučnijega "psa",  
ili nešto drugačije, zauvijek nepoznato,  
što jest takvo kako jeste, egzistirajući u svojstvu  
u kojem egzistira, jedan zvižduk  
kroz noćni park na koji se po navici  
vraćaš nazad a da ne znaš podsigurno  
šta je to čemu si se povratio. O tebi,  
o tome ko si, nisam znao ništa više.  
Moglo bi se reći, s jednog objektivnijeg  
stajališta: Bilo smo dva organizma. Dva  
od onih mjesta, gdje se univerzum veže u  
čvor, u kratkotrajne, kompleksne strukture  
proteina, koje se moraju sve više komplicirati  
da bi preživjele, dok sve skupa  
ne rasprsnje i postane opet jednostavno, čvor  
odmršen, tajne ugašene. Bio si pitanje,  
upućeno drugome pitanju,  
i nijedno ne sadrži odgovor na drugo.

## O dobroj upravi

Vodeničko kamenje mora mljeti; nestane li mliva  
počnu krzati jedan o drugi, neumoljivo,  
s reskim zvukom koji je teško istrpjeti.  
Mora postojati zagonetka, mora uvijek postojati  
nešto što sipi između kamena. I najbolje  
kad postoji i ne mora se kazivati po imenu.  
U preokupiranim gradovima, dockan sa večeri,  
odjekuje između kaljevih površi ili površi od lakog metala,  
krikovi u srdžbi ili sumnji, reski  
zvuk kamena što u goli bije kamen,  
neko udara golim šakama o staklena vrata  
krhotine pršte preko poda uz vedre kikote,  
prem pod ima crno-bijele kocke i sa druge strane.  
Jedna je strana samo odraz one druge.  
Kad vodenica melje prazno ta se buka jasno čuje,  
udaljena buka, kamena oluja na putu,



Svaka se vrata grade kako bi se mogla otvoriti.  
Ko zabravlja? Ko otvara? Ko pita?  
Svaka dobra uprava počinje u jastvu, u mraku,  
u tajni što počiva u biću svakome.  
Ona se širi iz bunarske tame  
tamo gdje ništa se ne vidi i ništa ne čuje,  
do horizonta, znajući kako prati brod.  
Ona zna da ništa ne zna. Tako vlada Zagonetka:  
Ne postoji tolerancija prema drugom  
kod onih koji sami nisu spremni na sve.  
Bodin je video krvavi haos evropskih religijskih ratova,  
i izabrao, okrenuvši lice, apsolutizam:  
Bolje, držao je, jedan krvnik, sjekira, kazna  
nego vidik gdje se dim paljevina  
vuče po volji vjetrova, zaboravljajući najbitnije:  
ne možemo poklanjati ono što nikada nije bilo naše.  
To što želi mir nismo mi. Postoji nešto,  
neočekivano i mračno, u nama, što to želi,  
i želi onda kad se tome najmanje nadamo. I dolazi  
uvijek nepogodno. Nešto mračno i nejasno  
u nama želi uvijek biti nešto drugo.  
Ljudsko biće. Komad što ne paše  
u nikakvoj slagalici. Najmanje u vlastitoj.  
I to je ono iz čega se mir sastoji:  
Da nešto u nama uvijek želi nešto drugo.  
Dobra uprava je ona što nas zaboravlja.  
Pohranjeni u blagome zaboravu  
mi rastemo nalično gljivama;  
bezgranično i ponizno, duboko  
ispod nijemih zasjena drveća.

## Bal

Sad kada je sunce jaru pritulilo,  
sjenke se duže polagano,  
i prva se ptica opet čuje  
pod drvetom, zatim druge, manje neodlučne,  
zato što je podne prošlo;  
sve je svjetliji ljubavni zov, i najmanja  
liska drhturi ponovo, zato što je svježina na putu,  
vrba se sve dublje nadnosi nad bunare,

počinjem slutiti kako smo stvoreni  
rad nečega drugog; za balove, noći, bakljijade.  
Njihovo svjetlo što pleše sa sjenkama,  
zvuk noćnih instrumenata i glasovi  
iz meraja noćnih, skrivenih  
izvori koji se ne vide ali se čuju,  
zvuk flaute i laute i mjesec nad njima,  
velik i nemjerljiv, i par koji luta  
u grotesknim maskama, koje veselo  
nose ispred lica, balansirajući sa drškama  
od kovane ebanovine ili bijele slonovače,  
i neki put ih uklone u stranu, uz kikote,  
kako bi se poljubili. Zašto maske idu  
uz balove? Da bi pokazale da smo  
ono što želimo biti. Da bi spriječile zavist?  
Živimo često naoposlo obrnuti. Zabranjujemo se.  
Kao psi, koji drhte i vrte po podu  
mnogo dana prije no što će zemljotres izbiti.  
Isturamo sjenke naprijed, ako neko na tren  
pokaže znake da nas je vidio. Šta skrivamo?  
Gorko sjećanje na bal koji se nije održao.  
Je li to smisao maskiranja: lice promijeniti?  
Mjesec nema nikakvoga lica. I ipak se  
pokazuje, između granja koje vjetar polagano ljulja,  
pokazuje svoje prazno pitanje: ko ima odgovor?  
U početku sve stvari su *bezbojne*,  
i ne drukčije od prvog svitanja u mjesecu junu,  
malo prije izgrijavanja sunca. One čekaju  
da ih pritrebamo. I pale lagano  
život u bojama. Duge.  
Pubertetska prisjećanja, čavke koje kruže  
u čudesno promišljenim uzorcima  
iznad vršaka tornjeva. Fasada katedrale  
što zasija s povećerja  
sa posebnim sjajem što dolazi iz skrivene snage  
pod ciglama. I ponovo čavke.  
Drugi krajevi, druga slavlja. Postoji  
doba, upravo u trenu kad mre ljeto, i kad vrlo  
kratkovidi, vrlo bolni vjetrovi prolaze kroz travu  
i praštaju se, mehka ženska ruka vjetra  
malo prije studeni. Titanija što se igra  
sa Magarcem na Prigradskim golim ledinama.

Šta ima Magarac da radi na slavlju. Sve.  
Niko sem Magarca ne može preuzeti patnju,  
a bez patnje, jašta, nema nikakvoga slavlja.  
Pametno drveće ima vrlo često nagorke plodove,  
budući da je naučilo da učini sebe nekorisnim,  
mudraci imaju nekorisna osjećanja,  
koja ne dopuštaju da budu korišćena  
kao javna dobra. Jedino što imam protiv  
sentimentaliteta, sad, kada sam je video  
na djelu u mojoj zemlji i u mom vremenu  
u par zadnjih decenija, jeste njena upotrebna vrijednost.  
Ona zapravo pokreće vodenice i čekiće.  
Mudrac se trudi da nešto pretekne,  
nešto što nema upotrebe. U tom se džepu,  
docnije, kad počne mrznuti, on može sakriti.  
Najvažnija stvar sa balom njegova je nekorisnost,  
kao što je najvažnije kod onih posljednjih  
vjetrova pred zimu: miluju travke  
koje će svakako umrijeti. Potrebno je vrijeme  
da bi se to saznalo. I onda se živi slobodnije  
i mre, držim, smrću slobodnijom. Te površne  
stvari cilj su sebi samim. Kao papir  
bačen na ulici. Kao zadnja  
smrzla boba jarebike. Kao zgasla riječ  
ljubavna koje se neko, sa osmjehom bolnim,  
nakon petnaest godina prisjeća.  
Od takvih se stvari svaka stvar sastoji.  
I žare se krišom od te ljepote besmislene.

## Pjesma o dubini svijeta, dubini očiju i kratkoći svijeta

Običajni zakon u nama. Zvezdano nebo nad nama.  
Ali postoji zvezdano nebo ispod nas takođe.  
Galaksija ispod galaksije sve dublje u beskonačnom bunaru  
koju zaboravlja naša, još uvijek srednjovjekovna, slika svijeta.  
Ona i dalje povezuje *nebo sa naviješe*  
ne shvatajući da ako postoje zvijezde nad nama  
onda postoje i zvijezde pod nama. Koje  
trepe u dubini. Običajni zakon takođe mora





neutaživa žudnja u nama, za svim što se može poželjeti,  
za svim što mrklina koja jeste  
Drugo biće, može ponuditi, od užitka,  
tajnog društva, zavodništva, mržnje.  
O sestro Mesalina! Postoji vršak igle!  
Na njemu živimo, slično anđelima!  
(možda smo i anđeli sestro Messalina?)  
Velika, tajanstvena sunca žive i umiru  
paleći se i gaseći u svojim zagonetnim dubinama,  
sve dokle Bunar dozvoljava, i mrka  
Masa u gravitacionim kolapsima što se čudno  
U samu sebe urušava na granici gdje se tanka  
nit vremena vlači i postaje  
krajolik veliki, a prostor se skuplja  
u vrh igle. I tamo živimo  
vječito, o Sestro, pod ovim Drugim Zakonom,  
Zakonom za one u što padaju beskonačno, usijani,  
i pune vječito ovu tamu svojim žarem.  
O Heraklite, tako je kratak dan u Novembru,  
Mrkne nad jezerom, Tvoje vatre sve su  
snažnije u tami, dok ti sam nestaješ  
Između sjenki razigranih. Sa prastarim  
znakovima na nebu se ukazuju obrnute  
slike zvijezda, novembarski vjetar  
provlači se kroz oštru trstiku, koja se svija  
uz suho šuštanje. Preko zapadnog neba  
trag palog anđela naličan je tekstu.  
O majstore Heraklitu, čas je da mi,  
oko vatre okupljeni, tavčad podgrijemo!





# PASOŠ PUTOVNICA ПАСОШ POTNI LIST

Josien Laurier  
Sanneke van Hassel  
Walter van den Berg  
Ton Rozeman  
Hafid Bouazza



**SAVREMENA  
HOLANDSKA  
PRIČA**

preveo sa holandskog  
**Goran Šarić**

Sanneke van Hassel

## NOVA, HOLANDSKA, I KRATKA

Izbor iz savremenih kratkih priča

preveo sa holandskog  
Goran Šarić

Prije nekoliko mjeseci jedna grupa mladih pisaca se sastala u kafiću *De Pels*, Huidenstraat, u Amsterdamu. "Mladih" u ovom slučaju znači maksimalno četrdesetak godina. Pisci društveno angažovanih romana, kratkih priča, chicklit, autobiografskih drama i minimalističke proze bratski su i sestrički iskapili koju čašicu. Razgovor se vodio o praktičnim stvarima kao što su izdavaštvo i uslovi ugovora, ali i o poteškoćama pri pisanju drugog romana, izboru određenog žanra, načinu pisanja dobrog dijaloga i o svakidašnjim brigama.

Ovi pisci, za razliku od prethodnih generacija, ne tvore nikakav književni pokret. Oni ne stoje iza određene ideologije ili književnoga pravca. Jedino što ih povezuje jeste činjenica da su objavili jednu ili više knjiga. Neki među njima redovno pišu i kratke priče.

Ovaj žanr već desetak godina u Holandiji dobija na značaju. Osim činjenice da relativno mnogo pisaca počinje upravo sa pripovjetkama, nekolicina njih se u relativno kratkom vremenu pojavila i sa drugom knjigom priča. A ima i drugih stvari koje ukazuju na oživljavanje žanra. *Vrij Nederland*, tjednik koji se može uporediti s *Danima*, u svakom novom broju objavljuje jednu kratku priču. U tu svrhu gospodin Lidewijde Paris, novinar i bivši izdavač odabire kako priče holandskih autora, tako i one iz inostranstva i piše opširan uvod o djelu i o autoru. U radio-programu *Hiljadu riječi* svake sedmice dva pisca razgovaraju o nekoj priči, a pročitaju i neko svoje djelo. Redakcija tjednika bira neku od desetina priča pisanih od strane amatera, ponekad ispisanih upravo na nekom od mnogih kurseva za pisce-početnike.

Drugi veliki impuls dalo je publiciranje djela *Holandska književnost od 1880 do danas u 250 priča*. U knjizi debljoj od telefonskog imenika autor Joost Zwagerman je sakupio kako klasične kratke priče renomiranih pisaca, tako i skoro nepoznate literarne biseriće.

U uvodu u to djelo Joost Zwagerman ukazuje na potcijenjenost žanra u odnosu na njegov status u anglosaksonskim

zemljama. On primjećuje da mnogi holandski pisci pišu priče, ali se ujedno zbog toga i izvinjavaju publici. Kritika ovaj žanr često smatra nekom vrstom vježbe prstiju za pisanje velikog romana.

Zwagerman ne objašnjava kako je došlo do manje popularnosti kratke priče. Lično smatram da to ima veze sa nastojanjem čitaoca da duže vrijeme čita jedno te isto djelo. Ta potreba pri čitanju kratke priče, logično, biva manje zadovoljena.

Nadalje, Holandani u svakodnevnom životu nisu neke velike pričalice: "Ponašaj se normalno, i već si dovoljno šašav", slovi jedna puno korištena izreka. Od nekog debelog historijskog ili društveno angažovanog romana ili kakvog solidnog psihološkog djela nešto se može i naučiti. Ali, šta da radiš s kratkom pričom kod koje sam možeš domisliti završetak, i u kojoj su likovi skroz svakodnevni, jednako kao i njihove brige? Pored toga, slutim da mnogo čitalaca smatra da autor tek s romanom dokazuje da je stvarno dobar. Pravi majstor se prepoznaje po dužini djela.

Kratke priče nam ne nude životne storije u kojima bismo se mogli ogledati. Često ne bude ni objašnjeno zašto se stvari odvijaju na određen način. Objašnjenja bivaju odbačena u samom toku radnje, a nerijetko su prepoznatljiva samo u detalju. Zwagerman ovaj žanr smješta negdje između poezije i proze. Tvrdi da dobra priča čovjeku ostaje u pamćenju kao kakva zgodna pop-pjesmica.

Krake priče su zahtjevne za čitaoca. Na svega nekoliko stranica utiču na njegovo raspoloženje i način razmišljanja. Sredstva koja pisac pri tome upotrebljava su slijedeća: sugestivan jezik, neobični obrti i otvoreni završeci. Kad naiđem na dobru priču, hoću da je stalno iznova iščitavam, u nadi da ću proniknuti u nju i zaključiti da je važna baš svaka rečenica.

U kratkim pričama događaji su prikazani u punoj začudnosti i brutalnosti. Ponekad je to tek uvid ili kratak pogled na nešto. Nema povezanosti na krupnom planu niti su ponuđena konačna rješenja. Možda upravo to čini ovaj žanr pogodnim da se na kratkom prostoru nešto kaže o duhu određenog vremena.

Kad sam, maja 2006., bila u Sarajevu, čula sam da još nije napisan veliki roman o ratu u Bosni. Ali, priče Miljenka Jergovića o svakidašnjem životu prije i za vrijeme rata već su duže vrijeme bile veoma popularne.

Odabir kratkih priča u ovom prilogu odslikava šarolikost savremene holandske proze. U opisu mog izbora mogu spome-

nuti grubu podjelu koju engleski kritičar Harold Bloom spominje u *Umijeću čitanja*. U jednom od svojih eseja on pravi razliku između dvije vrste pisaca priča: čehovisti i borgesijanci. Holandski pisci kratkih priča moje generacije su poglavito čehovisti, oni kao polaznu tačku uzimaju stvarnost. Grubu svakidašnjicu satkanu od rutine, čekanja kod supermarketa, loših veza i komšijskih radoznalih pogleda. U najboljoj tradiciji velikog američkog pisca kratkih priča, Raymonda Carvera (koji je odista bio veliki ljubitelj Čehova), mnogi moji savremenici pišu o svakodnevnim događajima. Pisci kao što su Tom Rozeman, Walter van der Berg, ali i ja sama, čitaocu prikazuju život na taj način da mu ovaj na koncu ispadne čudan. Van der Bergova priča se dešava u IT-sektoru, u dozlaboga dosadnom predgrađu, kod garaže iza ugla. Rozeman, pak, često ostaje u unutrašnjosti sobe, pa se jedna od njegovih radnji odvija na stolicama na sklapanje, postavljenima u krug, za neko rođendansko slavlje.

Međutim, među mladom gardom sam pronašla i dva borgesovca, koji su mnogo rjeđi u Holandiji. Kod njih je, da se poslužim Bloomovim riječima, riječ o fantazmagoričnoj stvarnosti. Fantastičnom, izmišljenom svijetu, koji biva predstavljen kao nešto sasvim obično. Priče Hafida Bouazze se odvijaju u bajkovitom svijetu, arapske krpice iz *Hiljadu i jedne noći* miješaju se sa prizorima sa amsterdamskih ulica. U Bouazinoj prvoj zbirci priča, *Abdulahova stopala*, pripovjedač se prisjeća svog djetinjstva u izmišljenom marokanskom seocetu. Čudesa iz bajke, fantastični seksualni doživljaji, pomiješani sa aspektima života svojstvenim strogoj religioznoj zajednici. Josien Laurier se, opet, na jedan prilično apsurdistički način bavi kritikom društva. Ona suočava čitaoca sa groteskim situacijama. U jednoj od njenih priča ona ljude kojima je dosta svega i koji bi rado nešto u svom životu promijenili smješta u još goru situaciju. U drugoj se priči ona žestoko obračunava sa roditeljskom nasušnom potrebom da pod svaku cijenu zaštite njihovu djecu.

Pisci u ovom izboru su mlađi od četrdeset i pišu priče. Neki od njih su do sada objavljivali samo priče (Tom Rozeman i ja), htjeli to činiti, ali ih je njihov književni agent ubijedio da napišu roman (Walter van der Berg), tek nakon tri romana postali ovisni o pisanju priča (Josien Laurier), ili su, pak, njima tako blistavo debitirali da su odmah prevedeni na mnoge jezike (Hafid Bouazza).

Ako pročitate kompletna djela ovih autora, dobićete solidan prvi utisak o Holandiji. O veoma brojnoj srednjoj klasi u

novim četvrtima i predgrađima, o usamljenom gradskom životu, o uticajima multikulturene zajednice, o potrošačkom društvu, sitnim problemima i opštim srahovima i čežnjama.

Nedavno je objavljeno jedno djelo, *Holandske oči*, šest stotina stranica sa dvjesto fotografija holandskih fotografa. Snimke gradova u toj knjizi su obilježene nekom vrstom svakidašnjeg realizma, rekao je jedan od urednika. Nema šoka, snažnoga angažmana ili svježeg pogleda na stvari, već su glavna obilježja ovih slika prije neko otuđenje, mutno svjetlo sa strane i zagonetni detalji. Odjednom mi se ukazala paralela s mnogim kratkim pričama koje sam pročitala. One stvari opserviraju suptilno i naoko smireno. Kao krhotine ogledala, brzinom munje mi daju uvid u karakter vremena i zemlje u kojoj živim.





Kažu da želim da živim u muzeju, da radije biram sjećanja nego stvarnost, pravi život sad i ovdje, da zatvaram oči pred realnošću, da sam obična reakciorna glupa, nespretna babu-skara.

E time su me baš uspjeli naljutiti!

Jesu li dođavola sasvim skrenuli s uma?!

Dobro je da me više ne vide, jer se ponekad iz čistog bijesa bacam kamenjem u prozore. Trgati zavjese s karniža, rušiti kuće onih koji su me toliko uvrijedili. Ja reakcionarna?!

No svi oni su jednostavno potpuno poludjeli. Svaka čast evoluciji, ali oni su svi kompleto totalno pošasavjeli.

I onda kažu da je greška u meni: kao da ja sve to ne bih mogla pratiti.

Mogu ja to itekako dobro pratiti.

Ali čovjek mora znati gdje mu je mjesto, a to je mjesto ovdje. Neke su stvari naprosto takve kakve jesu. Po tome ne moraš kopkati, pa makar si tako daleko dospio na ljestvici evolucije.

Sad su skroz otrfknuli.

Pa, i ja sam valjda skupa s njima strašno puno evoluirala.

Pa da, i ja znam tu vještinu.

Veliko otkriće.

A uistinu bijaše veoma prosto.

Ali to nikada ne radim, nikada, nikada! I neću to nikada ni raditi!

Radila sam to, čuješ, onda kad su svi to radili, ta i ja sam biće čopora. Nisam čak o tome ni razmišljala, šta ja znam šta se moglo izroditi iz toga, ne, tada još nisam o tome mislila. Radila si to, svi su to radili, i naprosto si to radila zajedno s njima.

Mislila si dođavola da to skupa činite. Mi, svi skupa, savladasmo tu vještinu, što nam je uvijek bila nedokučiva.

Treščica je bila prva.

Neko je bješe vidio kako leti, tamo iznad Zapadnog tornja.

Prvo smo mislili da to bjehu samo puste priče, ali to bješe živa istina. Svakodnevno je ručala na Zapadnom tornju, navikli smo se da je gledamo kako se božanstveno spušta a onda plesnim koracima ponovo kreće ka uredu.

Nekoliko ljudi ju je slijedilo.

Niko se nije srušio.

I vremenom su svi to radili.

Razoračaravajuće prosti trik.

Kad si ga jednom sebi uvrtila u glavu, spremna si. I meni je to uspjelo, skroz-naskroz samo od sebe. Pogledala sam uvis,



drugi na nas gledaju, i onda dođe jedna tačka na kojoj svi istovremeno zalutaju.

Dobro, kažem ja, na časak si zalutao.

Opet ćeš pronaći put.

Ali ne.

Oni odustaju, svi, najednom bacaju koplje u trnje, i kažu čao.

Kreću Jovo nanovo.

Negdje *out there*.

Oslobođen tuđih pogleda, tuđih sudova, tuđih pravila. Sasvim slobodan. Nikoga ko ti priječi put do Marsa. Sve možeš urediti tačno onako kako ti želiš. Ti si kralj – bog i batina, i do u nedogled nemaš čak ni komšije na vidiku.

Planeta koliko ti duša hoće.

Ovako bismo samo smetali jedni drugima, tako su kazali, a uopšte ne moramo. Svako je mogao osnovati svoju sopstvenu koloniju. I doista su krenuli da to učine. Bjehu to hodočasnici, na putu ka najličnijem svetištu, bjehu to godfathers, svaki ponaosob prvi posljednji, jedini. Svaki svoj sopstveni put, prema sopstvenom odredištu. Svako svoj učitelj, lična vizija. Svako za sebe bog.

Iz korijena iščupani, to su oni.

O, ali to oni vide skroz drugačije.

Takav je razvoj događaja, kažu. Postali smo svoga tijela gospodari. Više nam nisu potrebne tople kupke, ni sendviči sa sirom, ni cipele pa ni odjeća. Više nismo vezani za zemlju.

Ne, oslobođeni smo.

Šalabajzeri nijedni. Seronje. Slapčine. Dezerteri.

Tako ja to vidim.

Potreba da se uzdigne iznad tijela, glavinjajući tamo-amo među planetama, bez gladi, bola i hladnoće – gdje će im duša?

Dok ja im habam odjeću.

Da su me mogli vidjeti, umrli bi od smijeha. Ja, blentava Beće, u odjeći cvjećarke i onoj od direktora škole. Ponekad navečem odjeću Svetog Nikole, ili togu.

Vatrogasnu uniformu.

Kako smo se sjajno zabavljali!

Oni i tako i tako ne čuju, pa mogu mirne duše kazati.

Fantastično smo se zabavljali. Nasmijavali jedni druge ili rasplakavali, jedni druge spašavali iz požara, međusobno ukazivali na greške, nismo se libili preuzeti odgovornost da kaznimo druge.



nja. Plašila sam se svakog pogleda uvis, jer bi onda ponovo odlazili. Zašto su bili slijepi za divno svjetlo septembra?

Šta li im je ta hladnoća učinila?

Ovdje je tako lijepo.

Mjesto jeste zapušteno, svuda rđa, sve u lišću, sve propalo, cijepa se i izmiče, i ulicom lutaju zvjeri u čoporima, ali je i tako lijepo. Ne možeš odoljeti a da ne sjedneš na puste terase kraj vode.

Ne, čak ni stolice nisu unijeli kad su odlazili; odletjeli su kao u panici.

Ne mogu ni pomisliti na taj dan.

Zrak se zacrnio, odistinski zacrnio od ljudi koji su polijetali. Mora da sam propustila neki znak, jer sve ukazuje na to da su nekoga masovno poslušali. Šta li je to moglo biti?

Šan? Nešto s vremenskim prilikama? Nešto u zraku?

Šta bilo da bilo, ja sam za to bila gluha i slijepa, nisam željela ništa da imam s tim, nisam željela ni primijetiti svu tu halabuku, tu frku s planetama, nervozu koja je prethodila odlasku, i ostala sam bez teksta kad su otišli.

Stajala sam kao prikovana za tlo gledajući djecu, starce, trudnice, kako lagano lepršaju ka daljinama. Kao baloni.

Nisam imala konopčice. Bijaše kao da ih stvarno ništa nije vezalo za mene. Nikoga da mi nešto dovikne, niko da me posljednji put pozove da krenem s njima.

Izgledalo je kao da su na trenutak zastali.

Ogroman crni oblak iznad moje glave, koji ne zna da li da se spusti ili da poleti, oblak možda ipak suviše težak, i iz koga će uskoro početi da liju muškarci i žene, oblak koji se koleba.

Nehotice raširih ruke, da ih uhvatim.

Nije bilo potrebe.

Malo kasnije se oblak rasplinuo.

Postalo je svijetlo, svijetlo i prazno.

A ljudi koji su se vratili, to ne bjehu oni ljudi koji su otišli. Oči kao dijamanti. Usta zamrznuta.

Ništa da progovore. Uvijek bi dolazili sami. I za tili čas opet odlazili.

Prije koliko vremena to bješe, da su tu i tamo poneki dolazili ovamo? Godina? Dvije?

Papirići što im vise na zidnim podsjetnicima su požutjeli, novine što su ih ostavili na vrtnim stolovima zastarjele, vozačke dozvole istekle, u WC-ima im se legu žabe. Kad se stroštam na kakvu vrtnu stolicu kraj vode, često se desi da pro-

padnem. A kad nađem neku koja me još može izdržati, neku od kvalitetnog tropskog drveta koje nam nekad bješe toliko važno, ili od zeleno ofarbane plastike, mogu promatrati kako se u vodi neki pas i labud žestoko bore.

Životinje su u potrazi za novim mjestom u hijerarhiji i psi tu upadljivo dobro kotiraju. Ima ih puno, solidarni su, i žderu skoro sve i svašta.

Kravama je teže.

Počele su da jedu plastiku ili previše sijena, dobile proljev pa sad usmrđene leže pokraj puta. Strašno smrdi. I dalje držim da je svijet lijep, ali doista moraš okrenuti pogled od tih leševa. Od toga se umire.

Nisu životinje glupe.

Puno prije od mene su primijetile da je konačno. Već par dana nakon velikog odlaska napustile su njihove kuće i štale, ni cuke koji još čeka svoga gazdu, ni mačke da vjerno nastavi sa mjaukanjem.

Rastrgle bi pakovanja s hranom i nažderale se, a onda počele da proždiru sve na što bi naišle.

Puno stoke ima grdni problema. Koze se snalaze fantastično, ali su svinje poludjele od roktanja, a svi konji su u ranama. A ima jako puno životinja što skočanjani još leže po kavezima. Lavovi, gorile, kanarinci. Da, razočaravajuće mnogo ljudi nije otvorilo svoje kaveze, prije no što su odletjeli.

Ponekad gledam uvis.

Tada se pitam da li da iz šale još jednom napravim krug oko Istočnog tornja, ali se ne usuđujem. Ne mogu ni da pomislim na to da bi me mogao obuzeti stravičan napad bijesa, da najednom pođem za drugima, naslijepo.

Da sam i sama pomalo drugorazredna.

Da je to ipak neminovno.

Ne bih time ništa postigla: ionako ih nikad neću susresti, tamo gore.

Izgubljeni su u pomrčini.

A ja u divljini.

Mislila sam da ću zauvijek biti zaokupljena uspomenama. Da će me oni, kada su odabrali budućnost, zauvijek zakopati u prošlost. Da ti to sljeduje, ako ne možeš da ideš ukorak s vremenom.

Ali ide mi odlično. Više ne plačem za svakim. Ne lutam po kuhinjama potpuno nepoznatih ljudi, da bih gledala fotografije sa podsjetnika. Prošlo je to vrijeme kad sam u svakom licu

vidjela nešto blago, u svakim očima prijateljstvo, u svakom postupku sreću, da tužim nad životnim bogatstvom, koje su ljudi tek tako napustili.

Više nemam saosjećanja prema njima.

Ne zamišljam ih više sa suzama u očima kako kruže u bestežinskom stanju oko nekog bezimenog planeta, ni kako se razbijaju o neku krhotinu, kako lete u ničemu, ni sa čim što bi ih moglo podsjetiti na ono što su bili, i ni sa jednom riječju utjehe.

Preda mnom je svo vrijeme za žaljenje, nije da nije. Ali to više nije potrebno.

Sada moram misliti na sebe.

Na mojim putešestvijama preko autoputeva i aerodromskih pista srećem konje, i majmune, i primjećujem da su izgubili poštovanje prema meni. Životinje polako počinju da shvataju da je svršeno sa ljudskim rodom, da nemaju razloga da me slušaju.

Ne znam se služiti oružjem, i ne dâ mi se da to učim. Kad nužda stisne, naravno, mogu se vinuti u zrak. No radije ću imati odnos međusobnog razumijevanja s ovom ili onom vrstom, koja me prihvati u svojoj sredini, ili me barem toleriše.

Pa da, time se bavim.

I zvuči suludo, ali razmišljam o psima.

Drže se skupa, izgledaju organizovani, ima među njima pasa koji bude poštovanje, srdačni su i izgleda da me oni najbolje razumiju.

O ovome se zapravo radi: ne ostavljaju te samog.

Skontaju kad želiš da budeš pripadnik grupe, vrte se oko tebe, pa i ako ih nekoliko otrči, uvijek se vraćaju natrag. Ako slučajno ne možeš trčati brzo kao oni, nemaš problema, jer kad si jednom prihvaćen u njihovoj sredini, onda oni znaju kad neko nedostaje, i vraćaju se po tebe.

Oni da.

Znam to, jer se od prije nekoliko dana krećem s takvom grupom. Da li su oni mene izabrali, ili ja njih, to nije baš skroz jasno. Sjedila sam na rubu kreveta, i iznenada postala svjesna prisustva pasa u sobi. I toga da sam juče tu prenoćila, i da su i tada bili tu. To nije tako čudno, životinje su svuda: kokoške na sudoperu, zečevi kod ventilacije ispod poda, miševi pod jorganom, pacovi u kupatilima.

Ali ovoga sam puta pse gledala drugačije nego inače: iskreno, priznajem: drugačije no ikada. Vidjeli su to. Jedan je prišao





Negdje moraš naći priključak. Psi su noću topli. Istina je da spavaju nemirno, ali i ja sam takva. I ja se lako trgnem iz sna. Postalo je tako mirno, da te svaki šum plaši. I ja sam na oprezu kao i oni. Najdraže naravno ležim u krevetu. Ali mi ne smeta što se nakupilo smeća u spavaćoj sobi, pa ni što ih nekoliko leži na meni.

Ustajemo u praskozorje. Još uvijek odvojim vremena za vlastitu toaletu; psi to poštuju. Ako je čopor otišao, uvijek se neko vrati da me pokupi. Već trećega sam dana načulila uši na karakterističan zvuk psa koji dolazi, i spontano ga poslušala. Krenuli su čudnim rutama i nervozno njuškali stvari koje su im nešto značile – u međuvremenu podižem sa tla knjigu koju je neko tu ostavio. Ne sviđa im se ako kamenjem razbijam prozore, ili palim kuće.

A zašto bih to zapravo i činila?

Svršeno je.

Oni idioti gore nikada više neće naći put povratka, čak i kad bi to htjeli.

Uvis hitnute ptičurine.

Superljudi.

Ja ostajem ovdje, pod ovim suncem, sa svojim psima.



pertle i češe se po gornjoj strani stopala. Dajem mu malo viskija. On otvara svoj koferčić i iz njega izvlači časopis: *The Economist*. "Moja domaća zadaća", kaže i počinje žurno da lista.

Mislim da zvono kod mene zvoni u prosjeku dva puta godišnje. Stoga je moja prva reakcija na zvono u pola dva noću iznenađenje. Nemam pojma ko se to usuđuje u gluho doba noći kod mene skupljati novac ili najavljivati dolazak Isusa. Kad ustanem, novine odlepršaju sa stola. Dvoumim se između odlaganja makaza i brzog navlačenja papuča. Ostavljam kuhinjski nož i ne palim svjetlo.

"Ko je to", pitam kao ona vještica iz Ivice i Marice.

"Izvinjavam se što Vas ometam, ali ne mogu da uđem u moju kuću."

Kroz čelične rešetke ugledam tamnu siluetu u dugoj zimskoj jakni.

"Stanujem malo dalje u ulici. Izgubio sam ključeve."

Nije me teško nagovoriti. Jedan težak uzdah i svršeno je. Poslušno okrećem ključ i otvaram vrata.

Moje se posao sastoji iz redova dobro popunjenih kartonskih kutija. Papira koji se na sve moguće načine čuvaju od nestajanja. Nekad je kralj sobom na put uzimao metalni sanduk s pismima i ugovorima. Neke je papire ostavljao u samostanu a neke katkad i gubio. Najveći broj je naprosto iščezavao, rasplinuo se, nestajao bez glavobolje o upravljanju klimatskim prilikama ili životnom okolinom. U današnje vrijeme ljudi imaju pravo na uvid u vlastitu prošlost. Čovjek bi očekivao da masa čoporativno nagrne ka opštinskoj arhivi. Pa ipak svakoga dana gledam iste ofucane starce s iskrivljenim leđima i uprašenim vrećicama kako se bave arhivskim proučavanjima. Porođično stablo, izumiranje riječnih riba, heraldika. Stari hobisti u izbljedjelim kaputićima od tvida. Arhive su prije pola godine smještene u bivšu garažu-parkiralište. Gradsko pamćenje sniva u tamnim podrumima, pod vještačkim svjetlom. Sendviče jedem u kantini i čitam novosti. U njima ima jedna vijest o nestalim dijelovima arhive. To se desilo prilikom preseljenja. Zato mislim da se stvari moraju ostaviti gdje jesu.

Usta su mu velika a rečenice dugačke. To je povezano jedno s drugim. To se često viđa kod takvih momaka. Oni se smiju glasno i, da bi nadjačali smijanje, pričaju tek nešto glasnije. Lupaju jedni druge po ramenima. Tamo je kožno pojačanje, na



prekrivač se diže i opet pada. Skupio je ruke među koljenima s laktovima kao krilima postrance. Iz profila, kao figura na drvorezu. Duboke bore i tamne sjenke na njegovu licu. Konture nožnih kostiju koje mu se naziru ispod kože.

Indijanska krv? Što je moguće tiše otvaram kuhinjski ormar. Ostavljam začine na polici i odabirem Cejlon, gospodski čaj, jak i oštar. Ili uvijek pije kafu? Na sto postavljam dva tanjirića, žuta tanjirića sa crnim zečićima. Odgovarajuće šoljice, krekere, sir, malu teglu marmelade iz božićnog paketa. Ruke su mi mirne, moram li ga sada probuditi? Ili se uvijek sam budi? Pola je sedam. Odlučujem da sačekam još jedan sat i stavljam čajnik u futrolu da se ne ohladi. Nešto mrmlja. Poželim uzeti njegovu glavu u ruke i oćutiti mu disanje na obrazima.

“Nisam jako dugo radio u banci, jedan se kolega razbolio, i za tili čas sam sjedio za pregovaračkim stolom s kompletnom upravom luke.”

Soba još nikad nije bila tako puna. Rečenice mu se valjaju iz usta kao velike dundaste vrane, lagano, jedna za drugom fraze ispunjavaju sobu. Korralno crvene fraze, kao plamenovi u peći. Kad govori namještaj se polako usijava, moja soba oživljava. Pita šta radim po danu. “Arhivar”, kažem i kakva je to samo strašna riječ. Spoj nečeg arhaičnog i jednoroga, stara, teška i skoro izumrla.

Sjedim za kuhinjskim stolom i sa makazama u rukama listam novine. Počinjem od recepta za taj dan. Najviše volim klasična jela kao što su punjena ćurka ili pita od jagoda, sa mirisom prohujalog doba i potpuno nepodesna za samo jednu osobu. Listam dalje ka smrtovnicama. Bez teškoća zamišljam ucviljenu porodicu i sobom odjekuju govori. Prošle godine sam bila na sahrani jedne stare tetke. Osim mene su bile još dvije njegovateljice. Pogrebno je vrtilo prigodnu muziku a neki službenik držao posmrtni govor. Oni nisu nikad ni u putu sreli moju staru tetku ali je zvučalo vrlo uvjerljivo. Od tada sam ja zadnji izdanak naše loze, ona s kojom sve završava.

“Prokleti aparat, jutros ga nisam napunio.” Pritišće na dugmenceta njegovog telefona. Stoji nasred sobe, iznad blještavog omota za ploče na kome neka plavuša ispija čašu crnog vina. Namještaj pleše oko njega. Ime mu je Feliks, to na latinskom znači “sretan”. Zato kažem: “Možeš da ostaneš.”

Fantomska bol. Jedne večeri izraste novi organ i odmah biva otklonjen. Nepotrebna operacija. Unutra i van. Fantom, mali duh, velika utvara što ne može da se oprosti. S jednom nogom na pragu. Tako se usijecaš u meso mojih misli.

Bojim se da je zalutao. Izgubio put. Stavila sam oglas u novine.

“F. Ja stanujem na broju 14. F.” Pisati na broj 1347. Kad ljubi izgube mačku, onda izvjesi opis: “smeđe oči s zlatnim flekicama – bez ogrlice – isporučiti na donju adresu.” Najgore bi mi bilo ako mu sad neka druga žena daje mlijeko. A glava mu onako naherena.

Kupila sam hljeb, mlijeko i mrežicu mandarina i sad sam totalno iscrpljena. Ima ljudi koji godinama čekaju. Čuti kraj peći!

Rekao je da bez mene ne bi mogao ni jednu jedinu noć provesti. Kad sad ponekad pržim bakalar, s anisom i mrkvicom. Kuham za dvoje i nemam apetit.

“Ljetos sam bio u južnoj Francuskoj. Tamo znaju šta je život. Otišao s jednim poslovnim partnerom da nešto prezalogajim. Meni je koštao skoro dvije stotine guldena a lokal bijaše skroz pun. Tek tako, za jednog običnog radnog dana.”

Nikada ne viđam previše ljudi. Izbjegavam gužvu, hladnoću mnoštva. Kad moram nešto reći, izmislim nešto, ali najradije ipak ne kažem ništa. S tobom je drugačije, tebe sam željela prigrliti i dati ti moj glas i riječi. Ne moraš sad tu dizati nos, nije mi to prvi put. Bješe to kad mi je bilo petnaest, s Fridsonom (Friedson). Svuda me je dirao a to sam i željela. Bio je poznat kao miran tip, ali je sa mnom meljao za desetoricu. Poslije škole smo hodali kraj kanala, i on bi počeo pričati i pričao sve dotle dok i ja ne bih počela. Pričala sam kao da mi život od toga zavisi. Pričala sam zraku koji ne smije da pređe u pomrčinu, i pričala pločicama na stepeništu da bi se razmnožile i da bi se naša šetnja odužila do u beskonačnost. Nadala sam se da jednoga dana pričanje više neće biti potrebno. Da ćemo moći ćutati i na drugi način odolijevati vremenu. Pipajući, rukama i nogama. Ali, u ovom sam trenu znala da on korača kraj mene, to je bilo jedino što sam sigurno znala. I iz lavirinta stražnjih vrtova, sporednih ulica i obilaznih putića tkala puteve. Ruta je vodila kroz pravu mrežu hodnika pa me je htio-ne htio morao

slijediti. Jedanput sam ga namamila u neku veliku tihu kuću. Tamo sam se skinula i legla na krevet. Meljala sam bez prestanka. Tada je usne prislonio uz moje. Zavjesa se kretala a on se znojio. Njegove hladne ruke na mojoj preponi. Onda više ništa nije govorio. Poslije više nije želio šetati pokraj kanala. Otišao je s momcima igrati lopte.

“Mnogo hvala. Ne znam kako bih proveo noć da nije bilo tebe.”

Stajao je na vratima. Lijeva noga još na otiraču, desna već na kamenom stepeniku. Lak cipela besprijekoran a smeđe mu kovrdže kreću u susret suncu. Pogledava na debeli ručni sat.

“Prespavao sam. Jedan sam sastanak već propustio.”

Desna mu ruka miluje dražesne životinjice na kravati. Onda me gleda uz osmjeh. Oblaci se razilaze.

“Ne pričaš puno, ha?”

Trudim se. Držim njegovu jaknu. Ne padam. A onda on pruža ruke. “Ah, da, moja jakna”, i uzima je od mene. Kruti vuneni materijal mi klizi iz ruku.

Jakna je njegova i treba mu pošto odlazi.

“Pa, idem ja.”

Daje mi ruku. Hladna ruka. Brza ruka. Okreće se od mene. I više ne osvrće. Žustrim koracima korača hladnim pločnikom koji me tako dobro poznaje a sad nosi njega i zamišljam da sam ja te kocke i da me diraju njegove poplate a njegova težina uništava i žalim što oči nikada ne mogu vidjeti dalje od ugla ulice.

Spremam deku. Tople vunene deke, imam ih čitavu gomilu. Slušaj! On stoji pod tušem i mrmlja. Plamičci bojlera na gas osvijetljavaju sudoper. Kad stojim pod tušem, ne mogu to vidjeti. Vraćam novine na njihovo mjesto. Na kauču je velika rupa, on ju je napravio. Ako jedan sto zaista želi da bude pravi sto onda ti trebaju dva danjira i odgovarajuće šoljice. Dala sam mu roza peškir. Kiše kao kakav mali mačić. Doručkujemo zajedno.

Crna kafa. Ne priča puno i pravi zabilješke u veliku bilježnicu, sume, formule.

Ako odeš, pisaću ti pismo i pisati sve dotle dok se ne vratiš.

Sigurno znam da kući dolazi između šest i sedam. Slušam zidni sat. Ovaj udara u najneočekivanijim momentima. Sve me nadilazi. Iznenada je jutro. Iznenada su mandarine istrule. Ali

ja sam vrlo oprezna. Prozor je zarastao u debelu i jaku mahovinu. Iza nje proplivava neka djevojka. Nosi dvije plastične vreće i napreduje sporo, suviše sporo. Pretiče je jedna brza zlatna ribica na biciklu. Ona ubrzano diše a narandžasta koža joj se sjaji. Vidjela sam ga u novinama. "F." piše. "F." Na stranici s oglasima. Skrojeno za vas. Čvrsto ga držim. Saopštenje koje sam poslala. Ne u arhivskoj kutiji, nego odvojeno, ne na spisku za kupovinu, ne u mapi. Na svilenom koncu. Zasebno.





*Valter van den Berg (Walter van den Berg)*

## KUHINJSKI STO

Napolju tri momka ulaze u auto. Subotnje je večer i idu u provod. Rud (Ruud) je čuo kako se smiju. Sjedio je unutra, za kuhinjskim stolom, sa sestričnom preko puta. Pred njim je stajala flaša od pola litre.

Sestrična je imala čašu mlakog piva. Već je morala da ode na spavanje; majka joj je kazala da u pola jedanaest mora u krevet a bilo je već pola dvanaest. "Još neću u krevet", rekla je prije deset minuta.

"A jesam li kazao da moraš?"

"Ne."

"Pobrini se samo da ona ne primijeti. To je najbolje što možeš da uradiš."

Rud je stanovao kod nje i njene majke. Dobio je njenu sobu, a ona je spavala s majkom. Tu je već pola godine. Nije smio pušiti u njenoj sobi, pa je do polaska na spavanje ostajao u kuhinji.



“I ona će uskoro biti pijana.”

Podigao je flašicu i rekao da onda ona mora donijeti novu ako to stvarno želi.

Protegnula se do frižidera; mogla ga je dohvatiti a da ne ustane. Rud joj dospe piće. Pivo se poče pjeniti, i ona otpi malo pjene a da nije ni dohvatila čašu.

“Kad čujemo vrata u prizemlju, ideš u krevet.”

Dženifer otpi i zatvori oči. “Ukusno”, rekla je, ali nije tako mislila.

Uzeo je jedan od karmina i odvrnuo poklopac. “Našmin-kaj se”, rekao je.

“Zašto?”

“A šta drugo da uradiš s njim?”

Uzela je karmin, otišla u kupatilo i poslije pet minuta vratila se crvenih usana. Podigla je kosu. Otkopčala jedno dugme majice tako da joj se ukazao goli trbuh, i stajala na pragu s rukama na kukovima.

“Ugasi svjetlo.”

Stajala je kod prekidača za neonsku lampu. Ugasila je svjetlo.

Rud upali stonu lampu roza boje. Klimnuo je glavom: “Nije loše.”

Malo je zanjihala kukovima, pokušala biti izazovna, ali već negdje na pola puta odustala. Upalila svjetlo i opet sjela za sto. Uzela još jedan gutljaj pivo i ovoga puta nije zatvorila oči.

Rud je pušio i gledao je. Dosuo je.

Položila je ruke na čašu.

Rud nekoliko puta uključi i isključi stonu lampu. “Moram otići odavde, a?” Osam godina nije bio kod nje, a kad je pokušao na vrata sa sportskom torbom i novim priborom za brijanje, sestra ga je odmah pustila da uđe. Znao je da će tako uraditi – zato je i došao ovamo. Nije ga podnosila, ali ga ne bi ostavila na ulici.

Dženifer ga se jedva sjećala, a i on nje. U to vrijeme baš nije bio lud za djecom.

“Ne”, rekla je Dženifer i odlučno zavrtila glavom. “Ne, uopšte ne moraš da odeš.”

“Zauzimam ti sobu.”

Slegla je ramenima. “Nije ta soba ništa naročito. Sa svom tom roza bojom.”

“Ja sam obična ništarija, po tvojoj majci.”

“Moja majka je kučka. Bez tebe bih morala biti sama s njom. A to mi se baš i ne dā, znaš.”



“Moram joj dati neki novac.”

Kraj puta su šetači vodali pse. Neki je džoger mjerio vrijeme.

“Danas sam naučila novi skok. Od tri.” Otvorila je suvozačev pretinac i sklonula neke papire u stranu.

“Šta tražiš?”

“Ništa.” Opet je zatvorila pretinac. Prekrstila ruke i gledala napolje. Vozili su pokraj parka, lagano.

Linda je bila njegova bivša ljubav. Godinu i po je bio u zatvoru, a kad se vratio na slobodu, rekla je da je sad lijepa prilika da se rastanu.

Pustila ih je unutra, upućujući pomalo zbunjen smješak ka Dženifer, a Rud je malo virnuo u spavaću sobu, na šta je ova rekla je da tamo nema nikoga. Sjeli su na kauč u dnevnom boravku.

Dženifer je držala daljinski u rukama i izmijenjala sve kanale na tv-u. Kad bi prošla trideseti, opet bi došao broj jedan.

Rud položi nešto para na sto.

Njegova se bivša zapiljila u to. “Je li to sve?”

“Narednog mjeseca biće još”, rekao je tiho.

Zavrtjela je glavom.

Pogledao je u Dženifer. Pjevušila je neku pjesmu što se vrtila na muzičkom kanalu. Premjestio se ka bivšoj prijateljici, htio da joj položi ruku na butinu, ali ova ustade.

Na stolu je stajao ručni sat boje zlata. Uzela ga je, pogledala kazaljke i rekla da brzo mora da ide. “Za petnaest minuta.”

“Da uzmemo pomfri? Kod Van Flita (Vliet)?”

Jedna Rudova ruka počivala je na volanu a u drugoj je držao upaljač. Kremen je vrcnuo. “Još nema dvanaest sati, Dženifer.”

Rekla je da je već satima mrtva umorna. Da se satima rekreirala.

Jela je pomfri u autu. “Hoćeš ti?”

“Tek sam se probudio.” Zaokrenuo je u ulicu.

“Mama ne smije vidjeti da jedem pomfri.”

Rekao je da ostanu u autu dok ne pojede pomfri. Zaustavio se na parkiralištu, tik ispred vrata od haustora. Nagnuli su se i pogledali uvis kroz šoferšajbu. Na malom balkonu na trećem spratu su visile dvije mreže za veš. Jedna mreža je bila puna peškira roza boje.

“Neće ona više izaći napolje. Suviše hladno.”

Rud se zavalio unazad. Sa strane ju je pogledao. Jela je mirno, umakala pomfri u majonezu, dlanom sklanjala mokru kosu sa lica. I pored toga je imala majoneze na čelu.

Rud se malo sage prema njoj. “Ti...”

“Hm?”

Obrisao joj je majonezu kažiprstom, pokazao joj je, i polizao sa svog prsta.

Zakikotala se.

Rud je izvukao cigaretu iz kutije i opet je vratio natrag.

“Htio si s njom u krevet, a?”

“Molim?”

“Vidjela sam ja. Sigurno nisi odavno?”

Šutio je.

“Jedan dečko u školi se pali na mene.”

“Je li?”

“Stalno me gleda. A danas mu se digao dok me je gledao.”  
Kopkala je po vrećici pomfrija. “Na sebi sam imala bijeli kupaći. A još sam kazala mami da mi mora oprati onaj crni, no ona to nije učinila. Kad mi je bijeli kupaći mokar, sve vidiš kroz njega.”

Rud je kratko kihnuo. Rukom je prešao preko nosa. “Zna li ti to majka?”

Dženifer je klimnula glavom. “Kaže da to nema veze zbog toga što se i tako i tako samo djevojčice bave skokovima u vodu, ali prošlog su mjeseca došla dvojica dječaka. A i očeви uvijek gledaju iz restorana.”

“Onda ga baci. Ili poderi.”

“Skopčala bi.”

“Otići ćemo ove sedmice da nabavimo jedan.”

“Dobar kupaći je skup, znaš. A i zima je.”

“Neću te pustiti da polugola šetaš unaokolo s tim gilipiterima koji te gledaju.”

Slegnula je ramenima. “Ah. Zapravo je sve to smiješno.”

“Smiješno?”

“Uuuh.”

Mirno je pojela pomfri.

Kasnije su Rudu u posjetu došla dva prijatelja. Svi su pred sobom imali jednu politru, na kuhinjskom stolu. Sunce je sijalo kroz prozor. Na balkončiću sjedio jedan golub. Bio je bolestan, ili ranjen. Perje mu se razletjelo na sve strane, i majka od

Dženifer je pitala Ruda da li hoće da uhvati tog goluba i baci ga preko ograde, ali neka pripazi da ne uprlja veš. Rekao je da će to uraditi docnije, kad Dženifer izađe vani. Sad je golub sjedio, glupavo zvjerajući unaokolo.

Rudovi prijatelji su bili ružni. Rud ih je već jedno pola godine izbjegavao, ali su nastavili da dolaze. Najružniji bijaše zaljubljen u Rudovu sestru.

Sjedili su i pili. Dženifer i njena majka su sjedile u dnevnom boravku. Rud je povremeno čuo njegovu sestru kako govori: "Ne, Džen."

Najružniji je pričao o novom poslu u magacinu, tamo negdje. Po vascijeli dan je ispijao kafe i pet-šest puta na dan išao da otvori neki šalter kroz koji je onda bio doturan formular. Potom je morao podići taj predmet koji je bio naveden na formularu, ali to nije smjelo biti brzo obavljeno, pošto bi onda mušterije skužile da nemaju puno posla.

Rud je rekao da mu to izgleda izvrstan posao.

"Pa i jeste", reče najružniji, "to je izvrsno."

Rud je čuo opet svoju sestru kako glasno veli "Ne, Dženifer", a onda Dženifer uđe u kuhinju. Majka je ostala u dnevnom boravku. Nije htjela da vidi Rudovog najružnijeg prijatelja.

Dženifer je opet otkopčala dugme od majice. Stomak joj pocrnio. Sjela je kraj Ruda, prekoputa najružnijeg prijatelja. Leđima se oslonila na zid, prebacila nogu preko Rudovih nogu, i uzela gutljaj piva.

"Kako ide, Dženifer", upitao je najružniji.

"Ma, dobro", rekla je. "A tebi?"

"Kad vidim lijepu ženu, odmah sam dobro."

Rudovi prijatelji se nasmijaše. Gledali su je a Rud je gledao njih. To mu se uopšte nije sviđalo.

"Imaš li već dečka?"

Slegla je ramenima. "Možda."

"Dječak iz razreda?"

"Ne." Gucnula je još malo Rudovog piva. "Ništa mi se ne sviđaju ti mladi dečkići."

"O, ne?" Najružniji se malo nageo naprijed.

Dženifer malo podiže onu nogu što je bila položena preko Rudovih nogu, i stavi mu stopalo na bedro. "Ne."

Rud se zakašlja.

Najružniji je pogledom mjerio Dženifer. "Koliko... ovaj, koliko mora biti star dječak pa da bi imao šanse kod tebe?"

Rud lupi rukom o sto. Njegovi se prijatelji uplašiše. Pogle-

dali su ga. Sjedio je mirno kao i obično, ali sad mu je ruka bila na stolu. Položena. Dženifer sa smiješkom u uglovima usana.

“Bilo je ugodno, momci. A sad morate ići.”

“Molim”, rekao je najmanje ružni.

“Sad odlazite. Znete gdje su vrata.”

Pogledali su se i ustali. Nisu ni zucnuli i otišli su.

Dženifer je ostala sjediti tako, sa stolalom na Rudovim bedrima.

Rud je upita zašto je htjela ove seronje napraviti budalama.

“Pa nisam ništa uradila?”

Prigrlio ju je. “Ne. Nisi ništa uradila.” Pogledao je ka balkonu. “Hoćemo li srediti onog goluba?”

Skinuo je njenu nogu sa sebe i ustao. Otvorio balkonska vrata. Golub nije ni reagovao. Rud je stajao na manje od pola metra od njega. Pogledao je unutra, u Dženifer. “Sutra svakako dolaze smetljari?”

Klimnula je.

“Onda otvori tu kantu za smeće.” Zgrabio je goluba i zavrnuo mu šiju sve dok nije čuo krckanje.

Dženifer je stajala kraj kante i držala otvoren poklopac. Rud ispusti goluba da klizne u kantu. Potom je odvrnuo slavinu i oprao ruke. Dženifer je ostala još nekoliko trenutaka gledati goluba. Onda je zalupila poklopac. Viknula majci da je riješen problem s golubom.

Majka nije reagovala.

Upitala je Ruda hoće li sad raditi štogod zabavno.

Pogledao ju je. “Jaka si ti, a?”, upitao je. “Misliš da si jaka.”

“Da.”

Rekao je da će joj još vremena trebati da otkrije je li doista takva.





*Ton Rozeman*

## PRIŠTIĆI

Ovo nema nikakve veze s Bertom Vanhastelom, ništa s našim problemima koje smo s njim pretresali svakog prvog četvrtka naveče u mjesecu. Kad bi sad vidio Džejmi (Jamie), shvatio bi da je bolesna, da se ne foliram. Klimnuo bi nam u svojoj smeđoj kožnoj stolici, prekrštenih nogu, dosje i čaša vode na stojiću kraj njega.

Od jutros je krenulo naopako s Džejmi. Ili vjerovatno već od noćas. Kad sam otvorila oči izgledala je kao da je izujedana od stotinu komaraca, njena inače jako blijeda i nježna koža

bijaše puna crvenih prištića, čak su joj bedra i kokica bili prekriveni time. Probudila sam Ričarda (Richard) i potrajalo je dok je shvatio da se zaista nešto čudno dešava. Pospano je istisnuo jedan prištić, iako sam mu rekla da se to smije raditi sa nedezinfekovanim rukama. Izašlo je nešto vlage, bezbojne vlage, Ričard je pomirisao i dao meni da pomirišem: miriše na bolest.

Sad, pola dana kasnije, još su tu, no manje upaljeni, manje crveni. Koža oko pupka čak izgleda solidno. Pa ipak, kad prstom pređem preko nje, osjete se kao koštice pod korom od mandarine.

Bebe od tri mjeseca još ne mogu dobiti dječije bolesti, rekao je doktor putem telefona. Pogotovo ne ako još doje. Govorio je nešto o vrućini, ali sad je april, i prilično je hladno za ovo doba godine. Moram joj mjeriti temperaturu svaki sat. Ako se popne iznad trideset i osam i po moram ga nazvati. "Za svaki slučaj", rekao je. Zadnji je put imala trideset i sedam koma osam.

Mljacka ustima, ruka joj je skliznula s jastuka, na tren otvara okice.

To se ponavlja nekoliko puta: mljackanje, otvori okice, zatvori okice. Onda se kao uplaši buđenja, bulji ispred sebe. Ima smeđe oči, već od rođenja su smeđe. Sestre su rekle da to ne postoji, i da svi na svijet dolazimo s plavim očima, ali su mi na koncu i one morale dati za pravo.

Čini se kao da će zaplakati i prije no što joj prvi zvuci izađu iz grlenceta, nagnjem se nad nju, moje lice na dvadeset centimetara od njenoga, ako je vjerovati knjigama – idealno rastojanje. Oči joj istražuju moje lice, sporije no obično, sporije no prije prištića. Ako par puta izgovorim njeno ime obraća pažnju samo na moje usne. "Džejmi", kažem. "Želi li Džejmi čiste pelene?"

Gleda me kao da duboko razmišlja. Smije se kad joj to još nekoliko puta ponovim. Podižem je s komode i odmotam pelene. Lice joj se ukoči, stiska šake, podiže koljena.

"Tata", kažem. "Dolazi tata da vidi kako je naša draga djevojčica."

Ričard ulazi u radnom odijelu, nosi plastičnu kesu i neki veliki metalni predmet koji bih ja nazvala viljuškastim ključem ali koji je možda nešto sasvim drugo. Kad me poljubi u vrat još je uvijek zadihan od penjanja uz stepenice, nježno me ugrize. S dva prsta miluje Džejmi po sljepoočnicama, ruke su mu upr-

ljane mašinskim uljem, ali mu to ne prigovaram. Podiže je i polaže na rame. Poslije naših razgovora s Bertom Vanhastelom to radi svake večeri, kruži po sobi. U početku je izgledalo malo ukočeno, ali sad možeš vidjeti da stvarno uživa. Par puta se pretvara kao da će je ispustiti, Džejmi ispušta krikove koji su nešto između straha i uživanja. Upravo kad hoću da kažem da je dosta, on mi je predaje.

“Jesi li pomislio na paracetamol”, upitam.

“Glupo.” Na krevet polaže stari ručnicić i sjeda na njega u onom svom starom radnom odijelu.

“Možda bismo morali u dežurnu apoteku”, kažem.

“Ako je potrebno”, veli.

S police iznad komode uzimam dječiji puder. Posipam joj stomak i noge, pažljivo ga razmazujem, prištići se ne smiju dirati, koža joj mora nastaviti da diše.

“Kako si provela dan”, pita.

Podižem joj ruku da napuderišem pazuh. Brzopleta sam i otpuhujem nešto pudera. Škaklji je moj dah, rukom zamahuje kao da će udariti, hitro je ljubnem u nos.

“Ostale smo u kući”, kažem. Onda ispričam šta je doktor rekao. Dok Rišard sjedi i klima glavom, igra se onim predmetom koji ja zovem viljuškasti ključ. Dugačak je skoro kao ruka, povlači njime zamišljene linije po podu; oštetiće tepih ako ne pripazi.

“A možda bi željela znati kako je meni bilo na poslu”, pita kad sam završila.

Okrećem Džejmi na trbuh i puderišem joj leđa. “Kako je bilo?”, pitam.

“Znaš li koji je dan danas?”, upita on.

Zamislím se. “Petak”, velim.

“Mislim na nešto drugo”, kaže.

“Ali petak je”, kažem. Džejmi pokušava da okrene glavu, trlja nos o jastučice, ušmrkava puder, mišići na licu joj se zatežu kao da će kihnuti. Ali se ništa ne desi, pa ostaje ležati otvorenih usta.

“Ti ne kopčáš”, kaže on.

“Šta ne kopčám?”

“Moj zadnji dan.”

Sad shvatam na šta misli. Okrenem se i pogledam ga. “Sorry”, kažem.

Podiže plastičnu vreću i tu stvar u njoj. “Klješta s radnog mjesta, i kasetu da razmagnetišem videorekorder.” Vrti glavom.



“Ne mislim to”, odgovori. “Ali ova klješta su naprosto iz radionice, čak ih nisu ni umotali.”

Džejmi mlatara nogicama, možda se plaši njegovog glasnog govora, čini se da se želi okrenuti. Osjednem je na guzičicu i rukavicom za kupanje prelazim preko leđa.

“Šta da radim s ovom kasetom?”, pita. “Takvo nešto ti treba samo kod hromiranih kaset.”

“Tvoj brat”, kažem. “Možda njemu trebaju.”

“Ni on nema ništa od toga”, veli. “Niko više nema takve kasete. Taj je sistem odavno zastario.” Grize nokte, otkine jedan komad i zuri u njega.

“Možda su dobro mislili”, kažem.

“Možda”, veli on. “Ali tamo sam radio punih šest godina. Svakoga jutra stizao na vrijeme. Možeš li se sjetiti da sam ijedanput prekasno krenuo od kuće?”

Oprezno širim Džejmine noge, puderišem među guzičicama. A tamo, na njenom lijevom guzu, eno novog prištića, veći je nego nokat od mog palca. “Vidi”, kažem, ali Ričard ni da mrdne, stoji tamo i proučava sopstvene prste. “Ma, vidi, bogati”, kažem. Napravi pola koraka prema meni, virka preko mog lijevog ramena.

“Prištić”, veli on.

“Vidi koliki je”, kažem ja.

“Da”, kaže. “Velik.” Potom se opet naslanja na vrata i kaže: “Možeš li se sjetiti ijednoga dana da sam kasno ustao da krenem na posao?”

“Ovo je djete skroz prekriveno prištićima”, kažem. “I ovdje, pa je li to normalno?”

On ne gleda Džejmi, gleda mene ravno u oči, poznajem taj njegov izraz. Ždere se, uzdiše. Rukama grčevito steže klješta, na tren se čini da će podići tu stvar. Onda izlazi iz kupatila, sporo, kao da provocira, stepenice pucketaju pod njegovim koracima. I tada, baš kad to više ne očekujem, iz dnevnog boravka odjekne glasno “Dođavola!”, jedan divlji poklič, a nakon toga zaglušujući udarac.

Izgleda da ono što se dolje dešava ne dopire do Džejmi, ona grca od vode što ju je progutala. Izvlačim je iz kade i kreveljim se. Gleda me razrogačenih očiju i smije se. Kad je zavijem u ogrtač, dolje se zalupe ulazna vrata. Sušim joj kosu i pokušavam da shvatim šta se dešava.

Nakon što sam joj dala sise, stanem sa Džejmi kraj prozora. Sunce nestaje iza kuća na drugoj strani ulice, zrak je narandža-



Možda naredne sedmice kod Berta Vanhastela ne moramo pričati o ovome danas. Ako počnem o tome, ispitivački će me odmjeravati pogledom, namjerno napraviti pauzu koju ću ja i protiv svoje volje iskoristiti da naglasim kako je to što govorim istina, trebaće mi sve više riječi. Kad sve ispričam, upitaće Ričarda šta on o tome misli pa čak ako ovaj i kaže da su doista bili prištići, veći od nokta na palcu, Bert Vavhastel će sumnjati, čim napustimo njegovu sobu zapisaće moje riječi u dosje i iza njih staviti veliki znak pitanja.

A najvažnije da svega: Ričard i ja ćemo koračati kroz napuštene hodnike i povesti se liftom ka dolje i svo to vrijeme biće ona tišina koja kaže da su nakon svih ovih mjeseci, nakon tolikih četvrtaka uveče, problemi postali samo još veći.

Sutra ću u pogodnom momentu, dok Džejni spava, razgovarati s Ričardom. Reći ću da kod Berta Vanhastela moramo šutiti o prištićima, da ne moramo o onom posljednjem radnom danu na kojeg sam zaboravila, o onome "Dođavola!" i onom udarcu klještima, o besciljnoj vožnji autom. Moramo reći Bertu Vanhastelu da nam u zajednici sve bolje ide, da su četvrtci naveče imali svrhe i da je ovo zadnja posjeta. Ne treba nam niko da mu isповjedamo sve te sitnice, to su na koncu stvari protiv kojih se ne može puno učiniti, stvari koje se naprosto dešavaju.

Podižem je s jastuka za presvlačenje i oprezno privijam na grudi. Polagano, kao u usporenom valceru, pravim s njom krugove po sobi. Kad mi se zamanta položim je u krevet.

Skidam sa sebe sve osim gaćica, uvlačim se iza nje u krevet, skupljam noge, grudi mi dodiruju njena leđa mekana od pudera, nekoliko me prištića grebe po stomaku. Uzdiše a ja onjušim miris mlijeka. Sutra ću se odvesti doktoru, neću unaprijed nazvati, odoh direktno na konsultaciju.

Dolje Ričard gasi televizor. Odlazi u kuhinju, umiva se, ispira usta, tamo nema četkice ni paste za zube. Pokušavam smisliti šta da kažem ako dođe gore i vidi da ležim u Džejinom krevetu. Potom se vraća u dnevni boravak. Svjetlo se gasi uz škljocanje. Škripi koža na kauču.

Zadržavam dah i ćutim kako se njena topla prsa povećavaju i smanjuju, povećavaju i smanjuju. Kad više ne mogu izdržati bez zraka, slijedim ritam njenog disanja, ona i ja, udisaj i izdisaj, udisaj i izdisaj.



© PHOTO BY ELINE KLEIN



*Hafid Buaza (Hafid Bouazza)*

## PARAVION

Upadljivo prisustvo moje dvije kćerke bijaše uvijek, mada neprimjetno, veliki izvor radosti u svemu što sam radio. Njihovo razigrano lupkaranje, sad jače, sad slabije, dopiralo je do sobe u kojoj sam čitao, do mračnih uglova u kojima sam se odmarao, pa čak i iza udobnosti klimavih vrata, gdje sivkasti komarci sjevahu u prašnjavim zrakama sunca.

A sada odsutnost njihovog osunčanog larmanja tim više muči moje srce, mada riječ srce ovdje upotrebljavam u prenesenom



značenju: tačno je da u mom tijelu, koje se sada sastoji samo od zraka i od svjetla, ne postoji srce, hvala nebesima.

Kad bih u plavoj kuhinji pripremio ručak čuo bih njihov visoki kreštavi smijeh, koji je uvijek zvučao nekako providno, kao odjek dalekih glasova. Čuo sam posebno glas starije – mlađoj je vazdan bio palac u ustima – urotnički zvuk, kao da bi moju ionako izopštenu pažnju još više odstranili, iako nikad nisam kužio šta je govorila. A kad bi razgovarale u mom prisustvu, šaputale bi, pri čemu bi usne pokrivala s meni vidljive strane. Tako me je sasvim zaokupilo njihovo lagodno prisustvo, za oko nevidljivo, za slušanje prepuno radosti, osvježivši ritam mojih svakodnevnih radnji.

Kad bi ručak bio gotov, na moj bi poziv dolazile s najne očekivanijih mjesta. Izgledalo je kao da poprimaju oblik sunčevih zraka prije sijeste u otvorenom dvorištu i uvijek sam imao izvjesni pomalo zabavan strah da bi, ako ne budem oprezniji, mogle ponovo nestati, zauvijek. Starija bi uzimala sestricu za ruku i ulazila u kuhinju k mom nespretno zgotovljenom jelu. U dvorištu punom pukotina sunce je navještaloskori dolazak sijeste i sve je plamtilo, kameleon na krovu je mijenjao boju. Dok je starija brzo klopala, koštalo me je velikog truda da mlađoj izvadim palac iz usta. Jela je malo: opustila bi donju usnu, mršavi palčić držala spreman za usta i, dok bi gornji dio ruke, pun uboda od komaraca, trljala o bedro, uzimala pokoji zalogaj.

Poslije jela odnosio bih ih u njihovu sobu, iako sam znao da neće zaspiti, i povlačio se u dnevni boravak, na popodnevni odmor. Lijegao bih na jagnječju kožu, stomak bi glasno krčao – suviše maslinovog ulja kao i obično. Glasovi mojih kćeri dobijali su drugačiji prizvuk. Jedan je glas bio prigušen, onaj od mlađe: riječi bi prolazile kraj njenoga palca a drugi, glasniji, bi zvučao kao da dolazi iz pećine u rezonanciji sa pločicama. Pokatkad bi se smijale ili galamile, ne utišavajući se odmah, jer nije bilo majke da podvikne na njih da se smire. Potom bih potonuo u san.

A uveče, mlitave, ali zadovoljne i tople od lake zamorenosti, kože otvrdle od sunca i znoja, zaspale bi mi još prije večere na krilu i odnosio sam ih u krevet. Koža na neumornim nožicama pokazivala bi bijeličasta zadebljanja (odbijale su da nose cipele) a koljena su im bila sasvim smeđa. Dok su spavale činilo se kao da se dvorište, i cijela kuća, još isparavaju od njihove buke, još uzdišu, i neprisutna majka i oni. Potom bijaše savršen mir i moja se pažnja dijelila na posljednje zvuke iz sela (plavičaste na



nije suviše velika. Nema namještaja, nema bakarnog poslužavnika, čajnika i šoljica za čaj. Osim ćilima stvarno ničega što bi moglo poslužiti kao suvenir iz naše zemlje.

Ćilim je bio debeo, s resama i geometrijskim šarama. Kad sam ga izvadio iz ormara pozvao sam djevojke i one su dotčale. Starija mi se naslonila na rame (klečao sam) a mlađa stala prekoputa: maleno opuštanje palca i donje usne odavalo je izvjesnu začuđenost: desnim se je ramenom trljala o bradu i šmrkala. Udisao sam njihov miris što je tuknuo na suhu vrućinu i preskočeno kupanje. Starija mi prisloni usne na uho i vlažno prošaputa: "Je li to doista on, taj?"

Nikada nisu vidjele taj ćilim. Jedanput, kad sam pijan htio da obavim večernju molitvu, izvadio sam ga umjesto mog uobičajenog tepiha za molitvu i samo što sam zauzeo stav on je odlepršao ka plafonu. Pao sam na pločice. Moj pad srećom nije probudio djevojčice. Uz velike muke sam uspio da opet dovedem pod kontrolu leteći ćilim.

"Da, to je on."

Još vidim sretnu zadivljenost u njihovim očima, široki smjeh i otvrdla stopala, kako se češu jedna od drugu. Vidim to mojim svevidećim očima, koje su snopovi svjetla u kojima se zraci i moja sjećanja stiču u vrtoglavom plavetnilu oka i izbijaju vani kao ledene suze što drhte pa teku dalje do u beskonačnost...

Ja sam dvorana ispunjena neizmjernim snopovima svjetla i odrazima u kojima se zajedno odslikavaju prošlost i sadašnjost sa svim posljedicama zasljepljujućih provala koji se opet rastaču u svjetlost i novih zrcaljenja u beskraj. Ali me nijedna od tih provala ne vodi do mojih dragih kćerki koje mi toliko nedostaju. Međutim, neću da unaprijed istrčavam sa pričom.

Oprao sam im noge i obukao im bijele vunene haljinice – jer, tako sam objasnio mlađoj dok je vadila palac iz usta, 'gore' je hladno. Pomogao sam im da obuju plastične sandalice, bijele za stariju, plave za mlađu. "Lijepo, sad smo gotovi", pogladio sam ih po kosi. Izgledalo je da put prihvataju sa samorazumijevajućom mirnoćom. Nisam im ništa ispričao o mojim namjerama, osim da ćemo letjeti na ćilimu. Nisu pokazale nikakvu kako-šta-gdje znatiželju i tada nisam osjetio onaj osjećaj krivice koji sada imam. Onda mišljah da su shvatili moje male natuknice i razigrane zagrljaje. Bio sam otac koji se pouzdaje u lakoću neigovorenih kordova. (Kordova! Za ime božije! Neigovorenih! Za ime božije!)

Lomi me osjećaj straha... sigurno tlo mojih razmišljanja je dalje nego ikada.



sam bijelu konturu užasno izglednjelog konja koja se brzo rasplinula u svjetlosnoj prašini i potom pancir što se rastače u oštrim krljuštima blještavih prstenčića te na koncu biva usisan proždrljivim zrakama. Bješe to veličanstven prizor nadljudske ljepote koji priziva srcecepajuću raznježenost, omamljujući praznik kristala i svjetlosnih traka i trakica.

Plačljiva se raznježenost brzo pretvori u zadivljenost a zavidljenost u tugu kad sam ugledao prizore iz sopstvenog života.

Tamo gore u jednom se trenutku desi da ugledaš sopstveni život kako propasava u isprekidanim fragmentima, munjevitim odbljescima. Život oslikan u svjetlosnim kuglama i veličajnom sjaju Sunca, sve u bijelom zlatu, bremenito mirijadama duga i u totalu neke halucinantne ljepote, pa ipak... Sve je izgledalo tako beznačajno. Sve što je moje pamćenje izgubilo u paperju bijaše potpuno ništavno. Prizor bješe toliko srcecijepajuće lijep, ali toliko beznačajan. Kao da i nije bila neka privilegija doživjeti ga. Kao da to bješe tek rutina jednog putovanja nebom. Moj život izražen u dimu svjetlosti bješe tek ravnodušno slijeganje ramenima – sve dok ne ugledah moju ženu na samrtničkoj postelji.

Prolazila je pored nas, blješteći, i smjesta počela da pušta dijamantne suze. Uskoro se pretvorila tek u mrljice svjetla u oku. Starija me kćer povuče za odjeću i povika: "Tamo! Tamo je majka", a mlađa je izvadila palac iz usta i smijala se i potrčala ka toj viziji te iskoračila sa ćilima pa zadnje što sam vidio bješe iznenađenje u njenim očima što je nebo nije podržalo, prije nego što ju je slijedila starija koja je nije mogla na vrijeme ščepati za ruku i nakon što su obje završile u oblacima.

Moj neljudski krik je poremetio lagano putovanje ćilimom koji se zajedno sa mnom spiralno obrušio ka Zemlji.

Ne bješe senzacije tame pa onda svjetla, nesvjestice pa onda buđenja.

Tek sveprisutnost.

Kao da se probudiš iz nekog nemirnog polusna.

U prašnjavom pijračnom svjetlu koje je žmirkalo kroz krov od pruća neprestano si se sudarao s ljudima i gužva i graja se na neki način bjehu udružili samo da ti zagorčaju plašljivo postojanje. Sumnjam da ću ikad pronaći moje kćerke. Vjerujem da one postoje u nekom stanju paralelno s mojim, bez povezanosti, dvije zrake koje nikad se ne dotiču, a ipak su s istoga izvora.

To moje postojanje je prilično monotono, tim više što sam odustao od traženja. Ako imaš dovoljno smisla za zafrkanci-





# PORTRET SLIKARA

Zake Preļvukaj



Bekim Ljumi

## Umetnost tela

Svojim stvaralačkim činom, umetnici neretko daju neočekivan odgovor na laka, ili pak na mnoga teška pitanja. Štaviše, oslobođeni bilo kakve konvencionalne obaveze, oni veoma često svojim provokativnim odgovorima i samosvojnim umetničkim rukopisom imaju talenta da izmene semiološki alfabet ili da mu dodaju određena slova.

Recimo, pitanje kakvo je naše telo možemo postaviti na sasvim uobičajen ili prkosan način. I odgovori na ovo obično pitanje mogu biti začuđujuće različiti. Tako je, na primer, prema biblijskoj interpretaciji, čovekovo telo jedan "božanski hram". Za modne kreatore to telo, stilizovano i ulepšano komadićima tkanine, svilenim čipkama ili kožnim kaiševima, predstavlja personifikaciju fizičke lepote.

Trgovci ljudima to telo identifikuju kao "belo roblje", dok kreatori raznih ratova, uvek u funkciji određenih političkih ciljeva i "ideala", ljudsko telo smatraju samo "topovskim mesom".

Međutim, jednu sasvim drugačiju percepciju i funkciju ljudsko telo ima i dobija u stvaralačkoj viziji slikarke Zake Preljvukaj, kod koje žensko telo predstavlja lajtmotiv na više platna.

Ne slučajno, jedan od svojih ciklusa ona je nazvala *Moje telo četka*. Ovaj naziv, svakako čudan i provokativan, teži ka prevazilaženju svake konvencionalne poetske i semiološke ravni. No, zbog čega identifikacija tela i četke?

Zake Preljvukaj oprobala je mnogobrojne mogućnosti kičice na svojim platnima. Nakon ispitivanja plesnih koraka kičice na malim ili velikim formatima, ona je u jednom trenutku, sasvim neočekivano, izgleda shvatila da nanosi boja po platnu, koji se prožimaju i miluju sa četkicom, nisu dovoljni za figurativno oblikovanje privlačnosti.

Ipak, iznalaženje novih sredstava, tehnika i izražajnih formi predstavlja nešto više od želje ili cilja. To zadire u sâm umetnički talenat, zahvaljujući kome je Zake Preljvukaj veoma brzo otkrila da, u stvari, gusta kičica nije ta koja oslikava, mrlja, pomućuje ili smiruje mlazeve boja.

prevela sa albanskog  
Nailje Malja Imami



Mnogobrojne niti osećanja, prosutih na platno uz drhtaje, dodire, susprezanja, svladavanja i delikatne pokrete prstiju, kao duševni nektar šire se ljudskim telom.

Ona je to priznala i otkrila samoj sebi. Bez imalo oklevanja, kao i Rozafa (Alбанка uzidana u temelje jedne tvrđave), ona je nad slojevima boja i platnom u ovom ciklusu "žrtvovala" svoje ekstremitete, koji na ovim slikama teže da postanu četka. Otuda njeno hrabro priznanje – *Moje telo četka*.

Drugačije nego u metaforičkim apstrakcijama, stvorenim obično kombinacijama, mešanjima ili posrednim intervencijama boja, u ciklusu *Moje telo četka* one su sasvim neposredne, jasne, bez dvosmislenosti, štaviše flagrantne, sasvim vidljive i skoro namerne.

Tako, dok su na crvenoj pozadini jednog nagog ženskog tela skoro nemarno i agresivno razliveni nanosi katran crne boje, na drugom platnu jedno golo stopalo, nalik na Pepeljuginu, s lakiranim noktima, lako i veoma nežno naleže na čekinje četke i plavo žensko telo.

Vrlo su nežna, i ujedno stidljiva, dva stopala na drugom platnu, nad požutelim telom poluraspadnute nage plavuše. Dalje, na jednom platnu, gotovo da nam zacakle oči pred erotskim nabojem dve velike dojke, dok nas sa suprotne strane, iznad ruke i desnog ramena, posmatraju dve žarkocrvene četke s hladnim nanosom metalik boje po sredini i sa crnom kosom.

U svim slučajevima, i u onim kada je sasvim očuvana njezova forma i u onim gde se delimično javlja dekompozicija, žensko telo na ovim platnima, a naročito grudi, koje samo što nas ne ošinu po licu, ukazuje se s puno krepkosti i senzibilitnosti. Telo sa mnogostrukim mogućnostima i sklonostima, koje priznanjem *Moje telo četka* pridaje sebi moć večite umetničke regeneracije i reinkarnacije.

Uočljivo je da u stvaralaštvu Zake Preljvukaj žensko telo ili njegovi delovi predstavljaju mnogo više od običnog ili slučajnog umetničkog lajtmotiva. Tako, osim u ciklusu *Moje telo četka*, to telo, koje sada ima sasvim drugačiju dimenziju i značenje, ukazuje se u ciklusu *Sekspozicija*.

Stvoren na lingvističkoj ravni dve reči (*seks + pozicija* ili *seks + izložba*), ovaj ciklus pruža mogućnost raznih interpretacija. Nasuprot očekivanom, u ovom ciklusu začudo nedostaju žarke boje a la *Moulin Rouge*. Umesto njih, kolorit platna, uključujući čitavu pozadinu i žensku figuru, čak i sam položaj tela, oblikuje egzotičnu pojavu nalik na primitivne crteže u pećinama iz kamenog doba.



i potocima krvi, u komadima X-a obavijenim zavojima, izlomljenim telima u obliku X-a i unutar samog X-a, kao poslednji alarm – SOS – X-a.

Začudo, dve godine kasnije (1999), kada su NATO avioni s izraženom simfonijskom intonacijom nastupili na kosovskom nebu nišaneći i razorno pogađajući X ciljeve srpske soldateske, lični umetnički predznak Preljvukaj postaće jedan čitljiv znak, i sasvim običan znak iz opšteg semiološkog arsenala.

Slično kao i u ciklusu *X-ovi govore*, na ovaj ili onaj način, umetničko reagovanje Zake Preljvukaj, uslovno rečeno angažovano, manifestuje se i u ciklusu *Geto na Balkanu*. Iako sadrže prelamanje motiva i različite boje, platna ovog ciklusa omeđena su u jednoj tematskoj ravni i kao takva prenose jednu jasnu poruku i raspoloženje.

Začeto mržnjom, suzama i krvlju, posle toliko krvavih sukoba i razaranja s tragičnim ishodima, staro poluostrvo više ne doživljava slobodu u njenim pravim dimenzijama. Štaviše, ta sloboda je počela da se potiskuje i sužava unutar raznih prostora zacrtanih granica. Sasvim paradoksalno, sa više prostora gde se može disati slobodno i punim plućima, Balkan sada liči na čudno i primitivno poluostrvo geto. U takvom začudnom prostoru više ništa ne funkcioniše prema pravilima logike. Kuće izokrenute naopačke, čudan mesec, sunce s isplaženim jezikom, pokvareni semafor, nekoliko naivnih dečjih likova i nekoliko riba u vazduhu, i sve to u pokretu i premeštanju bez nekog cilja ili datosti, kao “normalni” delovi ovog kosmogonijskog haosa. Otud, unutar ovog toliko paradoksalnog i nelogičnog poretka, nalik na *Alisu u zemlji čuda*, riba + 1 + dete + kuća = 8.

Stoga, s tog stanovišta, na poluostrvu etnički svrstanih ratnika, koncentracionih logora, nasilnih etničkih izгона i čišćenja, u jednonacionalnim geto-enklavama namernog istrebljivanja naroda, izgleda da jedina dimenzija prema slobodi van poluostrva geta ostaje dečji svet mašte.

On, takođe, ostaje najosetljiviji i najranjiviji deo u čitavoj ovoj tragičnoj balkanskoj priči.

Svakako, jezik znakova u umetnosti Preljvukaj je mnogo širi i obuhvatniji od samog identifikovanja kojim se može uzgredno opservirati u njenim figurativnim pejzažima. Vrlo često podlogu ovih znakova predstavljaju nevidljivi refleksi koji se ne mogu tako lako rastumačiti. Uostalom, više nego u samim figurama ili u providnim rekvizitama na raznim slikama, čini se, oni se kao tajanstveni kôd kriju u poetskoj magli emocionalnog kolorita.

Na kraju krajeva, oni su sastavni delovi samog stvaralačkog čina, koji se često ne može sasvim objasniti. S hrabrim talentom za stalni eksperiment na tematskoj i tehničkoj ravni, Zake Preljvukaj pojavljuje se kao duboko originalna stvaralačka individualnost, potpuno nekonvencionalna i s aktivnim, izuzetno emotivnim temperamentom. Njena umetnost je više nego običan dokaz o izuzetnoj snazi i moći telesnog i duhovnog poetskog kolorita čovečjeg tela.





SARAJEVSKE СЕРБИЈСКИ  
SARAJEVSKE СРБИЈСКИ  
САРЈЕВСКЕ СРБИЈСКИ  
SARAJEVSKE СРБИЈСКИ  
САРЈЕВСКЕ СРБИЈСКИ  
SARAJEVSKE СРБИЈСКИ





SARAJEVSKE SVESKE  
SARAJEVSKE HRLEŠNICE  
CAPAJECKE GRECKE  
SARAJEVSKI SVETLO  
CAPAECKИ ИEPATKH  
SARAJEVO NOTOROC



SARAJEVSKE САРЈЕВСКЕ  
SARAJEVSKE САРЈЕВСКЕ  
CAPAJEBSKE САПАЈЕБСКЕ  
SARAJEVSKI САРЈЕВСКИ  
CAPAJEBSKI САПАЈЕБСКИ  
SARAJEVO САРАЈЕВО





SARAJEVSKÉ SVESKE  
SARAJEVSKÉ HRLEZENICE  
САРАЈЕВСКЕ ГРЕКЕ  
SARAJEVSKI SVESKI  
САРАЈЕВСКИ СВЕПИСКИ  
SARAJEVO NOTERDOK



SARAJEVSKE СЕРБИЈЕ  
SARAJEVSKE СРБИЈЕ  
SARAJEVSKE СРБИЈЕ  
SARAJEVSKE СРБИЈЕ  
SARAJEVSKE СРБИЈЕ  
SARAJEVSKE СРБИЈЕ



SARAJEVSKÉ SLOVENSKE  
SARAJEVSKÉ HRVATSKO  
CAPAJEBCKE ГРЕЧКЕ  
SARAJEVSKI ШВЕДЦИ  
САРАЈЕВСКИ СЕРПАНЦИ  
SARAJEVO NOTERDOK





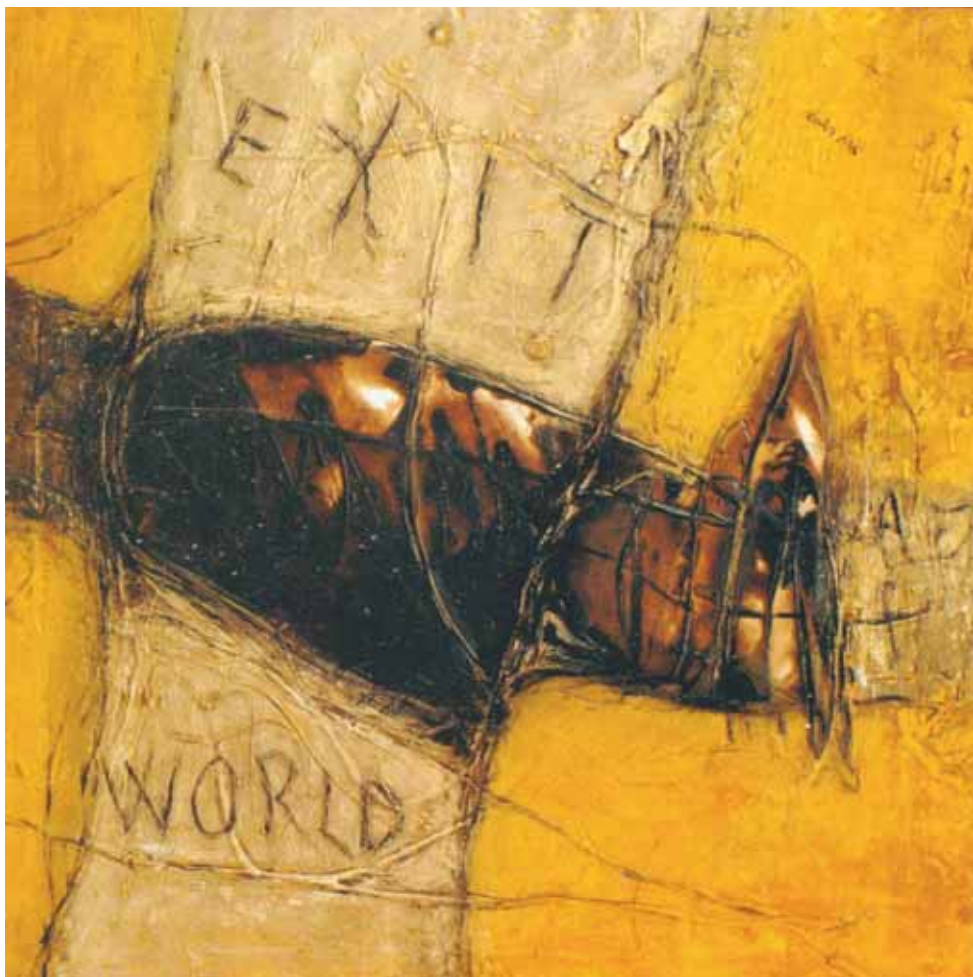
SARAJEVSKE SRPSKE  
SARAJEVSKE HRVATSKO-SRPSKE  
SARAJEVSKE SRPSKE  
SARAJEVSKE SRPSKE  
SARAJEVSKE SRPSKE  
SARAJEVSKE SRPSKE



SARAJEVSKÉ SVESKE  
SARAJEVSKÉ HRLEZBNICE  
CAPAJEBCKE ГРЕЧКЕ  
SARAJEVSKI SVESKI  
CAPAEBCCKИ СЕРПЯТЕН  
SARAJEVO NOTERDOK



SARAJEVSKE СЕРБИЈСКИ  
SARAJEVSKE СРБИЈСКИ  
САРЈЕВСКЕ СРБИЈСКИ  
SARAJEVSKE СРБИЈСКИ  
САРЈЕВСКЕ СРБИЈСКИ  
SARAJEVSKE СРБИЈСКИ









**Adisa Bašić-Čečo** (1979) je pjesnikinja, novinarka i književna kritičarka iz Sarajeva. Diplomirala je komparativnu književnost i bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, a magistrirala na Centru za interdisciplinarnu studije Univerziteta u Bologni i Sarajevu. Koristeći stipendiju DAAD-a dva semestra je u Marburgu, Njemačka, studirala germanistiku i mediologiju. Boravila je tri mjeseca u SAD-u kao dobitnica specijalne stipendije State Departmenta za po jednog pisca iz BiH, Vijetnama, Ruande i Irske. Svoju poeziju je čitala u prestižnim američkim institucijama (*Poets House* u New Yorku, *Harvard John F. Kennedy School* u Bostonu, *Curbstone Press* Connecticut, *Iowa Writers Workshop* u Iowa Cityju...). Objavila je dvije zbirke poezije *Havine rečenice* (1999) i *Trauma market* (2004), a njena poezija uvrštena je u više antologija i zbornika. Za priču *Kako preživjeti auto-stop* dobila je otkupnu nagradu na konkursu UNESCO-a, a zbornik u koju je navedena priča uvrštena, preveden je na engleski, njemački, bugarski... Poeziju i književnu kritiku objavljivala je u desetak časopisa u BiH i regiji. Od 2004. godine vodi redovnu kolumnu književne kritike u magazin *Slobodna Bosna*.

**Milica Nikolić** (1925) je beogradska esejistica, antologičarka i prevoditeljica sa ruskog. Objavila je knjige: *Ruske poetske teme* (1972), *Igra protivrečja ili "Krotka" Dostojevskog* (1975), *Deset pesama: Vučo, Matic, Dedinac, Ristic, Davičo* (1978), *Davičov "Gospodar zaborava"* (1986), *Mare mediterraneum Ivana V. Lalića* (1996), *Tumač ptičijeg leta ili izvođenje romana – O "Dekartovoj smrti" Radomira Konstantinovića* (1998), *Ruska arheološka priča* (2002), *Običavanje stvarnog: Tišma, B. Ćosić, Kuzmanović* (2004). Priredila je *Antologiju moderne ruske poezije* (zajedno sa Nanom Bogdanović, 1961), *Antologiju ruske fantastike XIX i XX veka* (1966), i izabrana dela Osipa Mandeljštama (1962), Velimira Hlebnjikova (1964), Josifa Brodskog (1971), Marine Cvetajeve (1973, 1990), Oskara Daviča (1979), Aleksandra Tišme (1987) i Aleksandra Ristovića (1995). Poslednjih godina piše o savremenim srpskim pjesnicima i prozaistima.

**Nedžad Ibrahimović** je diplomirao i postdiplomirao na studiju književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu; studirao na Media academie u Hilversumu (Nizozemska); doktorirao u Tuzli 2001; objavljivao književne i filmske kritike; objavio dvije knjige književnih studija i eseja (*Prelamanje eseja*, 1989 i *Čitalac*

na raskršću, 2001); bio član redakcije časopisa za jugoslovenski film *Ju film danas*; režirao dokumentarne filmove. Školske 2006/2007. godine predavao južnoslavenski film na University of Washington u Seattle, SAD.

**Faruk Lončarević** (Sarajevo, 1975), pozorišni i filmski reditelj i predavač elemenata filma na akademijama u Sarajevu i Tuzli. Režirao je dugometražni igrani filma *Mama i tata* i s njim osvojio nekoliko međunarodnih nagrada. Napisao je više od stotinu tekstova iz istorije, teorije i kritike filma.

**Edisa Gazetić** je rođena u Tuzli. Magistrirala je iz oblasti feminističke teorije i kritike na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Zanima je mogućnost apliciranja zapadnih koncepata (feministički, rodni, postkolonijalnih, te koncepata iz *queer* teorije i kritike) na tekstove unutar južnoslavenske interliterarne zajednice. Stipendistica je OED (Austrian Exchange Office) pod pokroviteljstvom Gender Kollega na Universität Wien 2006/2007. Objavljuje u bosanskohercegovačkim časopisima.

**Srđan Vučinić** (Beograd, 1970). Diplomirao na Grupi za svetsku književnost Filološkog fakulteta u Beogradu. Od 1994. objavio oko 300 tekstova o filmu i književnosti, najviše u časopisima (*Reč*, *Beogradski književni časopis*, *Novi Filmograf*, *Književni list*, *Književni magazin*), kao i u nedeljnicima *Reporter* i *NIN* i u *Kulturnom dodatku Politike*. Objavio knjigu eseja i kritika *Kraljevstva i izgnanstva* ("Stubovi culture", 2002) i kratku studiju *Andrej Tarkovski: skica za jednu filozofiju umetnosti* ("Povelja", 2007). Kao jedan od koautora učestvovao je u desetak filmskih zbornika, među kojima su *Kad budem mrtav i beo: film Živojina Pavlovića* (Institut za film, 1997), *Izazov ratnog filma* (Festival filmskog scenarija Vrnjačka Banja, 2000) i *Introducing Youths* (Filmski centar Srbije, 2008). Za Radio Beograd napisao dramu *Dragutin Ilić* (emitovana 2007) i uradio dramatizacije priča Franca Kafke, Ilije Vukićevića i Dragutina Ilića. Od 2000. je umetnički savetnik beogradskog Festivala autorskog filma *Pogled u svet*. Član je redakcije *Beogradskog književnog časopisa* i *Novog Filmografa*; član Srpske sekcije FIPRESCI.

**Ivan Velisavljević** (Šabac, 1982). Apsolvent opšte književnosti i teorije književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu i student dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti (FDU)

Beograd. Radio u odseku za priču holivudske produkcijske kuće Majka Medavoja – *Phoenix Pictures*. Brojne filmske i književne kritike, eseji i kratke priče objavljeni su mu u časopisima (*Koraci, Braničevo, Treći trg, Txt, Književni list, Rez*), nedeljnim i dnevnim novinama (*Evropa, Danas*), i u web-časopisima *Plastelin* i *Popboks...* Knjiga poezije *Kan* (Šabac, 2001). Režirao (sa Ivanom Zlatićem) i napisao dokumentarni drumski film *Put do Visoke zemlje* (2006), prikazivan na festivalima. Koordinator projekta mladih srpskih kritičara – *Novi kadrovi: autsajderi srpskog filma* ([www.novikadrovi.net](http://www.novikadrovi.net)). Nagrađivan za poeziju i kratke priče. Stipendista OSI Njujork na Itaka koledžu Njujork i Itaka koledžu Los Anđeles, SAD (2006).

**Vesna Perić** (Beograd, 1972.) Filmska kritičarka, esejistica, scenaristkinja, spisateljica. Kratke proze objavljivala u časopisima *ProFemina, Književnost, Beogradski književni časopis*, u zbirci *Da sam Šejn* "Bestselerovog" natječaja 2007. Nagrade: *Duškovićeve zvona* (za poeziju); nagrade za eseje o Jungovom sinhronicitetu na filmu i o antiutopijama B. Pekića. Trenutno na postdiplomskim studijama katedre za Teoriju filma i medija na FDU-i u Beogradu. Piše eseje za *Kulturni dodatak lista Politika*. Radi kao novinarka i filmska kritičarka Radio Beograda 2. Sanja da popriča sa Kim Ki-Dukom i Dejvidom Finčerom.

**Bruno Kragić** (Split, 1973). Diplomirani komparatist književnosti i romanist, magistar filmologije. Radi u Leksikografskom zavodu *Miroslav Krleža*, gdje piše i uređuje enciklopedijske članke te je bio suurednik *Filmskog leksikona* (2003). Predaje povijest filma na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti. Glavni je urednik filmskog časopisa *Hrvatski filmski ljetopis*, suurednik ilustriranog kulturnog časopisa *15 dana*. Predsjednik je Hrvatskog društva filmskih kritičara.

**Dragan Rubeša** (1956). Diplomirao engleski i njemački jezik. Najljepša filmska iskustva dogodila su mu se tijekom čestih hodočašća u londonsko kino *Scala* u kojem su se okupljali predani filmofili koji to vole drukčije i prostitutke s obližnjeg King's Crossa koje su se u njemu grijale između dvije šihte. Na brojnim festivalskim itinerarima izbjegava uniformirane grupne intervjuje i otkriva nepoznate meandre filma. Tekstove objavljuje u *Novom listu, Vijencu, Hrvatskom filmskom ljetopisu* i u filmskoj emisiji Trećeg programa Hrvatskog radija. Suraduje

s *Filmskim programima* kao autor tekstova za programsku knjižicu kojom se najavljuju filmski ciklusi u zagrebačkom art kinu *Tuškanac*. Dobitnik je nagrade *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku koju dodjeljuje Hrvatsko društvo filmskih kritičara. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu*. Selektor je filmskog segmenta festivala *Mediterranske igre* u Rijeci, koji obuhvaća kinematografije mediteranskih država.

**Jurica Pavičić** (Split, 1965). Diplomirao povijest i svjetsku književnost na Sveučilištu u Zagrebu. Od 1990. trajno živi u Splitu i radi kao filmski kritičar i kolumnist različitih novina (*Slobodna Dalmacija, Vijenac, Zarez, Nedjeljna Dalmacija, Jutarnji list...*). Od 1994. piše u različitim novinama tjednu kolumnu *Vijesti iz Liliputa* u kojoj secira društvo, politiku i kulturu ratne i poslijeratne Hrvatske. Za tekstove iz te serije 1996. dobiva nagradu nacionalnog novinarskog društva *Marija Jurić Zagorka*, 2002. nagradu za doprinos novinarstvu *Veselko Tenžera*, a 2007. nagradu *Miljenko Smoje* od *Slobodne Dalmacije*. U književnosti se javlja 1997. socijalnim trilerom *Ovce od gipsa*. Godine 2000. objavljuje drugi roman *Nedjeljni prijatelj*. Godine 2000. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu praižvedena mu je drama *Trovačica*, koja je prethodne godine osvojila nacionalnu nagradu za dramu *Držić*. Godine 2001. objavio sabrane tekstove iz serije *Vijesti iz Liliputa* kao knjigu. Iste godine objavio i monografiju o hrvatskoj postmodernističkoj fantastici. Treći roman *Minuta 88* objavljuje 2002, a riječ je o romanu ambijentiranom u svijet nogometa i navijačke supkulture. Četvrti roman *Kuća njene majke* objavljuje 2005. u izdanju *Jutarnjeg lista*. Peti mu je roman *Crvenkapica* izašao je u rujnu 2006. Kratke priče i eseji prevedeni su mu na engleski, njemački, talijanski i bugarski. Roman *Ovce od gipsa* preveden je na njemački u izdanju *Nummer 8* iz Wetzlara. Upravo završava zbirku priča koja je predviđena za izlazak sredinom 2008.

**Vlatko Galevski** (1949) studirao je pravne nauke i muziku. Filmski je kritičar, dvadeset godina član *Okteta Makedonija* (bariton), pet godina urednik video izdanja *Makedonija filma*, a od 1993. do 1998. i urednik filmskog programa A1 televizije, te autor emisija *Sinema* i *Sinemanija*. Vokalist je u muzičkom projektu *Oktoehos*, producent, direktor fotografije i koautor muzike u filmu *Maklabas*, član ad-hok grupe *FYROM Eksperiment*. Glumio je u filmu Aca Stankovskog *Samit šamana* i već 10 godina

je autor i voditelj emisije *Slušajte film* na radiju Ravel. Trenutno radi kao urednik za kulturu u nedjeljnom magazinu *Forum*.

**Marcel Štefancič jr.** je filmski kritičar *Mladine*, voditelj TV emisije *Studio City* i autor 50 knjiga o filmu, pop kulturi, debelih knjiga *Route 66* i o Bušu mlađem.

**Gorazd Trušnovec** (1973) je odrastao u Idriji, a nakon Međunarodne mature u Mariboru studirao je arhitekturu u Ljubljani, gde se i nastanio. Tokom studija počeo je da objavljuje filmsku kritiku, radio u raznim biroima kao projektant, a kasnije i kao urednik, publicista i kritičar (*Razgledi*, Radio Slovenija, *Delo*). Član je međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI. Objavljuje kratke priče, osvaja nagrade na konkursima i piše scenarije; u produkciji TV Slovenija ima realizovanih više dokumentarnih i kratkih igranih filmova. Godine 2004. su u izdavačkoj kući *V. B. Z.* su u knjizi pod naslovom *Planet teme* objavljeni njegovi izabrani tekstovi o novijem filmu, a 2006. godine je dobio *Stritarjevu nagradu* za najboljeg mladog kritičara. Član je uredničkog savjeta edicije *Beletrina* i saraduje sa *Študentskom založbom* u njenim međunarodnim aktivnostima.

**Gani Mehmetaj** je kritičar i proučavalac filma. Napisao je na stotine kritika, eseja i studija o kinematografiji u raznim listovima i specijalizovanim časopisima. Ima svoju kolumnu u većem broju regionalnih listova, u Prištini, Tirani i Skoplju. Autor je knjige *Magija ekrana* (Eseji i studije o filmu, 2006), te tri publicističke knjige: *O državi Dardaniji*, *Dardanija etnička Albanija* i *Raskrsnice posle Rugove*. Producent je i direktor *Kosova filma*. Živi i radi u Prištini.

**Andro Martinović** (Nikšić, 1977) diplomirao je opštu književnost i filmsku režiju u Beogradu. Autor nekoliko kratkih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova, među kojima se izdvaja film *Netaknuti suncem*, prikazan u takmičarskom programu niza internacionalnih festivala i nagrađen *Zlatnom plaketom Beograda* za najbolji jugoslovenski kratki igrani film 2002. godine. U fazi postprodukcije je novi Martinovićev kratki igrani film *Maske*, sa Milenom Dravić u glavnoj ulozi. Urednik je programa Crnogorske kinoteke i saradnik u nastavi na Filozofskom fakultetu u Nikšiću i Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju. Kolumnista je *Art dodatka* dnevnog lista *Vijesti*.

**Irfan Horozović** (Banja Luka, 1947) .Objavio je preko četrdeset naslova (od kojih su neki doživjeli više izdanja i/ili izvođenja). Najznačajnije knjige su mu *Talhe ili Šedrvanski vrt*, romani *Kalfa*, *Berlinski nepoznati prolaznik*, *Imotski kadija*, *Filmofil*, *Psi od vjetra*, *William Shakespeare u Dar es Saalamu*, izabrane priče u knjizi *Beskrajni zavičaj*, izabrane pjesme u knjizi *Kaleidoskop*, te drame *Soba*, *Šeremet*, *Proba* i *Zaboravljena poslovice*. Živi u Sarajevu.

**Peđa Kojić** (Travnik, 1956) studirao je prava u Sarajevu. Radio je na *Omladinskom Programu* Radio Sarajeva, u magazinu *Nedjelja*, na *Yutelu*, u magazinu *Naši Dani* i na *Dobrim vibracijama* (Treći program televizije Sarajevo). Od 1991. godine radi za agenciju *Reuters* kao kamerman. U Americi živi od 1995. Godine. a 2007. godine objavio je knjigu pjesama *Neutrino*.

**Branko Maleš** (Zagreb, 1949), pjesnik i esejist. Školovao se u Zagrebu, gdje je završio gimnaziju te studirao na Tehnološkom i Filozofskom fakultetu, koji je i diplomirao. Kao urednik različitih književnih časopisa – *Off*, *The Bridge*, *Republika*, *Oko*, *Heroina* – pokazivao je izniman osjećaj za najrecentnija književna kretanja. Piše poeziju, prozu, dramu, eseje, kritiku i kolumnističku feljtonistiku. Priredio je niz većih ili manjih izbora najnovije i najmlađe hrvatske proze i poezije, na na koju je izvršio i znatan utjecaj svojim postmodernističkim pjesništvom. Objavljena djela: *Teks,t* 1978.; *Praksa laži tekst*, 1986.; *Tekst (reprint)*, 1989.; *Crveni zec*, 1989.; *Placebo*, 1992.; *Treniranje države*, 1994.; *Vani i unutra*, 1995.; *Biba Posavec*, 1996.; *Prozori spavaćih soba*, 1997.; *Trickster*, 1997.; *Male ljubavi*, 2000.; *Razlog za razliku*, 2003.; *Sjajno ništa* (izbor iz poezije), 2002. Kao kritičar i esejist priredio je petnaestak knjiga izbora stihova mahom hrvatskih pjesnika (V. Parun, B. Bošnjak, J. Sever, I. Rogić Nehajev, S. Jendričko, E. Jahić...). Nagrađivan (*Brankova nagrada*, 1979; *Pavlek Miškina*, 1980; *Goranov vijenac*, 2002.) i prevođen (izbor poezije na talijanskom i mađarskom).

**Elvedin Nezirović**, (Mostar, 1976). Školovao se u Mostaru gdje je i diplomirao 1999. godine na Pedagoškoj akademiji, Odsjek za bosanski jezik i književnost. Godine 2002. objavio svoju prvu zbirku poezije pod nazivom *Bezdan*. Svoje pjesme objavljivao u nekoliko književnih časopisa. Trenutno je vanredni student Fakulteta humanističkih nauka u Mostaru na



Odsjeku za engleski jezik i književnost a radi kao nastavnik bosanskog jezika u OŠ *Čapljina* u Čapljini, te kao saradnik magazina *Gracija* iz Sarajeva.

**Milan Đorđević** (1954). Pjesnik, pripovjedač, esejista i prevodilac. Knjige pjesama: *Sa obe strane kože* (1979), *Muva i druge pesme* (1986), *Mumija* (1990), *Ćilibar i vrt* (1990), *Pustinja* (1995), *Čiste boje* (2002), *Crna pomorandža* (2004) (nagrada *Vasko Popa*), *Vatra u bašti* (izabrane pjesme objavljene kao dobitniku nagrade *Vladislav Petković Dis* za 2007. godinu) (2007). Knjige priča: *Glib i vedrina* (objavio pod pseudonimom Milan Novkov) (1997), *Slepa ulica* (2002), *Majmun* (2006). Knjiga eseja: *Cveće i džungla* (2000). Knjiga izabranih pjesama *Pustinja i pomorandža* objavljena u elektronskom obliku u ediciji *Metafora* na sajtu [www.metafora.com](http://www.metafora.com). Izbor pjesama *Pjesme* sa uporednim prevodima na engleski jezik objavljen u izdanju Hrvatskog PEN-a u okviru festivala *Književnost uživo* 2006. godine. Poezija, priče i tekstovi prevedeni su mu na engleski, njemački, slovački, rumunski, mađarski, portugalski, poljski, makedonski i slovenački jezik. Dobitnik je nagrade *Vasko Popa* (2005) i *Vladislav Petković Dis* (2007) za poeziju i stipendije – nagrade *Borislav Pekić* za koncept romana *Ruševina* (1998). Društvo slovenačkih pisaca dodjelo mu je povelju *Oton Župančič* (1989) za prevodilački rad. Bavi se prevodenjem sa slovenačkog i engleskog jezika. Književne stipendije: Slovenija (1995, 2000), Njemačka (1998), Austrija (1998, 1999, 2000), Italija (1999), Francuska (2000). Učestvovao na književnim skupovima u Minsteru, Vilenici, Sarajevu, Sen Nazeru, Kraljevu, Čačku. Urednik biblioteke *Forum pisaca*.

**Saša Jelenković** (Zaječar, 1964) je pjesnik. Diplomirao na grupi za opštu književnost i teoriju književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu. Bio je urednik za poeziju u *Književnoj reči* i *Reči*, i sekretar redakcija u časopisima *Istočnik* i *Poezija* od 1992. do 1999. godine. Objavio knjige pesama *Neprijatna geometrija* (1992), *Ono što ostaje* (1993), *Heruvimske tajne* (1994), *Kraljevska objašnjenja* (1998), *Knjiga o srcu* (2002), *Elpenorova pisma* (2003), *Elpenorovo buđenje* (2004) i *Elpenori* (2006). Dobitnik je književnih nagrada *Matićev šal* (za knjigu *Neprijatna geometrija*), *Milan Rakić* (za knjigu *Ono što ostaje*) i *Vasko Popa* (za knjigu *Knjiga o srcu*). Dobitnik stipendije iz Fonda *Borislav Pekić* za 2005. godinu. Pjesme su mu prevedene na engleski, njemački, francuski, italijanski, rumunski, kineski, slovenački





(*Rapsodija u hladnu zimu*) (2005), francusko-slovenačko izdanje *Rhapsodie dans un hiver froide / Rapsodija v mrzli zimi* (2006), *Zapisi z drevesnih lističev (Zapisi sa listića drveta)* (2006), njemačko-slovenačku zbirku zajedno sa Andrejem Medvedom i Miklavžem Komeljem *Stimmen slowenischer Lyrik / Glasovi slovenske poezije 1* (2007). Uskoro će izaći njegova najnovija pjesnička zbirka *Pred začetkom (Prije početka)* (2007). Pjesme su mu prevedene na francuski, engleski, njemački, italijanski, poljski, češki, slovački, srpski, bugarski, beloruski i rumunski jezik. Živi i stvara u Šmatevžu (Savinjska dolina) i u Ljubljani.

**Ferid Muhić** je pjesnik, filozof, planinar. Predaje Modernu filozofiju i Savremenu filozofiju na Univerzitetu Sv. Kiril i Metodij u Skopju. Na ovom univerzitetu uveo je i prvi počeo sa predavanjima predmeta Filozofska antropologija, Filozofija religije, Filozofija politike. Predavao je i Estetiku, Etiku, Logiku, Hermenutiku, Postmodernu mišljenje. Viziting profesor na više univerziteta širom svijeta, od Evrope, preko SAD, do Malezije i Singapura. Do sada objavio knjige: *Kritički metodi, Filozofija na ikonoklastikata, Motivacija i meditacija, Falco peregrinus, Štit od zlata, Catena mundi, Sto koraka iznad, Dim ugarka snova, Ne zaboravi Bosno, Noumenologija na teloto, Jazikot na filozofijata, Čadot od dogorčeto na sonot* (bilingvalno, prošireno izdanje), *Smislata i doblesta, Logos i hierarhija, Mislenie vo akcija, Doctor Solaris, Licata na luđeto: portreti od Tome Serafimovski, Doverba vo sebe, Nuk ka dhe aq vend, Dominacija i revolucija, Potomci na bogovite - zaveštanie na prvite filozofi, Metafizika na Vrvot, Štit od zlata* – novo, dopunjeno i prošireno izdanje na bosanskom jeziku; *Falco Peregrinus*, novo, dopunjeno i prošireno izdanje na bosanskom jeziku. Zastupljen u književnim antologijama i preveden na albanski, arapski, francuski engleski, malaj, njemački, italijanski, slovenački, srpski, turski jezik.

**Visar Zhiti** (Drač, 1952) osmogodišnju i srednju školu-završio je u gradu Lušnja, gdje i počinje pisati prve pjesme. Završio je albansku književnost i jezik u Visokom pedagoškom institutu u Skadru, 1974 godine. Godine 1991. počinje raditi kao novinar u prvom oporbenom (opozicionim) listu *RD* u Tirani, i surađuje sa svim glavnim listovima Albanije. Godine 1994 imenovan je direktorom u državnoj izdavačkoj kući *Naim Frashëri*. Izabran je za člana Albanskog komiteta Helsinkija. Nastavlja diplomatsku misiju u Rimu do 1999., kada biva vraćen u Ministarstvo vanj-



živi i radi u Zagrebu. Objavljivala u mnogim hrvatskim i bosansko-hercegovačkim časopisima, zastupljena u mnogim antologijama i panoramama hrvatske poezije. Pjesme prevedene na francuski, engleski, njemački, norveški, španjolski, poljski i rusinski jezik. Objavila do sada zbirke pjesama *Nesvanjivo* (*Svjatlost*, Sarajevo, 1974.), *Četvrti zid* (Sarajevo, 1984), *Na odmorištu između dva svijeta* (MD, Zagreb, 1994), *Druga kuća* (*Tribina jutro poezije*, Zagreb 2003, nagrada *Josip Sever*), te izbor pjesama *Izvan zaklona* (*Manualis labor*, Priboj, 2006). Član Društva književnika Hrvatske (DHK), hrvatskog PEN-a, te član Društva pisaca BiH.

**Goran Vojnović** (Ljubljana, 1980). U ranoj mladosti bio je posvećen, pre svega, sportu i dugo godina je trenirao košarku. Nakon završene gimnazije, studirao je filmsku i televizijsku režiju na ljubljanskoj akademiji. Njegovi kratki filmovi (*Fužine zakon*, *Sezona 90/91*, *Moj sin, seksualni manijak*) prikazani su na brojnim međunarodnim festivalima i osvojili su više međunarodnih nagrada. Zajedno sa režiserom Markom Šantićem, 2004. godine je napisao scenario za izuzetno uspješan kratki film *Sretan put Nedime*, koji je, između ostalog, bio nominovan i za nagradu Evropske filmske akademije, osvojio je nagradu *Srce Sarajeva* i nagradu za najbolji studentski film na festivalu *Tribeca* u Njujorku. Trenutno završava novi kratki film pod nazivom *Kitajci prihajaju* (*Kinezi dolaze*) a u književnosti se zatekao sasvim slučajno, iako je još u gimnaziji objavio pesničku zbirku *Lep je ta svet*. Nedovršeni scenario za dugometražni film je, naime, zbog vječnog nedostatka posla na filmskom području, u roku od mjesec dana pretvorio u svoj književni prvijenac. Tako je nastao njegov roman *Čefurji raus!*. Pored rada na filmu i televiziji, Goran Vojnović je aktivan i kao filmski kritičar, novinar i kolumnista raznih novina, časopisa i internet stranica. Živi i radi u Ljubljani.

**Zlatko Topčić** (Sarajevo, 1955 ) diplomirao je na Pravnom fakultetu u Sarajevu. Objavio je pet zbirki priča, pet romana, jedanaest pozorišnih drama i scenarije za igrane filmove *Remake* i *Gola koža*. Djela su mu prevedena na engleski, njemački, francuski, turski, češki, poljski, bugarski, talijanski, makedonski i slovenski jezik. Dobitnik je više bh. književnih nagrada i zastupljen u nekoliko domaćih i inostranih antologija kratke priče i drame. Član je Društva pisaca BiH i PEN centra BiH. Direktor je i umjetnički rukovodilac Kamernog teatra 55 od 2001. godine.



prevodnjem i recenziranjem. Stalni suradnik *Bosanske pošte* u Skandinaviji. Dosad je surađivao sa časopisima *Treći Trg*, *Re*, *Op.a*, *Žena 21*, *Poezija*, *Plima*, *Balkanski književni glasnik*, *Odjeko*, *Svijet kultur* te časopisom *K*. U Švedskoj je objavljivao poeziju u književnim časopisima te poeziju na engleskom. Za bibliotekarsku službu Švedske recenzira knjige sa područja bivše Jugoslavije. Živi između država najviše boraveći u Uppsali i Tuzli.

**Toni Liversage**, spisateljica i prevoditeljica, magistrirala je 1965. godine jugoslovensku književnost na katedri za slavistiku Univerziteta u Kopenhagenu, na temu *Ženski likovi u djelima Ive Andrića*. Pored romana *Na Drini ćuprija*, koji se u prevodu na danski pojavio 1961., Toni Liversage je prevela nekoliko pripovjedaka sa srpskohrvatskog na danski, ali se od 1972. posvetila pretežno sopstvenom literarnom stvaralaštvu. Objavila je petnaest knjiga o temama kao što su ženska istorija, narodni pokreti, građanska neposlušnost... Njena posljednja knjiga je biografija Džordža Orvela. Toni Liversage je 1977. godine izabrana na mjesto nadzornog organa Danskog ministarstva spoljnih poslova. U toj ulozi pratila je izbore u Srbiji u decembru 2000., novembru 2003. i decembru 2003. godine.

**Elizabeta Šeleva**, profesor metodologije i šef Odsjeka za komparativnu književnost na Univerzitetu Sveti Ćiril i Metodije u Skoplju. Član Predsjedništva PEN centra Makedonije od 2000. godine, a Udruženja neovisnih pisaca Makedonije od njegovog utemeljenja 1994. godine. Od 1995. do 1999. godine radila je kao sekretar projekta Makedonske akademije umjetnosti i znanosti *Komparativna studija makedonske književnosti i kulture u 20. stoljeću*. Urednica je magazina *Naše pismo* od 1998. godine. Predaje feminističku literarnu teoriju na Evro-Balkan školi *Rod i politika*. Autorica više od 150 tekstova i šest knjiga: *Komparativna poetika. Postmodernizam u makedonskoj prozi* (1996), *Književnoteorijske studije* (1997), *Kulturalni ogledi* (2000), *Od dijalogizma do intertekstualnosti* (2000), *Zatvorenci dana* (2001, e-book), *Otvoreno pismo. Studije o makedonskoj književnosti i kulturi* (2003). Na makedonski prevela knjige R. Močnika, G. Tevzadze, K. Poppera i J.B.

**Ljiljana Dirjan**, pjesnikinja i prevodilac. Studirala armenski jezik i književnost. Glavna je urednica revije *Žena*. Najvažnije knjige: *Prirodni fenomen*, *Živa mjera*, *Champ d'absinthe* (na





koji je humorističan i izravan. Van der Berg pokazuje čitaocu svijet kancelarijskih vrtova, restorana pokraj ceste i garaža, gdje se vrijeme "ubija" gluvarenjem, društvenim igricama, druženjem, zgubidanstvom. *Kuhinjski sto* je jedna od njegovih ranih pripovijetki. Njegov ga je književni agent ubijedio da u književnom svijetu debituje romanom, a ne pričama. Godine 2004. se pojavio *Kralj pasa*, u kome se opisuju posljednji dani prelaska sa stare na Novu godinu kompjuter-frika Euga. Knjiga je cijenjena zbog izvjesnog "suhoga" humora i suzdržanog stila lišenog osjećanja. Ispod naizgled hladnih zapažanja vriju skrivene čežnje i neizgovorena pitanja. Van der Berg trenutno radi na tematskoj zbirci o jednoj porodici iz siromašnog amsterdamskog predgrađa.

**Ton Rozeman** (1968) bi se mogao nazvati holandskim Rejmandom Karverom (Raymond Carver), u tolikoj je mjeri njegovo djelo vezano za američku istoriju. Likovi iz odlično ocijenjenih zbirki pripovijedaka *Intimnije od seksa* (2001) i *Možda je tako i bolje* (2004) potiču iz nižih socijalnih slojeva, žive u stanovima i u novogradnji i svaki dan odlaze i dolaze s posla bez velikih ambicija da ostvare svoje snove. Njihova nesposobnost za komuniciranje i posvemašnja pasivnost konstantno prouzrokuju tragikomične situacije, a jednako često dovode i do nekakvog sumornog osjećaja. Odnosi između likova su izuzetno napeti. Svaka riječ, svaka rečenica u dijalogu, svaki detalj služe zato da pocrtaju skriveni osjećaj napetosti. I pomalo šturi stil pisanja Rozemana dovodi u vezu s američkim minimalistima. Njegove su rečenice opako jednostavne, ritam savršeno odgovara sadržaju, i svaka je riječ pažljivo odabrana. Rozeman organizuje *workshopove* za pisce te radi na jednoj noveli i trećoj knjizi priča.

**Hafid Bouazza** (1970) ima mnogo ljubavi: arapsku ljubavnu poeziju, holandsku književnost devetnaestog vijeka, sabrana djela od Nabokova, klasičnu operu, vlastito marokansko porijeklo i hedonistički način života. Iz tih svojih ljubavi on kreira jedan novi univerzum kojim vladaju čula i igra sa jezikom. Njegova proza obiluje novim riječima, mirisima, zvukovima i šalama. Buaza suvereno vlada različitim žanrovima. Nakon što je 1999. na književnoj sceni debitovao sa zbirkom priča *Abdulahova stopala*, prevodio je Šekspira (Shakespeare) i Marloua (Marlowe), pisao analize opera, pozorišne komade

i eseje, te prevodio arapsku ljubavnu poeziju. Priča *Paravion* je začetak istoimenog pastoralnog romana koji se odigrava u Moreji, bajkovitoj zemlji sa osobinama marokanskog sela. Izaslanstvo očeva iz Moreje putuje u obećanu zemlju Paravion da bi zaradilo novac. Za to vrijeme, žene i djeca koji ostaju kući razdragano ruše stara pravila i običaje. Buaza trenutno radi na svom četvrtom romanu.

**Zake Preljvukaj** rođena je 1963. u Martinaju, u Crnoj Gori, a živjela je i školovala se u Prištini. Fakultet umjetnosti upisala je 1986. godine, Odsjek likovne umjetnosti, na Slikarskoj grupi u klasi Nusreta Calihamidžića. Diplomirala je 1990. godine. Godinu dana kasnije, na istom fakultetu, izabrana je za docenta za predmet Monumentalno slikarstvo. Na istom fakultetu, 1995. godine, upisala je poslijediplomske studije za slikarstvo kod profesora Muslijića Mulićija. Magistrirala je 1997. godine. Bila je član Upravnog odbora Udruženja likovnih umjetnika Kosova 1996 – 1999. godine, za područje Prištine, a 1999 – 2001. član Upravnog odbora Umjetničke galerije Kosova. Zake Preljvukaj je redovni profesor na Fakultetu umjetnosti u Prištini. Vodi klasu za Slikarstvo na prvom i drugom stepenu (master programu) i Monumentalno slikarstvo na masteru. Živi i radi u Prištini.

**Bekim Ljumi** (Suva Reka, 1966). Najprije je završio studije za albansku književnost i jezik na Filološkom fakultetu na Univerzitetu u Prištini, a zatim Pozorišnu režiju na Akademiji lijepih umjetnosti u Tirani (Albanija). Već nekoliko godina radi kao slobodni reditelj. Režirao je nekoliko predstava u teatru *Dodona* i Nacionalnom pozorištu Kosova. Sa svojim predstavama zastupao je Kosovo na nekoliko međunarodnih festivala (Švajcarska, Francuska, Grčka, Makedonija i dr.). Predstava *Lekcija*, po tekstu Ežena Joneska, nagrađena je 2006. godine nagradom *Najbolje predstave* na *Festival Internazionale del Teatro*, u Luganu (Švajcarska). Uporedo s pozorištem, bavi se i esejistikom. Nastavnik je za predmet Režija na Fakultetu umjetnosti na Univerzitetu u Prištini, i glavni urednik pozorišnog časopisa *Loja (Igra)*.





# EXECUTIVE SUMMARY

19 <sup>NO</sup> — 20  
2008



Croatian cinema since 1990, while Dragan Rubeša deals with its origins. Faruk Lončarević on the other hand, writes about the language of the films in ex-Yugoslav cinematography after 1992. The survey of Macedonian cinema is by Vlatko Galevski, Andro Martinović gives an overview of the history and specific features of Montenegrin cinematography, Marcel Stefančić considers Slovenian cinema, and Gani Mehmetaj provides an introduction to Albanian and Kosovan cinematography. Finally, Edisa Gazetić analyzes the issue of homosexuality in Yugoslav films, and Gorazd Trušnovc brings to light the victim figure and the role of the man in Slovenian cinema. Ivan Velisavljević sets out a comparative analysis of the films of Emir Kusturic and Srđan Dragojević, Vesna Perić writes about two Serbian film debuts based on literary works, and Jurica Pavičić's article *A Brief Bibliographical Lexicon of Post-Yugoslav Cinema* provides basic details of producers, scriptwriters, actors and so on.

In MANUFACTURE Irfan Horozović considers some interesting lyricized prose, as does Peđa Kojović in *Fragments*. There is also poetry by Elvedin Nezirović, Ivan Dobnik, Diana Burazer, Visar Zhiti and Saša Jelenković, and prose by Branko Maleš, Milan Đorđević, Marko Sošić, Ferid Muhić, Blaž Minevski, Goran Vojnović and Zlatko Topčić.

In the REVIEW column, Miklavž Komelj analyzes the poetry of Tomaž Šalamun, Tvrtko Kulenović writes about some specific features of Daša Drndić's novel *Sonnenschein*, and Alan Pejčković considers *order, war and gender* in Šejla Šehabović's new collection of short stories. Toni Liversage provides a survey of the translation and reception of Yugoslav literature in Denmark.

In MY CHOICE, Refik Ličina introduces a few of the ballads and elegies by one of Sweden's best-known writers, Lars Gustafsson. Ljiljana Dirjan makes a selection from her book *Private Worlds*, and Elizabeta Šeleva writes about the poetic characteristics of Ms Dirjan and her book.

PASSPORT is dedicated to the modern short story in the Netherlands. Sanneke van Hassel provides a brief introduction, describing the basic features of modern stories in the Netherlands, and includes not only one of her own stories but also a selection of stories by others: Josien Laurer, Walter van den Berg, Tom Rozeman and Hafid Bouazza.

As always, there is also the PORTRAIT OF AN ARTIST. In this issue, Bekim Ljumi writes about the intriguing attitude to the female body in the art of Zaka Preljuvkaj, a painter from Priština.

