

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

**SARAJEVSKES** SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

**SARAJEVSKES** BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

**САРАЈЕВСКЕ** СБЕКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

**SARAJEVSKI** ZVEZKI

Сараевские тетрадки

**САРАЈЕВСКИ** ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

**SARAJEVO** NOTEBOOK

Vesna Krmpotić

Tena Stivičić

Milica Nikolić

Ozren Kebo

Mihajlo Pantić

Pjer Žalica

Muhamed Dželilović

Svetislav Jovanov

Ivan Medenica

Slobodan Unkovski

Petra Pogorevc

Maja Vidmar

Željko Ivanković

Dušan Jovanović

Dušan Kovačević

Almir Bašović



11 — 12

NO  
2006

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  
United States of America  
Ured za kulturu Grada Zagreba  
European Community  
Goethe-Institut Sarajevo  
KulturKontakt Austria  
Buybook

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

**SARAJEVSKE SVESKE**

Les cahiers de Sarajevo

**SARAJEVSKE BILJEŽNICE**

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

**САРАЈЕВСКЕ СБЕККЕ**

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  
Tvrтко 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**  
Marija Fekete-Sullivan

# Sadržaj

## U PRVOM LICU

|                  |  |   |
|------------------|--|---|
| Velimir Visković | <i>Poruke i pouke slučaja Matvejević</i> _____ | 9 |
|------------------|--|---|

## DIJALOG

|                         |   |    |
|-------------------------|---|----|
| Pjer Žalica-Boro Kontić | <i>Moji junaci nisu sretni ljudi<br/>nego oni koji su dovoljno hrabri<br/>da se za sreću bore</i> _____ | 17 |
|-------------------------|---|----|

## TRIJALOG

|  |   |    |
|--|---|----|
| Dušan Kovačević,<br>Nenad Veličković,<br>Gojko Božović | <i>Politički teatar Dušana Kovačevića</i> _____ | 45 |
|--|---|----|

## U KONTEKSTU

|                          |   |     |
|--------------------------|---|-----|
| Tena Štivičić            | <i>Savremena drama<br/>Ovi dani</i> _____                                       | 75  |
| Svetislav Jovanov        | <i>Nova srpska drama 1995-2005</i> _____  | 81  |
| Petra Pogorevc           | <i>Kriza, preporod ili ništa od toga</i> _____                                  | 97  |
| Ivan Medenica            | <i>Prividno živi ljudi Dušana Kovačevića</i> _____                              | 113 |
| Jelena Lužina            | <i>Makedonska dramatika<br/>– makedonsko kazalište</i> _____                    | 125 |
| Velimir Visković         | <i>Baštinik šezdesetosmaškog duha<br/>Dramski opus Slobodana Šnajdera</i> _____ | 137 |
| Dubravka Carić-Crnojević | <i>Fragmenti o suvremenoj hrvatskoj drami</i> _____                             | 161 |
| Alja Predan              | <i>Portret Dušana Jovanovića</i> _____  | 183 |
| Almir Bašović            | <i>Srednjovjekovni modeli, naši savremenici</i> _____                           | 199 |
| Muhamed Dželilović       | <i>Drama i dokument</i> _____   | 215 |
| Nataša Nelević           | <i>Gde je produžni kabal</i> _____  | 225 |
| Aleksandra Jovičević     | <i>Drame Biljane Srbljanović</i> _____  | 230 |
| Slobodan Unkovski        | <i>Susreti sa Goranom Stefanovski</i> _____                                     | 241 |

## DNEVNIK

|                  |   |     |
|------------------|---|-----|
| Dušan Jovanović  | <i>Zabeleške jednog režisera</i> _____                              | 253 |
| Sibila Petlevski | <i>Dnevnik promjene – Medvjed na rivi,<br/>prsten na ruci</i> _____ | 275 |

## MANUFAKTURA

|                            |  |     |
|----------------------------|--|-----|
| Bora Ćosić                 | <i>DIE FROEHLICHE WISSENSCHAFT</i> .....   | 309 |
| Jasmina Ahmetagić          | <i>Dramska slika problema viktimizacije</i> .....                                      | 325 |
| Mihajlo Pantić             | <i>Ovoga puta o bolu (po Dostojevskom)</i> .....                                       | 335 |
| Milica Nikolić             | <i>Rondo za tamnopolu</i> .....  | 347 |
| Vesna Krmpotić             | <i>Divni stranac</i> .....   | 360 |
| Maja Vidmar                | <i>Pesme</i> .....   | 478 |
| Ozren Kebo                 | <i>Sve što se događa na ovom svijetu,<br/>sve je ispravno, odmjereno i mudro</i> ..... | 401 |
| Matjaž Pikalo              | <i>Deset pesmi</i> .....   | 414 |
| Dragana Tripković          | <i>Poezija</i> .....   | 423 |
| Bojana Stojanović-Pantović | <i>Smrtni zagrljaj drugoga</i> .....   | 437 |
| Gabriela Stojanoska        | <i>Banana</i> .....  | 445 |
| Muharem Bazdulj            | <i>Gaussova krivulja-odlomak iz romana</i> .....                                       | 453 |
| Milenko Stojičić           | <i>Samo takva priča</i> .....  | 459 |
| Nenad Veličković           | <i>Vitez švedskog stola</i> .....  | 465 |
| Vojka Smiljanić-Đikić      | <i>Prevođenje mora</i> .....   | 471 |
| Svetlana Tomić             | <i>I posle pet godina neopravdano u senci</i> .....                                    | 489 |
| Željko Ivanković           | <i>Iz Njemačkog dnevnika</i> .....   | 499 |
| Aleš Debeljak              | <i>Islamski sporovi, žene, samoća</i> .....  | 519 |

## MOJ IZBOR

|                |   |     |
|----------------|---|-----|
| Stevan Tontić  | <i>Protestni i tihi lirski signali</i><br><i>Arnolda Leiferta</i> ..... | 531 |
| Arnold Leifert | <i>Pjesme</i> .....   | 536 |

## PASOŠ/PUTOVNICA/POTNI LIST

|            |                     |     |
|------------|---------------------|-----|
| J. Brodski | <i>Pjesme</i> ..... | 549 |
|------------|---------------------|-----|

## PORTRET SLIKARA

|                 |  |     |
|-----------------|--|-----|
| Vida Ognjenović | <i>Likovna filozofska bajka</i><br><i>Milana Tepavca</i> ..... | 577 |
|-----------------|--|-----|

## BILJEŠKE O AUTORIMA .....

593

## EXECUTIVE SUMMARY .....

606



# UVODNIK

Velimir Visković



*Foto: Fuad Fočo*

Velimir Visković

## PORUKE I POUKE SLUČAJA MATVEJEVIĆ

Izricanje sudske presude Predragu Matvejeviću, kojom se on osuđuje zbog djela klevete na pet mjeseci zatvora s rokom kušnje od dvije godine, izazvalo je golemu pozornost i uzbuđenje ne samo u hrvatskoj već i evropskoj javnosti. Zanimanje je razumljivo jer je presuda donesena protiv poznatog intelektualca za kojim je impresivna biobibliografija: Matvejević je bio profesor na uglednim sveučilištima u Parizu i Rimu, pisac je bestslera *Mediteranski brevijar*, koji je preveden na desetak jezika i ovjenčan brojnim prestižnim nagradama. Bio je dugogodišnji predsjednik Hrvatskog PEN centra, u ovom je trenutku potpredsjednik međunarodnog PEN-a. Iznimno društveno angažiran, čest je gost na stranicama uglednih francuskih i talijanskih novina. Unatoč dužem izbjavanju iz Hrvatske, koje – po njegovim riječima – nije uvjetovano samo profesionalnim razlozima već i demonstrativnim odnosom prema nacionalističkom režimu koji je bio na vlasti devedesetih godina, Matvejević je redovito prisutan i na stranicama hrvatskih glasila.

S druge je strane podnositelj tužbe Mile Pešorda, sarajevski pjesnik, urednik i novinar, koji se početkom devedesetih preselio u Zagreb, gdje se istaknuo svojim publicističkim djelovanjem s pozicija vrlo bliskih vladajućoj stranci i onom dijelu bosansko-hercegovačkog HDZ-a koji se zauzimao za realizaciju samostalne Herceg-Bosne. Od sredine devedesetih kao provjereni “državotvorni kadar” dobiva istaknute pozicije u HDZ-ovoj administraciji: obnaša odgovorne dužnosti u ministarstvima kulture i vanjskih poslova.

Što je Matvejevićev krimen, zbog čega je osuđen?

U zagrebačkom *Jutarnjem listu* 10. studenog 2001. godine Matvejević je objavio tekst *Naši talibani*, koji bismo mogli žanrovski odrediti kao svojevrsnu mješavinu putopisne reportaže i





polemičkog eseja. U njemu opisuje svoja putovanja po ratom opustošenoj Bosni i Hercegovini, jedno s ekipom njemačko-francuske televizijske mreže Arte, drugo s uzvanicima sarajevskih Malrauxovih susreta. Prizori sarajevskih, mostarskih i počiteljskih ratnih ruševina, kao živi dokazi međunacionalne mržnje, izmjenjuju se sa sjećanjima na vremena piščeve mladosti kad se činilo da mržnje više nikad biti neće i kad su Predragovi vršnjaci s neviđenim entuzijazmom tu zemlju zajednički obnavljali. U završnom dijelu teksta memoarske reminiscencije pre-rastaju u polemiku, Matvejević postavlja pitanje odgovornosti za zlo koje se dogodilo:

“Ljudi od pera snose za sve to golem dio krivice. Bilo bi dobro kad bi postojao poseban sud, ne samo onaj u Haagu, jedan još viši od njega, bolji i stroži od sudova časti što su poslije Drugog svjetskog rata u nas i u Evropi sudili kvislinškim piscima. Da takav sud osudi pred javnošću sve one koji su krivi za ovo što se dogodilo i da im prije svega navede imena: onog tko je od početka pripremao i poučavao ‘vožda’ (Dobricu Ćosića i njegove skutonoše), onog koji je podržavao ‘vrhovnika’ i upregao svoje tupo pero u opravdanje agresije na Bosnu (Ivana Aralicu, na primjer), onog tko je držao mikrofon pod bradom guslaru i veličao njegove podvige dok je tukao po Sarajevu (Momu Kapora). I sve ostale koji su bili uz zločin, poticali na nj, skrivali ga, opravdavali na razne načine i još uvijek ga pokušavaju opravdati: Matiju Bečkovića koji je unesrećio svoj talent, Đogu i Nogu s njihovom nakaradnom mistikom, Bobanovog i Tutinog pobočnika Anđelka Vuletića, Milu Pešordu koji je čak i svoje kolege koji su ostali u Sarajevu pod četničkim bombama zvao ‘posrbicama’ te, zajedno s njima, mnoge druge.

I neki od Bosanaca i Bošnjaka, premda im je narod najviše stradao, morat će progovoriti o onome što se dogodilo u Grabovici, Ćelebićima, Bradini, Busovači i ne znam gdje još, što učiniše zločinci nalik na Čelu i Cacu. Sve nije bila obrana.”

Svoj tekst Matvejević poentira ne samo apeliranjem na međunarodnu zajednicu da sudi ideolozima zločina, već i na južnoslavensku kulturnu javnost da se javno distancira od ideologa šovinizma i genocida na način kako su se njemački napredni intelektualci nakon II. svjetskog rata distancirali od nacizma.

Onome tko je pratio intelektualna previranja u nas tijekom osamdesetih, pa i autore koji su širili govor mržnje početkom

devedesetih, bit će pomalo nejasno kako se Pešorda našao u tom “biranom društvu”; pretpostavljam da ga malo tko može doživjeti kao nacionalističkog ideologa ranga Ćosića, Beckovića i Aralice. Njegov se nacionalizam do devedesetih svodio na jezična zanovijetanja tipa smije li se u Bosni naručiti i kava, a ne samo kafa/kahva. Doduše, kad se nakon povratka iz Pariza, čini mi se negdje početkom 1993., obreo u Zagrebu moglo se po zagrebačkim novinama pročitati dosta njegovih tekstova u kojima je branio državotvornu politiku hrvatske vlasti i Bobanovu hercegobosansku politiku. U tim je domoljubnim člancima Pešorda znao prozivati “loše Hrvate”, osobito one koji zagovaraju bosansko zajedništvo, rogoboriti protiv hrvatskih i bošnjačkih “posrbica”, ali nisu to bili tekstovi koji bi posebno odskakali od općeg militarno-šovinističkog tona hrvatskih medija toga doba. Primijetio bih, ne bez sarkazma, da je Pešordi vjerojatno tada bilo važnije da pokaže svoju državotvornu opredjeljenost ne bi li se zaboravila njegova reputacija “čovjeka s Mikulićeve i Ištukove kadrovske liste” (pisca koji je svoju odanost titizmu dokazivao i pjesmama poput *Svibanjske tužaljke 4. maja u Sarajevu*), ne bi li se time dokazao i izbio neko mjesto pod hrvatskim suncem za sebe. Trebalo se nanovo kućiti, a bogme, trebalo je i izbjeći slanje na bosansku frontu jer hrvatska policija u to vrijeme nije baš bila previše milosrdna prema vojno sposobnim bosanskim Hrvatima; Pešordini vršnjaci su to mogli izbjeći samo s jakim političkim vezama i neprekidno dokazujući da su na polju medijskoga specijalnog ratovanja korisniji nego u rovu s puškom u ruci. Da je Pešorda uspio stvoriti sebi dobre političke veze s HDZ-ovom vlasti, pokazuje činjenica da je uskoro dobio državnu službu u hrvatskim ministarstvima kulture i vanjskih poslova. Zanimljivo je da su ubrzo nakon uhljebljenja prestali njegovi ratnohuškački napisi po novinama.

Nije Matvejević baš toliko naivan da ne bi znao kako Pešorda u toj “balkanskoj povijesti beščašća” nije figura u rangu Ćosića i Aralice; Pešorda se tu našao u rangu velikih mrcina zbog Matvejevićeve želje da mu odgovori, pa makar i sa zakašnjenjem. Naime, u svojim tekstovima o piscima posrbicama Pešorda je spominjao i Matvejevića. Tako je u *Večernjem listu* 28. kolovoza 1993. napisao:

“Dok u pariškom časopisu *Les Temps modernes* (listopad 1992.) čitam Predraga Matvejevitcha gdje se javno povjerava kako ‘...se ne slaže s Miloševićevim režimom’ i kako je ‘na

velikoj distanci spram Tuđmanova režima', dok iz pera njegova pobratima Abdulaha Sidrana (velikog jarana Radovana Karadžića i družine) sa stranica Oslobođenja otkrivam da 'Bosnu napadaju njezini susjedi...', 'da su jedini i osnovni uzrok rata teritorijalne pretenzije srpskog nacističkog i hrvatskog fašističkog vođe', salijeće me pitanje što su i gdje su petokračne 'liberalske' legije dojučerašnjih prijatelja i simpatizera tih utjecajnih imena i patriota? Kakve li mreže njihovi i sveopći pokrovitelji pripremaju za Matoševu 'krasnu damu'? Koja ne smije nikad više biti 'Na uzničkom zidu/Zidu srama'."

I poslije će u više navrata Pešorda o Matvejeviću govoriti spominjući njegove "jugoovisničke mrakobijesove" i "petokračka pravdu" donoseći njegovo ime u francuskoj transkripciji (aludirajući time ironično na njegovu odnarođenost).

Stoga je pomalo apsurdna činjenica da on, koji je toliko puta napadao Matvejevića, tog istog Matvejevića tuži sudu jer mu je odgovorio. Pešorda se našao uvrijeđen jer je nazvan "talibanom" i "poticateljem zločina". Činjenica jest da je Matvejević upotrijebio te termine pišući o šovinizmu pisaca koji su poticali na rat, pa i samog Pešorde. Ali istodobno stoji i činjenica da je Pešorda prije toga vrijeđao Matvejevića kao odnarođenog tipa koji radi protiv svoje domovine jer izražava neloyalnost hrvatskome političkom vođi. U tim vremenima kad je izrečena, Pešordina kvalifikacija Matvejevićeve političke aktivnosti nije bila nimalo naivna; bilo je dovoljno ostrašćenih ljudi pripravnih takvim jugoslavenčinama poput Matvejevića sasuti rafal u potiljak i baciti lešinu na smetlište, ili im bar nagnječiti bubrege.

Zanimljivo je da u obrazloženju presude i sudac konstatira kako je Pešordin tekst iz 1993. "doprinio klimi netrpeljivosti između zaraćenih strana različitih naroda, nacionalnosti i vjeroispovijesti".

Ako se logično zaključuje i prema toj sudačkoj procjeni, Matvejević samo konstatira svojstva Pešordina teksta, tj. da je Pešorda svojim "govorom mržnje" pridonosio širenju nacionalne i vjerske nesnošljivosti, što je inkrimirana radnja i prema hrvatskom *Ustavu* i zakonima iz početka devedesetih. Da, ali u nas se *Ustav* i zakoni tradicionalno pišu "radi Engleza", a suci se baš ni ne moraju "slijepo držati slova zakona k'o pijan plota". Da su se sudovi tih godina pridržavali slova zakona, morali bi suditi i hrvatskom Predsjedniku koji je izjavljivao da je sretan da mu supruga nije ni Židovka ni Srpkinja i njegovu ministru

pravosuđa koji je preko dalekovidnice poručivao kako Hrvati moraju svoju djecu od najranije dobi učiti tko su im prirodni neprijatelji.

Valja reći da su se hrvatski sudovi posljednjih godina nešto upristojili, pa i sudac koji je vodio ovaj predmet u stanju je konstatirati da Pešordin tekst nije posve politički korektan, ali činjenica je da još do sada nijedan pripadnik većinske nacije nije osuđen zbog poticanja mržnje prema manjinskoj naciji, odnosno nacionalnoj manjini. I činjenica je da u konkretnom predmetu nije osuđen onaj tko je širio međunacionalnu nesnošljivost, već onaj tko je na međunacionalnu nesnošljivost upozoravao.

Da, upozoravao apelirajući da međunarodna zajednica preuzme taj posao, znajući kako su sudovi na području nekadašnje Jugoslavije duboko impregnirani etnocentrizmom i šovinizmom, zapravo nesposobnih da primijene postojeće legitimne mehanizme kojima bi kažnjavali izazivanje nacionalne mržnje.

Nesposobni su jer je u ratnim godinama govor etničke mržnje nametan kao standard "poštenog", patriotskog ponašanja. A to se održava do danas, u nešto civiliziranijoj varijanti, više ne kao otvorena mržnja, danas više u formi omalovažavanja, podcjenjivanja drugoga, implicitnog podrazumijevanja vlastite etničke i religijske superiornosti.

Ovaj tekst ne pišem zato što vjerujem da će Matvejević završiti u zatvoru, čak i ako ne pokrene sudsku žalbu, čak i ako ponovi prijestup. Matvejević je zaštićen svojom reputacijom intelektualca i pisca afirmiranog diljem Evrope. I na ovu presudu snažna je bila reakcija talijanske i francuske intelektualne scene.

Ohrabrujuće je da se i dobar dio hrvatske javne scene priklonio Matvejeviću: reagirali su oštro Hrvatski centar PEN-a i Hrvatsko društvo pisaca. Nacionalističko Društvo hrvatskih književnika nešto se uspetljalo, očito nije bilo dovoljno suglasnosti oko toga da li da se stane u obranu prononsiranog ljevičara Matvejevića, ali predsjednik tog društva Stjepan Čuić osobno se ipak izjasnio protiv presude.

Javio se i premijer Ivo Sanader koji je dobro osjetio opasnost od simboličkog značenja te sudske odluke i ogradio se od nje. Doduše, kao pojedinac i pisac, član PEN-a i Društva hrvatskih književnika, a ne kao premijer (da ne bi vršio politički pritisak na sudsku autonomiju). Nadam se da je to učinio iz

dubokog uvjerenja, a ne samo zbog inozemne javnosti. U svakom slučaju, ako želi da sudstvo u njegovoj državi bude kompatibilno evropskom, morat će “kao premijer” poduzeti nešto više: nametnuti pravosuđu evropske standarde ponašanja, onemogućiti svaki oblik politiziranja sudstva, pa osloboditi ga i od nasljeđa tuđmanovske ere po kojoj je i pravda u hrvatskoj nacionalno obilježena.

Toliko o sudovima i pravdi. A za književnike u ovom slučaju zanimljivo je koliko uopće ima smisla polemičke sporove okončavati na sudu. Naime, u tradiciji je književnih polemika da suprotstavljene strane upotrebljavaju stilski hipertrofirane izraze, pa i političke (dis)kvalifikacije uvredljive po protivnike. Izuzetak nisu bili ni ponajbolji hrvatski pisci (Matoš, Krleža, A. B. Šimić, Ujević). Unatoč uvredama, pa i klevetama, prema prešutnom književnom kodeksu takve polemike ne završavaju na sudu. Pretpostavka je da pozivanje suda u pomoć znači objavu intelektualne i verbalne nedoraslosti protivniku.

Međutim, u ovom je slučaju očito jedan od suparnika koji su razmijenili uzajamne uvrede držao da će sud njegovim političkim argumentima biti unaprijed naklonjeniji. Učinio je to vjerujući da sudstvo nije odvojeno od sfere politike, da postoje legitimizirani poželjni politički nazori i oni koji zaslužuju javnu osudu i sudske sankcioniranje.

Izrazi potpore javnosti Matvejeviću ohrabruju jer pokazuju da Hrvatska izlazi iz stadija šovinističke indoktrinacije i da ipak ima nade. A budući da takva indoktrinacija nije proteklih godina bila isključivo svojstvo hrvatske države i društva, ovaj slučaj može biti poučan i u širem južnoslavenskom kontekstu.



# DIJALOG

Pjer Žalica  
Boro Kontić



Pjer Žalica i Boro Kontić

## MOJI JUNACI NISU SRETNI LJUDI VEĆ ONI KOJI SU DOVOLJNO HRABRI DA SE ZA SREĆU BORE

Boro Kontić: Ovaj dijalog mogli bismo početi tvojim objašnjenjem konačne verzije filma “Gori vatra” koji si potpisao kao scenarista i režiser. U brojnim intervjuima koji su se umnožavali kako je film trijumfalno obilazio evropske Festivala, govorio si i o tome kako si u njegovoj realizaciji koristio iskustvo iz filma “Magnolija”. Ali u to vrijeme nisi želio objasniti, zapravo si odbijao reći, šta si preuzeo kao ideju iz tog filma. Dakle, šta je bila ta inicijalna kapisla/iskustvo iz tuđeg filma za razrješenje glavnog sukoba u tvom filmu?

**1 Magnolia**, film Paul Thomas Andersona (1999). Glavne uloge, Tom Cruise, Pat Healy, Julianne Moore, Genevieve Zweig, Mark Flanagan, William H. Macy. Dobitnik “Zlatnog medvjeda” na Berlinskom Festivalu (2000).

Pjer Žalica: “Magnoliju” sam vidio desetak puta tokom rada na “Gori vatra”. Moj ključni problem u to vrijeme bio je dramaturške prirode. Imao sam tri paralelne priče koje se nisu logično uklapale jedna u drugu. Tačnije, kako god sam čitao svoj scenario nisam imao dojam istinitosti. S druge strane, priča *Magnolije* je konstrukcija, ta ideja je konstrukcija, ali osjećate da je ta naizgled pomjerena logika na kraju vrlo istinita. Dakle, konstrukcije se dešavaju u životu, slučajnosti mogu postojati pa čak i neuvjerljive, ali to je život. Način na koji sve to funkcioniše kao istinito u Magnoliji, meni je bio fascinant. Stoga sam toliko rasklapao tu priču. Nema u Magnoliji nikakav zaplet ili osnova koju sam kopirao. Tamo postoji priča o ocu i sinu koja je drugačija nego priča o ocu i sinu o “Gori vatra”. Meni je bilo najteže razriješiti izbor čovjeka da li da ostane među živim ljudima koje ne voli ili da ode sa mrtvim sinom kojeg voli. Kako učiniti da povjeruješ u to kao istinito. Shvatio sam da će to biti uvjerljivo jedino ako se ljudi emotivno sa tim slože jer na racionalnom planu poistovjećivanje bi bilo isuviše tragično.

U *Magnoliji* taj trenutak u odnosu oca i sina koji se na kraju pomire kad otac umire, okolnosti koje dovode do toga, izgledaju nemoguće. Radi se o konstrukciji koja je paradoksalno



**2 Nashville**, film Roberta Altmana (1975). Glavne uloge, Ronee Blakley, Allen Garfield, Barbara Harris, Keith Carradine, Geraldine Chaplin. Interesantna je analiza Thomasa Garvey u "Screenplay Review" u kojem pišući o velikom značaju Nashville za američki film (povodom činjenice da se taj film – nažalost – nije našao na listi 100 najboljih) navodi da je, Paul Thomas Anderson (režiser *Magnolije* ali i *Boogie Nights*, *Saturday Night Live*) praktično svu svoju filmsku karijeru napravio reciklirajući Altmanove filmove!!

**3 Ovo malo duše**, film Ademira Kenovića (1990). Prvobitno napravljen kao TV film u produkciji TV Sarajevo. Glavne uloge, Davor Janjić, Boro Stjepanović, Branko Đurić, Zaim Muzafferija, Saša Petrović.

**4 The Deer Hunter** (Lovac na jelene - 1978), film Michael Cimina. Glavne uloge Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, Meryl Streep. Dobitnik 5 Oscara.

istinita i proizvodi tvoju emociju kao gledaoca. Ta višeslojna konstrukcija se doima kao nešto najjednostavnije na svijetu, normalno da se može dogoditi ili prihvatiti i to je nešto u šta sam pokušao ući. Čini mi se da mi je taj film pomogao. Bio je još jedan film koji sam gledao stalno i na koji sam se stilski oslanjao. Altmanov "Nashville<sup>2</sup>".

B.K.: Taj film je stariji, snimljen prije tridesetak godina?

P.Ž.: Da, otprilike tako. Interesantno je kako je Altman tu zajednicu američke kantri muzike pokazao, ono, na način da konačno upoznamo te ljude. *Nashville* je film čiji ambijent na neobičan način korespondira sa bojama plastičnog tranzicijskog kiča koji dominira našom stvarnosti, naročito u provinciji. U isto vrijeme Altman u svom filmu uspijeva taj ambijent osebujne ikonografije besmisla prikazati sa neobičnom toplinom i privrženosti. Odjednom Nashville gledamo kao jedan gotovo bajkovit, fantastičan svijet, pomalo izdvojen iz stvarnosti i bitno različit od naše pretpostavke o njemu. To mi je naročito bilo važno zbog težine problema kojim se film u stvari bavi jer ispod idilične, plastično koloritne stvarnosti valja se surova rijeka blata i nevolje. U tom smislu mi je *Nashville* pomogao u radu na *Gori Vatra*, jer sam imao sličan problem. Moglo bi se reći da su *Nashville* i *Magnolija* bili inspirativni za mene, jedan u vizuelnom a drugi u dramaturškom smislu.

B.K.: Ovim bismo mogli otvoriti jednu značajnu temu – korištenje filmskog nasljeđa u kreaciji novog. Šta je za tebe prošlost koja je inspirativna, odnosno šta su ti filmski uzori?

P.Ž.: Moj je najveći problem pronaći adekvatnu formu, oblik za ideju koju imam. Stoga su oba moja filma (*Gori vatra*, *Kod amidže Idriza*) potpuno različita. Mislim da bi bilo nemoguće ispričati "Kod amidže Idriza" u nekom vizuelnom pa i bilo kojem drugom smislu kao što sam pričao "Gori vatra". Kao izvor, ili film te vrste za "Amidžu" sam koristio "Ono malo duše<sup>3</sup>", Ademira Kenovića. Razgovarali smo kako je on radio taj film. To su normalne stvari. Nema tu "prepisivanja". Naravno da se oslanjaš na tradiciju ali vrlo često ta koncentracija viđenog, pročitnog, funkcioniše i nesvjesno. Ali, da pojednostavim odgovor na tvoje pitanje, film nakon kojeg sam odlučio da se bavim ovim bio je "Lovac na jelene<sup>4</sup>".

B.K.: Šta te je privuklo?

P.Ž.: Bio sam toliko fasciniran da, ono, nisam mogao da dišem. Tada sam iskreno poželio da pravim filmove. Fasciniran sam bio emocijom. Film je govorio o jednoj velikoj temi. O vijetnamskom ratu sam vidio na "hiljade" filmova a ovdje je sve bilo spuštено na nivo lika, pojedinca tako da u tom emotivnom smislu bilo mi je kao da gledam "Na Drini ćuprija", Slično je u "Kumu" kada priču o mafiji, koja je svojevrsna sociološko-mitološka fascinacija prevedes na čovjeka. Zapravo, to je ono što me interesuje, likovi i emocije. Mene globalne stvari ne privlače ako ljudskog lica nema u centru. Možda će izgledati čudno ali meni je "Rubljov"<sup>5</sup> Tarkovskog jako dosadan film. Njegova narativna struktura lomila me je od dosade, nikad ga nisam mogao izdržati od početka do kraja. Jednom sam bio potpuno odlučan da ga savladam. Bili su nekakvi opskurni uslovi, u velikoj sali Skenderije nas stotinjak u sali koja prima šest hiljada posjetilaca. I znam da sam par puta zaspao. Mene zanimaju priče koje su razumljive i funkcionišu na emotivnom planu. Ali, volim njegovo "Ivanovo djetinjstvo"<sup>6</sup>. Kao što je novi Paynov film "Sideway"<sup>7</sup> meni jako blizak a s druge strane ovi "Ratovi zvijezda" toliko su mi daleki da mi jednostavno ne pripadaju. Ne fascinira me tehnologija. "Kratki film o ubijanju"<sup>8</sup> je takođe jedan od filmova zbog kojih sam poželio da ovo radim jer je čovjek važnu stvar rekao kroz lik a to je ono što mene zanima.

B.K.: Emir Kusturica, rođen kao i ti u Sarajevu, proslavljeno evropsko filmsko ime, govoreći o svojim prvim filmovima (*Sječaš li se Dolly Bell, Otac na službenom putu*) naglašavao je da se njegova filmska poetika nastavlja na crni talas Yu filma (D. Makavejev, Ž. Pavlović, Ž. Žilnik, B. Vučićević, K. Godina, M. Kovač, K. Papić, B. Čengić...). Šta je u ovom slučaju tvoja domaća filmska porodica?

P.Ž.: Rekao bih da se ja i moja generacija nastavljamo na Kusturicu, Šijana, Grlića, Kenovića, dakle na ove koji stvaraju početkom 80-tih. Naš izvor nije bio crni talas jer to su za mene već malo staromodni filmovi koji su relevantni na nekom teoretsko - fenomenološkom nivou. Teško da te mogu isprovocirati da budeš filmadžija. Doduše moram priznati da su meni "Mali vojnici"<sup>9</sup> mnogo bliži nego "Misterije organizma"<sup>10</sup> što je

**5 Rubljov**, film Andreja Tarkovskog (1966, prvi put javno prikazan 1969 u Cannesu). Film je prvobitno bio predviđen za festival u Veneciji (prema tvrdnji Andreja Končalovskog scenariste Rubljova, Italija je ranije "ošamutila, pogodila u srce Andreja Tarkovskog"). Končalovski kaže da je to i bio razlog što je u finalnu verziju Tarkovski ubacio italijanske ambasadore. Rubljov je prikazan u Francuskoj, tvrdi Končalovski, sasvim slučajno. Nakon što je završena kopija počeli su problemi, prepravke. Kad se sve sleglo "Soveksportfilm" je prodao jednom francuskom biznismenu film "Rubljov" zajedno sa "Ratom i mirom" i još pet filmova. Kupac je tada "Rubljov" ponudio festivalu u Cannesu. Tamo se pojavio uprkos nastojanju sovjetskih vlasti da to spriječe. Stoga nije predstavljao SSSR i nije prikazan u glavnom nego specijalnom programu i mogao je dobiti samo nagradu kritike.

**6 Ivanovo Djetinjstvo**, film Andreja Tarkovskog (1962). Zlatni Lav za debitantsko ostvarenje u Veneciji. Glavni glumac ovog filma Kolja Burljajev, prema Andreju Končalovskom, ušao je u film na njegovu preporuku. Kolja je osim u "Ivanovom djetinjstvu" igrao kasnije i u "Rubljovu". Prije toga u filmu Končalovskog "Dječak i golub".

7 **Sideway**, (Stranputica – 2004), film Alexander Payne. Glavne uloge, Paul Giamatti, Thomas Haden, Virginia Madsen, Sandra Ox. Dobitnik Oscara za scenario (2005)

8 **Kratki film o ubijanju** (Krotki film o zabijanju, 1988), film Krzysztofa Kieślowskog. Glavne uloge Miroslaw Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz, Zbigniew Zapasiewicz.

9 **Mali vojnici**. Film Bahrudina, Bate Čengića (1968). Glavne uloge Stole Arandelović, Zaim Muzaferija. Zvanična konkurencija na festivalu Cannes 1968.

10 **Misterije organizma** Film Dušana Makavejeva (1971). Glavne uloge Milena Dravić, Ivica Vidović, Jagoda Kaloper, Zoran Radmilović.

11 **Bilo jednom u Americi** (Once upon a Time in America, C'era una volta in America, 1984). Film Sergia Leonea. Glavne uloge Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Williams, Tuesday Weld, Joe Pesci.

12 **Requiem for a Dream** roman Hubert Selby Jr. Prvi put objavljen 1978. Po ovom romanu napravljen je film u režiji Darren Aronofsky 2000 godine.

vjerovatno razlog da mi je “Bilo jednom u Americi<sup>11</sup>” mnogo bliži nego “Rubljov”.

B.K.: Osim filmova, šta te je još “uzdrimalo” u umjetničkom smislu? Knjiga, pozorišna predstava, neka osoba ili događaj?

P.Ž.: Ja generalno snažno reagujem na sve. Kad sam bio mlad, bila je kult knjiga “Requiem za jedan san<sup>12</sup>”. Priča o narkomanima iz New Yorka. Kasnije je po njoj snimljen i film. To ko nije pročitao u mojoj generaciji bio je kao izgubljen slučaj.

B.K.: To je kao Trainspotting, nekoliko godina prije?

P.Ž.: Nekoliko decenija prije. U isto vrijeme nastao je i film “Poslednje skretanje za Brooklyn”. *Requiem* je bila kulturna knjiga u mom najužem društvu. Kad govorimo o literaturi meni je jako interesantan Puškin. Volim čvrstu priču. “Dok ležah na samrti” Faulknera takođe. Pročitao sam sve njegove knjige. Dok su drugi u to vrijeme čitali Salingera ja sam se posvetio Faulkneru. Možda se to ne uklapa u koncept koji pokušavam razviti, kako me čvrsta priča zanima, ali eto Faulkner mi je bio fascinirajući. No, ja sam u mladosti bio vrlo ukotvljen i u rock ‘n’ roll.

B.K.: Svirao si na bas gitari?

P.Ž.: Nisam bio netaalentovan. Svirao sam dosta dobro. Moj najbolji prijatelj u to vrijeme, a i danas, Izudin Kolečić svirao je na bubnjevima pa smo tako činili dosta dobru ritam sekciju. Tu su bila i braća Mulahalilović, Edo i Adi. Imali smo grupu još iz osnovne škole. Naši su muzički uzori bili Stonesi, Beatlesi pa Doorsi. U jednom trenutku smo poludjeli za onim njemačkim kraut rockom. *Birth control* i slično. Lutali jesmo ali smo bili žestoki rokeri.

B.K.: Pa kako si se onda našao u ordinarnoj pop grupi Hari Mata Hari?

P.Ž.: Već smo imali dvadesetak godina, vratili se iz vojske, počeli studirati, trebalo je organizovati život. Bilo je već pomalo neugodno nekome tražiti novac a trebalo je odlučiti šta ćeš u životu raditi. Hari Varešanović je stigao u našu grupu,



na zajedničkom mišljenju da je odličan scenario tek pretpostavka za dobar film, tako da ne možeš sebi dozvoliti luksuz da ne obezbijediš barem dobar scenarij. Zbog toga smo u radu na scenariju nemilosrdni gotovo do mazohističkog nivoa.

B.K.: Ne znam koliko su ti poznate teorije konstruktora muzičkih sistema, koji se sastoji od više elemenata i svi su podjednako važni. Teorija u nakraćem glasi “garbage in – garbage out”. Dakle, ako imaš smeće makar u jednoj fazi, to se mora osjetiti u izlaznom produktu. Govoriš o ovom principu?

P.Ž.: To je dosta precizno i tačno. Nama je jako bitno da ni u jednom segmentu nemamo propuste. Na samom početku radimo užasno grubo na scenarijima.

B.K.: Šta znači grubo? Svađate se?

P.Ž.: Grubo znači da ni najmanju neravninu ne propustiš zato što ćeš eventualno nekog povrijediti. Kažeš ovo ne valja, ne funkcioniše dobro, kažeš grubo u nekom boksterskom smislu čak i najnižim udarcima pokušavaš uzdrmati projekat, jer ako padne tada, bolje je nego kasnije, u kinu.

B.K.: To je nešto kao onaj “signore negatore” u italijanskoj praksi koga dovedu na raspravu o scenariju kako bi do “puca-nja” oporterio projekat. Pa što prođe, preživjelo je.

P.Ž.: Mi smo ti “grupo negatore”. Dok se film ne pojavi u kinu samo tražimo ono što ne valja. Jer, ako čekaš da ti filmska kritika u novinama pomogne ili te pohvali, ti si u pogrešnom poslu. Kao što ti ni najpozitivnija kritika u New York Timesu neće pomoći za naredni film ako nemaš taj samomehanizam za otkrivanje ranih grešaka. Što valja, to će samo proći, a mi tragamo za onim što nije dobro. Tu pokušavamo biti krajnje principijelni. Par puta se dogodilo da nešto i propustimo. Ono, kažeš, hajde dobro, jer nije uvijek prijatno saslušati negativno mišljenje iako može pomoći da se stvar popravi. Ko kaže da mu je zadovoljstvo čuti negativno mišljenje, laže. Gotovo uvijek imaš reakciju da se braniš. Teško je sujetu dovesti do tog nivoa potpune otvorenosti. Imam jedan princip da kada napišem mail sa primjedbama, onda dvadeset četiri sata nemaš pravo na odgovor. Tek kad prođe taj tsunami užasa, onda se





morali odustati. Sve je stalo u to vrijeme, čak ni stranci nisu radili. Što se tiče mog filma, ja mislim da je tako trebalo biti.

B.K.: I ti si u tom međuvremenu ponovo promijenio scenario!

P.Ž.: Ja bih na scenariju radio i danas da u jednom trenutku nisu rekli: sad moraš snimati.

B.K.: Da li je prije 11. septembra postojala ideja o dolasku Clintona u BiH?

P.Ž.: Ta ideja o Clintonovom dolasku je već postojala i bila je vezana za jednog od ljudi sa kojim izmjenjujem, to što sam govorio, inicijalne ideje. Jedan je od onih koji kažu sve lijepo o scenariju, a kada u svojim sugestijama govori šta bi on uradio, ustvari ti kaže šta ne valja. Saša Lošić. Rekao mi je: dobro je, stvarno, ali nedostaje nešto što će iznutra sve pokre-



nuti. I predložio je da Sofija Loren dođe u Tešanj da se čuje da dolazi filmska diva. Osjetio sam da u toj ideji ima nešto dobro. Tragajući dalje, u komunikaciji najviše sa Ademirom, došao sam do dvije ličnosti. Ili predsjednik Amerike ili Papa.

B.K.: Tu, čak ni faktografski, nisi mogao pogriješiti. Posjetili su BiH nakon rata.

P.Ž.: To je bilo u redu. Ipak sam mislio da je predsjednik Amerike *tačnija* osoba da bi se stvari zbilja pokrenule. Od njega možete imati konkretnija očekivanja. Dolazi Amerika i izgradiće deset fabrika. Ako Papa dođe, možda će se asfaltirati par ulica.

B.K.: Ali, sama priča, to je model Gogoljevog “Revizora”!

P.Ž.: To je tačno. Čitao sam “Revizora” i mislim da i stil nije previše drugačiji. Čuo sam da ima neka austrijska serija u četiri epizode o nekom selu gdje treba doći austrijski car i onda





se svi spremaju za tu posjetu. Ali počinju da isplivavaju odnosi unutar te male zajednice tako da svi koji se nisu posvađali u posljednje četiri godine, posvađaju se odmah, u očekivanju da se dogodi nešto važno. I onda car samo prođe tim vozom. Ja nikad nisam uspio dobiti niti vidjeti tu seriju. Kad sam bio u Beogradu neki su mi ljudi rekli da “Gori vatra” podsjeća na film koji, moram priznati do tog trenutka nisam vidio niti čuo za njega, “Tri karte za Hollywood”.

Moj film je vrlo klasičan koncept. Imaš mikro sredinu koja će se jako uzdrmati u kratkom vremenu. Ne treba se čuditi ako imaš i hiljadu veza. Ja sam, to je možda interesantno, gledao uoči ovog filma i Formanove vatrogasce (“Gori, moja gospođice”<sup>14</sup>). Način na koji humor funkcioniše u tom filmu je nezaboravan i sad kad ga pogledaš. To je ono što pokušavam da ti kažem, nisam se ja mogao osloniti na “crni talas” jer, to je loše montiran film, trzaš se stalno na način kako teče radnja. Taj problem ti nemaš sa književnošću. Tu nema problema sa staromodnošću. Počev od Homera, pa do Dostojevskog, sve je zapravo aktuelno.

**14 Gori, moja gospođice**  
(Hori, ma panenka – 1967)  
film Milosa Formana.  
Glavne uloge, Jan Vostrcil,  
Josef Sebanek, Josef  
Valnoha, Frantisek Debelka,  
Josef Kolb. Zvanična kon-  
kurencija na festivalu  
Cannes 1968.

B.K.: Ako toliko mijenjaš u scenariju, da li si i na snimanju sklon promjenama?

P.Ž.: Vrlo malo. Ima jedan trenutak gdje prestajem biti scenarista, kad više nisam pisac. I ne gledam scenario kao pisac nego kao reditelj. Od tog trenutka sve ono što mijenjaš, radiš na drugi način. Kao reditelj stalno pričam sa direktorom fotografije, scenografom, kostimografom sa svim saradnicima kako će sva ta cjelina izgledati. S druge strane ja sa glumcima radim vrlo rano. To nailazi na zgražanje kod mojih kolega ali ja, još dok radim na scenariju pravim najgrublju podjelu tako da jako rano kažem nekom da bih volio da igra u mom filmu. To je po meni ključno da ranije uvlačim glumce u projekat. Čak mu dajem rane verzije scenarija da ih pročita. I kad krenem raditi sa glumcima imam duge sesije koje obično rezultiraju nekim promjenama scenarija. Dakle, ja na setu ne improviziram tako da sve ono što se nekom učini duhovitim odmah ugradim u scenario. Jednostavno, kažem: hajde da to prvo isprobamo.

B.K.: Koji su ti glumci u tom smislu najproduktivniji?

P.Ž.: Oni koji to ranije riješe. Oni koji dođu na set i precizni su "do bola". Za mene su to Bogdan (Diklić), Jasna (Žalica), Senad (Bašić), Izudin (Bajrović), Enis (Bešlagić), Gordana (Boban). Emir (Hadžihafizbegović) je vrlo živahan, on voli da izmisli ali je vrlo precizan u usvojenim radnjama što je neobično važno da se radnje ponavljaju precizno. Za mene je ta vrsta preciznosti temelj za improvizaciju o kojoj govori Louis Armstrong<sup>15</sup>.

B.K.: Šta kaže Sačmo?

P.Ž.: On improvizaciju objašnjava ovako: sastavimo tematsku cjelinu od sedam nota, u nekoj jednostavnoj kombinaciji. I to navježbamo, ponavljamo šest sati non-stop. Tek tada smo, možda, sposobni i za improvizaciju. Kod nas se improvizacija doživljava kao neka sloboda, a za mene je to sloboda koja ti je omogućena nakon vojničke uvježbanosti. To podrazumijeva prestanak razmišljanja o tome da li je ono što radiš ispravno.

B.K.: Vratimo se malo u tvoje djetinjstvo. Otac pisac, majka glumica. Da li su određivali neka pravila ponašanja ili je odrastanje bilo slobodnije?

**15 Louis Armstrong**  
– Sačmo (Satchmo - skraćena od "Satchel Mouth", odnosno "Usta kao torba"), rođen 4 Avgusta 1901 u New Orleansu. Umro 6 jula 1971 u New Yorku. Enciklopedija Britannica ukratko ga opisuje kao "the leading trumpeter in jazz history".

P.Ž.: Majku ne pamtim kao glumicu jer je ona prestala sa glumom kad sam se ja rodio. Dilemu karijera ili djeca, ona je riješila tako da se posvetila mom starijem bratu i meni. Imala je samo još nekoliko pojavljivanja u filmovima svojih prijatelja sve dok joj ja nisam dao ulogu u svom kratkom filmu "Kraj doba neprijatnosti" iz 1998 godine. To sam doživio kao neku satisfakciju, nakon što se toliko žrtvovala zbog mene. Moram priznati da ulogu nije rado prihvatila, što donekle razumijem. Čini se: kad jednom odustaneš, nema više vraćanja. Tako je bilo sa mnom i muzikom. Kad sam odlučio da neću od toga više živjeti, odmah sam prodao i gitaru i pojačalo. S druge strane oca nisam doživljavao kao pisca, jer je on uglavnom radio kad smo spavali. Pisao je noću, i na zvuk pisaae mašine bili smo navikli. Ne samo mi, nego i komšije. Tako je jednom pisao desetak noći i onda se nešto razbolio. Komšija ispod nas znao je da to nije dovoljno, jer pisanje obično traje cijeli mjesec, i upitao je: "Je li to Miodrag nešto bolestan, ne čujemo mašinu naveče?"

B.K.: Vi ste stanovali na Ilidži?

P.Ž.: Ja imam dva dijela djetinjstva. Prvo sam stanovao na Bjelavama, išao u četvrti i peti razred osnovne škole. Tamo smo živjeli u nekom mahalsko-gradskom ambijentu, znaš ono, starije društvo te kao klinca pošalje da pljuneš čovjeka, on te pokuša udariti a ovi ga onda maltretiraju. Kad smo se preselili na Ilidžu, to je bio šok. Tamo su ljudi pastoralno živjeli, potpuno mirno naselje gdje se niko nije potukao i gdje svi govore: "Dobro jutro", "Dobar dan", sve u svemu vrlo neobično. U taj mirni život u predgrađu mi smo preselili jer je preselila Televizija. Mom je ocu bilo predaleko da sa Bjelava ide na posao u novi TV dom tako da sam ja žrtva urbanističkog plana.

B.K.: Tvoj otac, Miodrag Žalica, dramski pisac i urednik na TV Sarajevo bio je jedan od značajnih likova verbalne istorije grada. Ovo je za standarde Sarajeva nesumnjiva vrijednost jer se ovdje odlazak s društvom nauštrb porodice računa kao vrлина a kafanske sentence zapisuju bolje nego formalne gradske knjige. Tvoje sjećanje ili spoznaja oca je vjerovatno drugačija. Koliko je on uticao na tebe?

P.Ž.: Priče koje i ja znam o njemu uvijek su ljepše kad se prepričavaju. Duhovitije su, to je bez sumnje. On je bio stvarno



dobar čovjek, dobar u tom bazičnom smislu. Međutim imao je problem što je previše pio. I to je uvijek dobro izvana ali iznutra, u porodici, izgleda kao iz ruskih priča, opterećujuće. Ti si zabavan i veseo u društvu, ali kad dođeš kući onda si samo pijan a mi smo svi trijezni. Opet, mi smo imali dosta nekonvencionalan odnos, nikad ga nisam zvao tata. Uvijek je to bilo: Miodrag, Miki. On je insistirao da imamo taj neposredni odnos. Nisam imao zabranu izlaska ili da mi dolaze prijatelji. Mislim da baš zbog toga kako su nas roditelji odgajali nismo zloupotrebjavali tu njihovu otvorenost. Ja sam stvarno osjetio da mi otac nedostaje tek kad je umro. Nekako mi je on bio kao prirodna činjenica. Nismo imali onaj tradicionalni odnos otac – sin, da kad imam problem razgovaram sa njim. Taj rijetki trenutak desio se pred sam rat. On je već bio jako bolestan. Osjetio sam se kao usred neke engleske priče kad otac zove sinove i kaže: “Sad će biti rat, neće ništa valjati, da se dogovorimo šta da radimo.” Tada smo se dogovorili da mi sinovi idemo u grad a oni će ostati na Ilidži dok ih ne prebacimo, što se nikad nije desilo.

Pjer Žalica







kao i mi ostali, zadatak da za drugi prijemni pročita ogroman broj knjiga, što je sve uradio. Jako je disciplinovan u onom što ga zanima. I danas osjećaš kad nešto odluči da neće biti problema da to uradi. Njemu se znalo desiti da zaspe na probi zato što mu je sadržaj dosadan, jer ga to ne zanima. Sjećam se jedne vježbe potjere koju je uradio i koja je odmah emitovana na TV. Bila je stvarno odlična, duhovita. Vrlo je koncentrisan na stvari koje ga interesuju.

B.K.: Ti studiraš i stvaraš tokom rata i opsade Sarajeva. Kako izgleda filmovati rat dok je sadašnjost?

P.Ž.: Meni je bilo lako raditi. Moguće je, kada se analizira sa distance, da ima stvari koje nisu dobre, ali ta neka autentična lakoća sa kojom smo radili i danas se osjeća. Zapravo smo osjećali neku vrstu misije da je pitanje života i smrti pravljenje tih filmova.



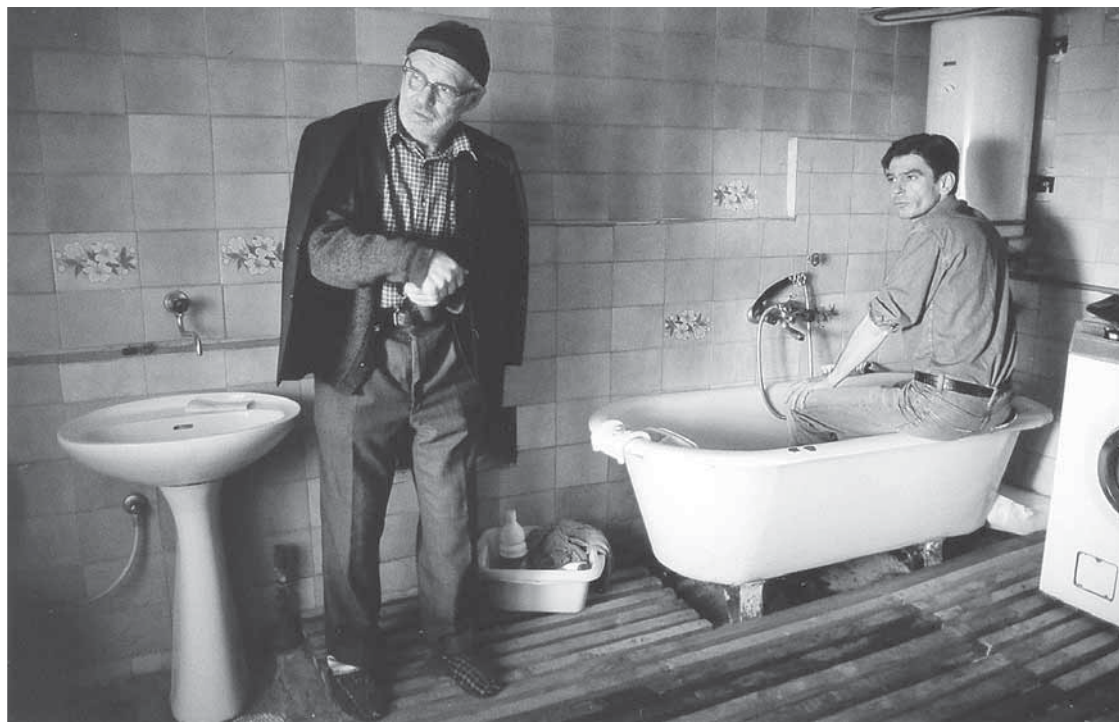




B.K.: Tokom rata radio si na produkciji dvominutnih TV priča “Ulica pod opsadom” koje su iz ratnog Sarajeva emitovane svaku noć na BBC 2 i francuskoj TV punih godinu dana. Da li se varam ako kažem da je to nekako ostalo bez “traga”?

P.Ž.: Mislim da se varaš. Taj je dokument dobio “Baftu”, najveću nagradu koja se u Britaniji može dobiti za dokumentarni program. Dobio je i nagradu na vjerovatno najznačajnijem festivalu audio-vizuelnih programa “Fipa” u Cannesu. Ono što je najvažnije, svaku večer gledaoci u velikom dijelu Evrope mogli su gledati život u Sarajevu pod opsadom. To je jednostavna ideja. Imali smo običnu sarajevsku ulicu. Tadašnju Hajduk Veljkovu gdje smo snimali život ljudi koji su tamo stanovali. Iz dana u dan.

B.K.: Kako ste slali te snimke?



P.Ž.: Slali smo ih iz zgrade TV BiH posredstvom Evrovizijskog linka. Snimali smo tokom dana, montirali i svakog dana u 18 sati imali link da ih pošaljemo. Emitovane su u 19,30.

B.K.: Ja se sjećam priče koju ste napravili onu večer kada je granata pala na Markale tržnicu. Poginulo je 69 a ranjeno oko 200 Sarajlija. To je početak februara 1994. Vi ste u priči koja je trajala dva minuta dali dio iz jedne ranije priče u kojoj govori jedna žena. Srednjih godina, vrlo smirena, lijepa. Snimljena u svom stanu, pričala je o ratu, svom mužu, kako se snalazi svakog dana i onda je u posljednjim sekundama tog priloga dato nekoliko kadrova snimljenih iz automobila koji se primiče Markalama gdje je "sudnji dan". I nekoliko riječi preko slike. Ime i prezime žene, koju ste snimili nekoliko dana ranije, i podatak da je ona jedna od ubijenih u današnjem masakru. Kako se sve to desilo?

P.Ž.: Tu je bilo više ekipa koje su snimale. Najviše je kamerom radio Miki Uherka. Kao reditelji su se smjenjivali mnogi jer nam je želja bila da to bude uvijek svježije, drugačije, iako je kostur priče bio na neki način utvrđen. I baš to jutro nekim od UN aviona stigao je Francuz, snimatelj i isti dan je počeo raditi na priči. Snimali smo u ulici kad je udarila granata. Jako blizu nas. I onda smo čekali neko vrijeme, ono, znaš da iza prve ide druga pa treća. I kako se ništa nije čulo ekipa je krenula. Francuzu, kamermanu, bilo je to prvo ratno iskustvo, nikad nije bio ni blizu rata. Ujutro je, direktno sa aerodroma, stigao sa kamerom na mjesto snimanja. Krenuo je sa ekipom, i odmah su počeli da snimaju iz auta, od naše ulice prošli su pored Muzičke škole, pored Hamama, i ušli su u ulicu uz Markale. Snimali su do tramvaja, sve ukupno par minuta kada su naišli na prvo auto u koji su ubacivali mrtve. I ovaj je snimatelj prekinuo snimanje. Ne zato što mu je bila muka jer su ušli u prostor gdje su bila samo bespomoćna tijela i krv, već mu je bilo besmisleno da drži kameru dok mrtve ljude ubacuju u auto. I onda se i naše auto priključilo tom transportu ljudi za bolnicu. Njemu je bio šok od tog iskustva smrti oko tebe, a posebno kad bi neko od prisutnih govorio “nemoj ovoga ubacivati, glava mu je potpuno odvojena od tijela, ubacuj ove koji su živi, nemaš više šta sa njima”.

B.K.: Tokom rata ta producentska ekipa snimila je dokumentarac MGM (Man, God, Monster – Čovjek, Bog, Monstrum). Radi se o tri priče o Susan Sontag, Mirzi Idrizoviću i Borislavu Heraku. Herak je prvi optužen i osuđen za ratne zločine u BiH. Ti si radio ovaj dio - Monstrum?

P.Ž.: “Monstruma” je snimao Admir. Ja sam snimao Susan Sontag. To bi bilo tako najgrublje rečeno, jer MGM nije omnibus, to je dugometražni film nastao zajedničkim radom više reditelja. “Monstrum” je svakako bio najosjetljivija tačka filma. Od početka smo imali dilemu da li treba u film staviti iskaz nastao u manje-više policijskom isljeđivanju. Istina je da je on sam tražio da ispriča priču, ali opet smo imali dilemu, jednostavno nismo htjeli da napravimo propagandni film u najgorem značenju te riječi. Naime, mi smo u svojim filmovima tokom rata pokušavali prikazati sav užas i patnje svakodnevnog života običnih ljudi u svojoj brutalnoj jednostavnosti. Nije nas interesovalo da li neka političko-vojna

garnitura želi malu ili veliku državu ili uopšte šta tu neko hoće ili želi, u političkom ili vojnom smislu, samo smo govorili da je život ljudi u opkoljenom gradu i okupiranoj državi unižen do te mjere da je to neprihvatljivo, besmisleno i užasno i da takvo stanje ne može opravdati ni jedan politički cilj. Zbog toga smo osjećali da Herak mora biti u filmu, jer on je momak rođen u ovom gradu, tu je odrastao, igrao lopte, a onda su od njega svjesno proizveli monstruma. Naučili su ga da kolje, doslovno, dozvolili mu da siluje, da muči ljude... Dok sam ga snimao u zatvoru to mu se sviđelo i rekao mi je da je mogao biti glumac... Da, mogao si, da nisi klaio i silovao, odgovorio sam mu. Klimnuo je glavom sa razumijevanjem. To je nešto što je film koji govori o brutalnom besmislu bosanskog rata morao imati. Poslije toga nisam imao dileme da li on treba biti u filmu ili ne. Svima nam je bilo bitno što njegova ispo- vijest, koja je u filmu, nije mogla uticati na tok suđenja, jer je film premijerno prikazan na filmskom festivalu u Kanu poslije izricanja presude. Meni je to iskustvo bilo ljudski i umjetnički važno, jer sam shvatio da jedino etičan proces može poroditi estetičan rezultat.

B.K. Dva tvoja dugometražna, posljeratna, filma, otvaraju novu temu: kako snimati rat kada je postao prošlost?

P.Ž.: Tu sam imao problem. Dođeš u neku poziciju iz koje je, kao, moguće objektivno sagledati bolje nego ranije kad to, kao, nije moglo biti. Ono, pričati ili pisati o vatri usred vulkana jeste na ivici pleonazma. Teorijski bi se moglo reći da je lakše kad si na vremenskoj i prostornoj distanci. Ali ja sam nakon rata odjednom počeo da filozofiram o stvarima i osjetio sam da mi je bilo lakše dok sam funkcionisao na tom intuitivno-emo- tivnom planu. Ja sam tada napisao te prve dvije verzije “Gori vatra” u kojima sam želio govoriti o stvarima koje su bitne. To je bila priča o čovjeku kojem je porodica dala zadatak da obez- bijedi stan i to je bio početni okvir za tu priču. E, sad sam ja tu htio pričati o svemu i svačemu i tu mi je “Magnolija” pomogla jer ti možeš pričati o svemu ali se ustvari mora govoriti o nekoj određenoj stvari. Tada sam odlučio napisati i snimiti priču o pomirenju, o težnji ka pozitivnom ishodu, što je po meni jedina snaga koja nas vodi naprijed, ma koliko to trivijalno zvučalo. I više nisam razmišljao šta će reći religija, šta politika, zato što sam znao da govorim nešto što treba reći.

B.K.: Po tebi je “Gori vatra” film o pomirenju?

P.Ž.: Pa to je prije svega priča o pomirenju.

B.K. Meni se uvijek činilo da je to film o nestalim ljudima!

P.Ž.: Može i tako, ali to je priča o pomirenju. Jer kad se svako pomiri sa svakim razriješi svoj konflikt. Ne dovodi ljude zajedno ova silna aritmetika kad se demokratija sprovodi pod dekretom, nego ih situacija, život ujedinjuje. Ove moje vatrogasce. Ili, otac se pomiri sa sinom u trenutku kada odluči zapaliti onu cigaretu. Ideja tog filma je u onoj zadnjoj replici kada preživjeli Faruk govori svom mrtvom ocu i bratu: “Sad me malo pustite na miru”.

B.K.: U smislu, vi ste duhovi prošlosti?

P.Ž.: U smislu, pustite me da živim, imate svako moje poštovanje i ljubav ali ne možeš ići naprijed ako ti je glava okrenuta nazad, slomićeš nogu. Ja nekako mislim da je pomirenje prihvatanje situacije kakva jest i traženje nekog pozitivnog izlaza i tu je moja ideja.

B.K.: Da li bi u vlastitom filmskom izrazu volio da “pobje-gneš” od rata?

P.Ž.: Volio bih, iako je to praktično nemoguće. Jer priče kojima se baviš, danas su manje - više ozračene tim. Naravno da je fraza, ali ovdje kad hodaš ulicom to je već politički čin. Besmisleno je, ali to je objektivna situacija. Moje je opredje-ljenje da pričam pozitivne priče. Nakon filma “Kod amidže Idriza” najviše je rasprave bilo zašto happy end. Za mene je i virtuelna sreća bolja od objektivnog mraka. Taj film je priča o hrabrosti ljudi da odluče da budu sretni iako nema ništa realno oko njih što im daje temelj za budu sretni. To je njihova odluka na kraju, kad kažu: želimo biti sretni i pjevaćemo makar se ne riješio nijedan suštinski problem. I oni se pomire.

U sceni iz “Gori vatra” kada otac pita: “Imam li ijedan razlog da budem sretan” a sin mu kaže: “nemaš”, on se ubije. Na to isto pitanje amidža Idriz kaže *bujrum*, izvolite dakle, on odgovara drugačije. Meni je centralna tačka, gotovo fiksacija bila da sa Mustafom Nadarevićem napravim scenu u kojoj on govori: “Ova se žena nije razvela, ona je još udata za mog sina

koji je poginuo". Kad to izgovori, on shvata koju ludost izgovara. I na kraju pristane na te "promijenjene" okolnosti. Dakle, on staloženo, luđački mirno govori: ona je njegova žena, oni se nikada nisu sudski razveli zato što je on mrtav, i šta ja tu sad mogu. A potom, gledajući sve te ljude oko sebe, shvati ili makar počinje da razumijeva koliko je to besmisleno.

B.K.: Da li je tvoja želja da pričaš pozitivne priče zapravo neka vrsta bijega? Ili sam ja još uvijek pod opterećenjem stroge ideje o "društvenoj ulozi stvaralaca"?

P.Ž.: Ne! Ja želim pričati pozitivne priče, ne iz svjesne ili nesvjesne potrebe da bježim od stvarnosti, nego da se sa njom što konkretnije i direktnije obračunam. Mislim da se nalazimo u vremenu u kojem su potrebne direktne i jasne poruke, kao u bajkama, jer je stvarnost toliko komplikovana, zatrovana i crna da ljudi ne vide kako treba. Ne da bismo se zavaravali, nego da bismo se ohrabрили. Moji junaci nisu sretni ljudi, nego ljudi koji su dovoljno hrabri da se za sreću bore. Ja nisam zakopan u tom stavu, sada tako osjećam, opet ko zna... Kako god, mislim da mojim djelovanjem nije ugrožena ideja o "društvenoj ulozi stvaralaca", jedino nisam siguran da "društvena uloga" nužno znači jad i tugu, beskrajnu bol i tužan kraj.

B.K.: Čini se, barem sa strane, da kod snimanja filmova brineš da imaš gotovo porodičnu atmosferu. Da ti je važnije da si okružen prijateljima ili ljudima kojima vjeruješ nego da se oko tebe kreću zvučna imena. Da li su to uslovi u kojima voliš raditi?

P.Ž.: Ja uvijek radim sa prijateljima i ako se sa nekim posvađam i ne volim ga poslije snimanja filma, ja neću s njim raditi idući film. Ne vjerujem u neku surovu profesionalnost u kojoj će nečiji artizam biti ključan bez obzira na tanane veze između ljudi. Volim da radim sa ljudima koje volim.

B.K.: Slično je i Kopola objašnjavao način rada na "Kumu"!

P.Ž.: Ja sam to vidio kasnije i bilo mi je prijatno slušati Kopolu gdje je govorio o svojim postulatima rada koji se potpuno poklapaju sa mojim. Recimo glumačke probe. Nije moja uloga da naučim glumca kako se glumi nego da zajedno

pokušamo da on glumi najbolje. Jer nikad nisam sreo glumca koji je ušao u projekat sa namjerom da glumi grozno.

B.K.: Tvoj izbor glumaca ukazuje da prijateljstvo, rodbinske odnose, pretpostavljaš složenoj analitici castinga!

P.Ž.: Pa, jasno mi je da ima odličnih glumaca koje ne znam ili s kojima nisam prijatelj. Ali ja se trudim upoznati čovjeka, pa mu onda ponuditi ulogu. Ove koje poznajem, tu je dosta široko polje. Kad formiram tim, volim da to bude prijateljsko-porodični skup, jer samo u tim okolnostima možemo biti predani na način na koji ja to volim, dakle, iskreno i s ljubavlju postizati ono što hoćemo. Vjerovatno je moguće nekom surovom disciplinom, ugovorima, hiperprofesionalizmom postići isti rezultat ali ja ne znam raditi u tim okolnostima.

B.K.: Govori se da bi uskoro mogao početi sa snimanjem dokumentarnog filma o pop grupi "Plavi orkestar". Najave su da bi to trebao biti vrlo ličan dokumentarac o jednom vremenu (osamdesete u Sarajevu), dječacima koji su odrastali, postajali zvijezde, te gradu u kojem se sve to dešavalo. Kakav je tvoj osjećaj prema tom, već davnom, vremenu?

P.Ž.: To je moje vrijeme i na određen način sam dosta ovisan o njemu. Vrijeme kada sam formirao svoj odnos prema životu. Druga važna faza bio je rat, kada sam tu neku etičku platformu rasčistio i nemam dilemu, ono, kako treba živjeti. Vrijeme osamdesetih je značajnije, jer sam odrastao, što se kaže kosti su mi se izduživale, organi razvijali, to je jednostavno moje vrijeme. Imam odnos kao prema materici, kao prema prvoj životnoj materiji, prizmi kroz koju sam naučio da gledam svijet. Dobro, za svakog je njegova generacija značajna. Ali, o ovoj temi ja mogu napraviti film jer znam precizno šta je priča. To će biti film o Saši Lošiću. Tu se sve uklapa. On je moj prijatelj ja sam bio fan Plavog orkestra i bio sam među rijetkim ljudima koji je shvatao da su oni vrlo žestok pop-art koncept i da su bili mnogo važniji nego Elvis J. Kurtović ili Zabranjeno pušenje.

B.K.: Bojim se da jako griješiš!

P.Ž.: Ne mislim. Iz prostog razloga jer su oni noviprimitivizam stavljali u kontekst britanskog rock 'n' rolla pa u taj

koncept udijevali lokalne elemente. Loša i Plavi orkestar su preuzimali ovdašnje elemente od onog pastirskog rocka pa čak i Borotinih radova sa etno osnovama. Njihova "Suada" je čudo. I oni sa tim stižu na stadion od pedeset hiljada ljudi. Nije to više mali klub pijanih studenata filozofije i njihovih prijatelja, gdje je sve počelo, već hiljada i hiljade ljudi koji zajedno pjevaju istu pjesmu.

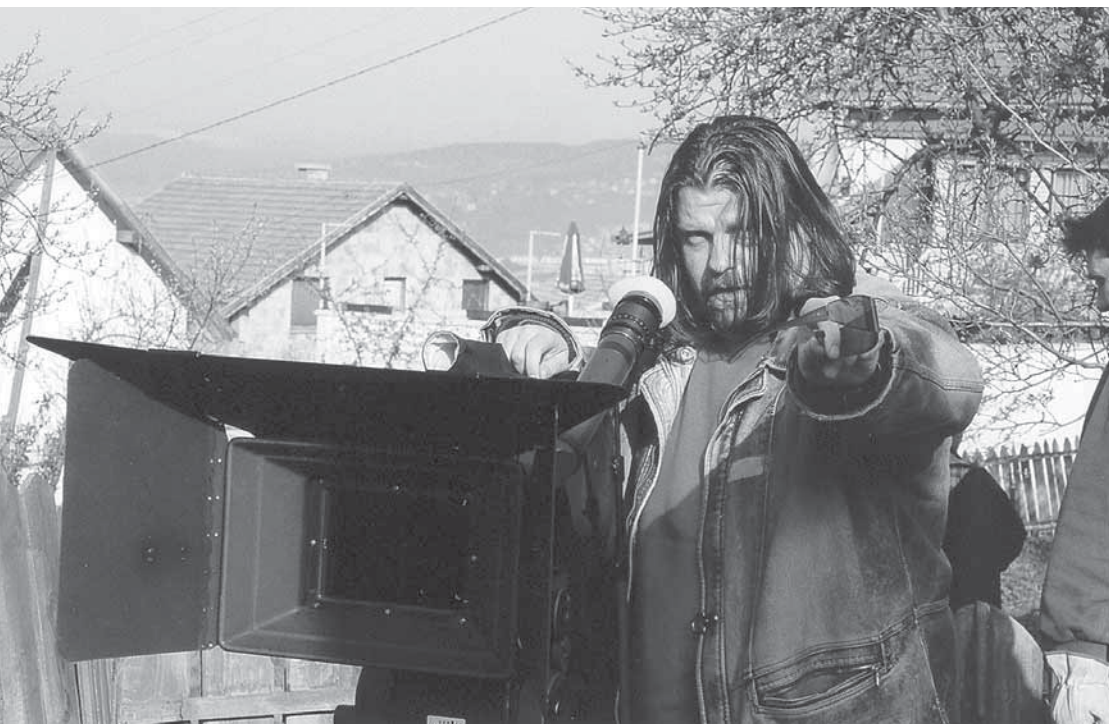
B.K.: Šta ti onda želiš uraditi?

P.Ž.: Ja želim ispričati priču o dječaku koji je iz svojih osnovnih poriva krenuo da napravi band i postao užasno popularan. Kako ga je vrijeme mijenjalo do tog stadiona sa 50 hiljada ljudi ali i do njegove ploče koja nosi naziv "Smrt fašizmu" i on biva osuđen od tadašnjih političkih struktura što je potpuno bizarno.

B.K.: Gdje je tu Sarajevo?

P.Ž.: Pa to je isto kao kad kažem da je "Kod amidže Idriza" priča o čovjeku koji ode da popravi bojler, tako i ovo. Ja neću manijakalno pratiti Sašu, struktura filma bi trebala biti kao kalendar najznačajnijih tačaka iz istorijata Plavog orkestra u odnosu na stvari koje su se dešavale u Sarajevu, Bosni, tadašnjoj Jugoslaviji, Evropi, svijetu. Siguran sam da će ljudi kad pogledaju film shvatiti to kao neki omaž Sarajevu. Sarajevo je čudesan ambijent, ali moja priča ima centralni lik i ja njega pratim. Mene takođe zanima šta se dešavalo oko njega i Plavog orkestra ali i još nekih ljudi i tu mi je zanimljiv Malkolm Muharem. Zanimljiv mi je sav taj kontekst i njegovi stihovi "ako je sve bila laž, lažimo se bar još malo". To je vrijeme u kojem si se osjećao dobro kao kad obučeš bundu pa se utoplíš. I sad se to stavlja u neki eksplicitan politički kontekst pa kad kažeš da ti je bilo fino, onda si jugonostalgičar. To mi je besmisleno jer ja sam tih granica bio svjestan par puta, na Dan Republike ili kad se povede ta tema na časovima. Ti si okružen ljudima, u ambijentu si u kojem ti je dobro, i šta sad uraditi. Mene politika nikad nije zanimala ili interesovala me je, ali na neki pozitivan način. I sad kad kažeš da ti je bilo dobro izgleda kao da si rekao nešto vrlo loše. Ukineš pravo na nostalgiju što je tema, vratimo se početku ovog dijaloga, zadnjeg filma Tarkovskog, "Nostalgija".





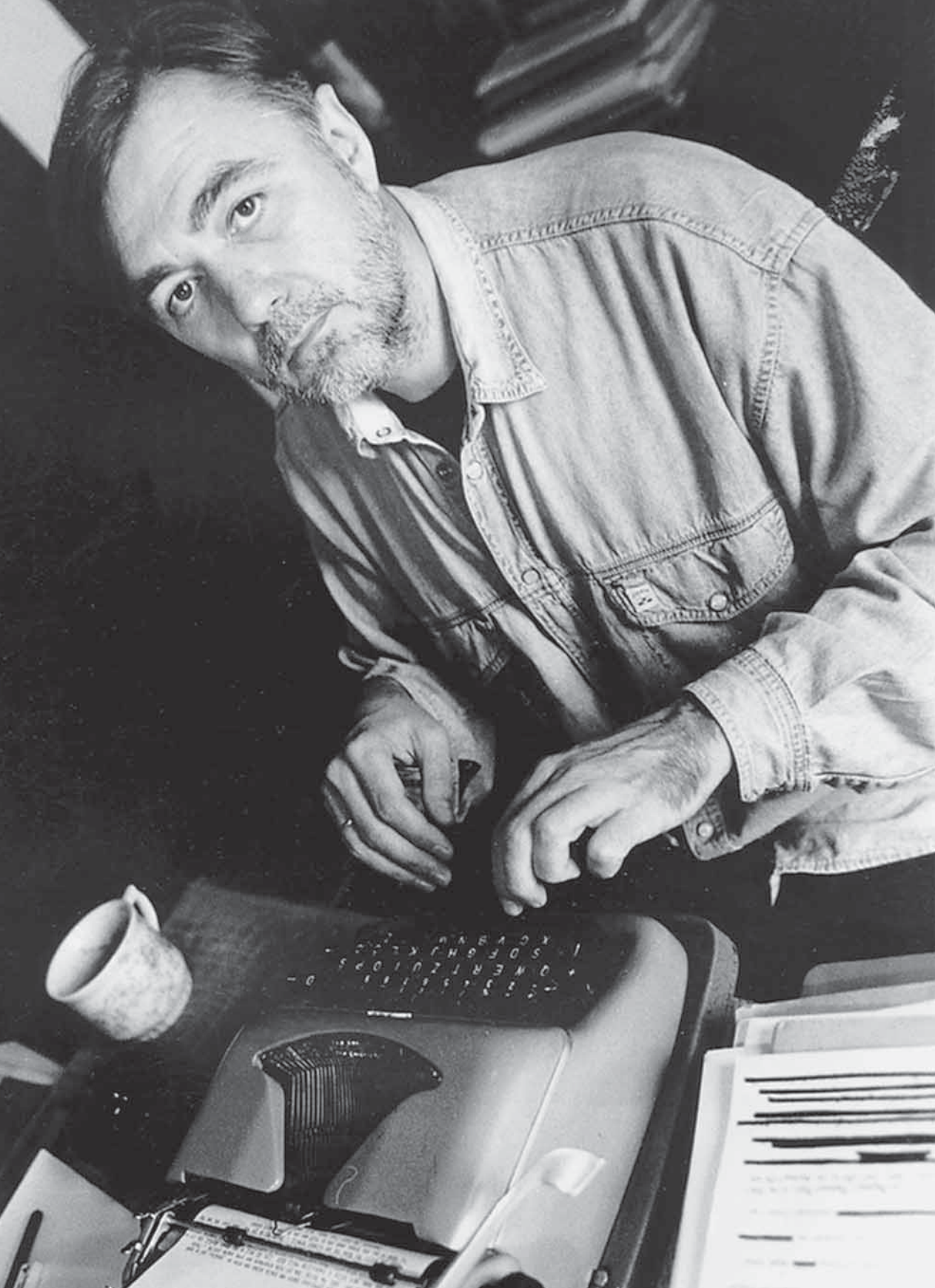
B.K.: Šta ti hoćeš sa svojim filmovima? Postaviti pitanja, odgovoriti na njih? Ili još nešto?

P.Ž.: Idealna težnja bi bila dati odgovor, a maksimalni domet je da postaviš dobro pitanje. Onim što radiš približiti taj oblik nekom drugom da eventualno prihvati tvoj odgovor. Ako kažeš da je u životu bolje biti dobar nego loš, nisi iskazao neku ogromnu pamet. Ne vjerujem da umjetnost može ići dalje od davanja odgovora, ali postaviti pitanje jeste zadatak umjetnosti. Antička tragedija jeste dobro postavljeno pitanje. Film kao umjetnost ima taj problem da je mlad, daleko je od zrelosti, od bezvremenosti, kakva nekad postoji u književnosti ili likovnoj umjetnosti. Prema tome mogući odgovor je niti da postavljam pitanja, niti da dajem odgovore. Postoji samo trud da se ispričaju priče koje imaju neku ideju.



# TRIALOG

Dušan Kovačević  
Gojko Božović  
Nenad Veličković



# Triolog

Dušan Kovačević, Gojko Božović i Nenad Veličković

## Vežbanje mozga je najbolja atletska disciplina

Želja *Sarajevskih sveski* da u broju čiji je dio posvećen savremenoj drami objavi razgovor sa Dušanom Kovačevićem, u septembru 2005. godine, kad je izrečena, činila se neostvarljivom. Kovačević je u tom času bio nedostupan, u svojoj misiji ambasadora Srbije i Crne Gore u Portugalu, a nije bilo ni nekog posebnog drugog povoda. Ni nove drame ili novog filma, ni neke važne studije o njemu (teško je povjerovati, ali nakon 35 godina rada, o ovom autoru još nije napisan duži i ozbiljniji rad, bar ne na našem jeziku). A onda se prilika za razgovor ipak ukazala. Narodna biblioteka Srbije u Beogradu najavila je izložbu *Svetska književnost Dušana Kovačevića*. Autor je potvrdio dolazak i da će prisustvovati otvaranju izložbe, dozvolivši, pri tome, i mogućnost da isti dan razgovara sa nama. Najzad, nakon što je u svečanoj sali Narodne biblioteke pročitao za tu priliku napisanu priču, "Ako se brzo osvrneš", i nakon što je mala podnevna svečanost okončana, u njegovom gustom rasporedu ukazala su se dva sata slobodna za *Sveske*. Subota, 24. decembar 2005, 19.00, Zvezdara teatar...

Dušan Kovačević

**Ako se brzo osvrneš...**

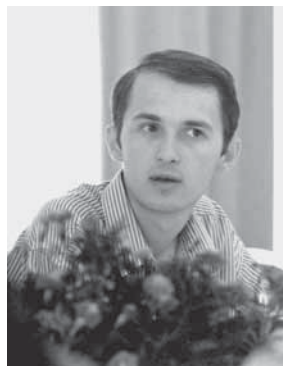
Sećam se, bio je septembar, sunčano, toplo jutro, 1955. godine.

Obukli su me, očešljali i povelu u školu, govoreći: Eto, došao je i ovaj dan. Moraš biti pažljiv, uredan, vredan, disciplinovan, vaspitan, moraš da slušaš, pamtiš, razmišljaš samo o onome što učiteljica priča, i da se javiš ako ti nešto nije jasno... Biće vremena i za igru, ali od danas je škola na prvom mestu, je l' tako?

Naravno, dodao je otac, ako hoćeš da budeš čovek. Pa, ti sad vidi, da ti ne pričam puno.

I, tako, tog lepog, sunčanog dana, davnog septembra prošlog veka, odlučivalo se o mojoj sudbini; ili ću biti čovek, ili, po očevim rečima, "jedan od onih probisveta oko železničke stanice".

Sećam se, u školskom dvorištu su nas prozvali, razvrstali, pozdravili, čestitali, upozorili, opomenuli, skrenuli pažnju... i odveli u učionice.



KO TO  
TAMO  
PEVA



Na belom zidu crna tabla i zelena mapa Jugoslavije, a na stolu učiteljice Natalije globus; plav, sve plavo, i samo, tu i tamo, po neki pramen boje zemlje. Bože, pomislih, gde li se mi nalazimo?

Iste nedelje, po polasku u školu, otišao sam u biblioteku i upisao sam sebe, bez pratnje i saveta. Dao sam sve podatke o ličnom identitetu, potvrdivši, posebno, da idem u školu... I, tako, pre pedeset godina, ili, pre pola veka, postao sam član biblioteke.

Pamtim, svečanu tišinu biblioteke, miris knjiga, hod na prstima, šaputanja i stroga, zabrinuta lica pisaca uramljena u crne okvire po belim zidovima hola, stepeništa, čitaonice. Većina je imala bradu, brkove i naočare. I svi su bili, nekako, odsutno zamišljeni, skoro tužni i, naravno, mrtvi. Podrazumevalo se da pisac ne može da bude živ čovek. Pisac je čovek koji je nekad, davno, živeo, pisao i umro... Ni slutio nisam da ima živih pisaca. Ne možeš biti i pisac i živ. To dvojstvo mi nije išlo zajedno. Bilo bi, činilo mi se, veoma neozbiljno.

Naravno, čuo sam da u Beogradu žive i neki živi pisci, da su, na prvi pogled, kao svi obični ljudi, ali mi je to bilo poprilično neverovatno i, skoro, uvredljivo... Ljudi, inače, svašta pričaju. Pričalo se, na primer, da i u našem malom gradu živi neki pisac, ali to nisam shvatao ozbiljno, jer se i za mog komšiju govorilo da je jedan od najboljih sajdžija – izučio, kažu, zanat u Nemačkoj, u logoru, pa mu, ipak, niko nije davao sat na popravku.

Tokom jesenjih i zimskih meseci čitao sam pozajmljene knjige iz biblioteke, a s prolećem sam izlazio iz kuće i satima gledao u nebo, prateći let golubova. Oslonjen na drva (koja su preživela zimu), dugo sam posmatrao i vilihog konjica na konopu za sušenje veša.

Mali, svilenkast, božji stvor, o kome se, takođe, svašta pričalo. A ono najstrašnije bilo je da živi samo jedan dan. Kad sam to čuo i od ozbiljnih ljudi, pitao sam se, nebrojeno puta: Kakva je to pravda i kakvog smisla ima da jedno tako malo, bezazleno stvorenje živi samo jedan dan?

Jedan jedini dan, a čovek – večnost! I što je najgore, i taj jedan jedini dan može da bude kišovit, tmuran, hladan, bez sunca... Da proživi "ceo život" od jednog dana i da ne vidi sunce... Ili, kao što sam imao prilike da vidim, vrabac ga uhvati i odnese u krošnju obližnje lipe, da ruča. Em živi jedan dan, em ga u "pola života", oko podneva, uhvati vrabac, da vrapcu bude ručak.

Sećam se, bila mi je tužna sudbina tog malog, dvokrilnog, "provincijskog helikoptera", na poletnoj pisti konopa za sušenje veša.

I ponovo bi došla zima, i ponovo bih krenuo u biblioteku, i svake zime pročitao, ponovo, i ponovo, priču o dečaku koji je živeo na Asteroidu B-612.

Pisac te knjige je poginuo u trećem padu aviona, u more, i bio je, naravno, mrtav, kao što je red, kad je reč o velikim, ozbiljnim piscima.

Ne tako davno, gledao sam na televiziji dokumentarnu emisiju – naučni program engleske televizije, o položaju i sudbini naše male, rekoše, "provincijske planete", skrajnute izvan velikih sunčevih sistema, na periferiji kosmičkih zbivanja, daleko od moćnih galaksija.

Povod je bio zašto do sada nismo uspeali da uspostavimo bilo kakav kontakt sa nekom od (mogućih) civilizacija u nemerljivim prostranstvima svemira.

I objašnjenje je bilo – ako to normalan čovek može da razume, kako su naše, ljudske, tehnološke mogućnosti "neozbiljne" za prostranstva merena eonima, odnosno, svetlosnim godinama. Pričali su kako naše najsavremenije elektronske signale neko može da čuje – ako smo ih danas poslali, tek za hiljadu ili sto hiljada godina, jer se udaljenost do prvog velikog sunčevog sistema meri brzinom koju svetlost pređe za godinu dana, i da naš život – ne

kao čoveka, pojedinca, već kao civilizacije traje smešno malo, i da će neko od ljudi, ako ih na zemlji uopšte bude, čuti odgovor tek za dve-tri hiljade godina, što je za ljudski vek nepojamno dugo, a za vreme u svemirskim razmerama sasvim nebitno.

I da to nisu pričali engleski "svemirski obaveštajci", čovek bi mogao i da posumnja u te podatke. I sve što sam pažljivije slušao i gledao milijarde zvezda udaljenih milijardama svetlosnih godina, naša planeta je bivala sve manja i manja, sve udaljenija od centra i sjaja svemirske civilizacije, nalik na zabito selo bez puta i struje.

Pomislih, Bože moj mili i dragi, da li ću se ikad osloboditi mraka provincije?

Na kojoj planeti ja to živim?

Rođen u provinciji, selio se, nosio kofere, i šta bi na kraju: proživio život na "zabitoj, provincijskoj planeti". I da to nisu pričali engleski naučnici, ja bih to odavno zaboravio i živio normalno, opušteno.

Međutim, iz već poznatog iskustva o preciznosti i ozbiljnosti engleskih obaveštajnih službi... i tako dalje... Ne bih više o tome, bar dok sam u diplomatiji.

Osećam, nepogrešivo gubim igru sa vremenom, i prostorom. Dižem ruke, mada ne volim da se predajem.

Sve što sam stariji – a i to neće moći daveka, detinjstva se sećam samo u slikama.

Nekad sam mogao, kad se brzo osvrnem, da vidim naše dvorište i sve drage ljude u tom dvorištu.

Sa godinama izgubio sam brzinu osvrtnja. Pokušavao sam, ali, ne ide; ne vidim ništa. Naravno, mlađi ljudi to mogu. Dodeš, recimo, pred kapiju dvorišta u kome si stanovao, brzo se okreneš i ugledaš sve one sa kojima si nekad živio i koje si voleo... Međutim, ako ti se desi da nikoga ne vidiš, ostario si, okret je bio spor, ili si zastao pred pogrešnom kapijom, i zato su ljudi koje si video nepoznati.

Danas je 24. decembar 2005. godine.

Pre pedeset godina, pre pola veka, ušao sam prvi put u biblioteku, u rodnom gradu, da zadužim jednu od nebrojenih knjiga.

I taj dan, tog toplog septembra polovinom prošlog veka, i ovaj dan, s početka novog milenijuma, povezuje, čini mi se, jedino konop za sušenje veša, i na konopu – vilin konjic.

(U Beogradu, decembar 2005)

Dušan Kovačević dao je mnogo intervjuja, i mnogo puta odgovarao je na pitanja kakva Gojko Božović i Nenad Veličković imaju u svojim notesima. Istina, ovaj put su sagovornici pročitali sve njegove drame, i po više puta, i pisali o njima, i govorili o njemu, tako da ovaj "trijalog" pisca i kritičara ne mora ostati u granicama već viđenog. Naravno, ukoliko mali, skupi digitalni diktafon na stolu opravda svoju cijenu. Tonska proba uspjela. (Dušan Kovačević: *Donose mi tekstove u kojima ja čitam, čitam, čitam, do petnaeste strane ništa, možeš sve da baciš, onda krene na šesnaestoj nešto, ti taman pomisliš začeta neka priča, neki odnos, onda uđe treći lik pa sruši ta dva, i onda krene priča o nečem trećem, i onda tako...*) Razgovor može da počne.





**Veličković:** Počeli bismo od jedne analogije. “Feral” je u Hrvatskoj bio izuzetno važan časopis, sa jasnim programom kritike Tuđmanove vlasti i Tuđmana samog, kao lidera. Kad je Tuđman umro...

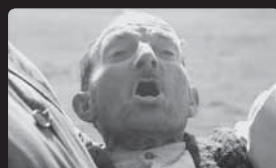
**Kovačević:** Izgubili su leđa na koja su se naslanjali. Da. Znam. Reći ću vam dve priče. Da ne zaboravim, pošto sam ja već čovek u godinama. Vezano za “Feral”, i vezano za životinje. Devedeset pete, šeste, ne sećam se tačno, bio je u Zoološkom vrtu, ovde u Beogradu, čuveni Sami, majmun. Čudo od majmuna. Više čovek nego majmun. Jednog dana Sami uspe da pobegne iz Zoološkog vrta. Da se u beg, Dušanovom ulicom, negde na nekim krovovima, tu se organizuju cele ekipe, Vuk Bojović trči i moli da se slučajno neko od lovaca ne uključi u hajku, i normalno, s onom puškom za uspavlivanje ga pogode negde i vrata ga, ali je pre toga bilo pravo navijanje na ulicama, ljudi bili radosni što je Sami pobegao i oslobodio se. Jer su oni svi živeli isto tako u kavezima, i niko nije smeo da izvede taj akt bežanja, iz kaveza. Taj “čin slobode”. I zato je Sami postao simbol bunta, pobune protiv svih vrsta kaveza. Umire Sami godinu dana kasnije, već od starosti, i Vuk Bojović mu podiže spomenik. I ja otvaram spomenik, i održim govor Samiju, kao jednom slobodarskom čoveku čiju tradiciju bi trebalo nastaviti. “Feral” celu naslovnu stranu posveti Samiju, i napiše: “Oni su svom majmunu podigli spomenik, kad ćemo mi našem?”

A ovo što ste me pitali, to je kao pitanje zašto više nema sjajnog čehoslovačkog ili mađarskog filma. Zašto nema više filmova dobrih iz zemalja bivšeg istočnog bloka. Dva su razloga. Prvi, cenzura stvara užasno veliku kreativnost. Kad je nešto zabranjeno, čovjek se dovija, i mašta, i smišlja kako je moguće nešto reći a da se ne kaže direktno. A da se ne pišu parole. Jer čim je dozvoljeno da se pišu parole, to više nisu parole. Onda je to škrabanje, uništavanje belih površina. Zabrane inspirišu čoveka, daju mu neku snagu, inspiraciju, organizuju ga. Kada sam sedamdesete, sedamdeset prve ušao u Atelje 212, i sreo tamo Kiša, Mihiza, od tih ljudi s kojima ću kasnije biti u bliskim kontaktima, Boru Pekića, Dragoslava Mihajlovića, svi su oni bili negde skrajnuti, nisu smeli da rade. I dovijali su se... Matija Bečković je pisao za “Čik”, i živio od toga šta je pisao pisma devojaka “Čiku”, i, naravno, tu se prepoznavalo da je to čista politika u pitanju, “Čik” je bio najčitaniji list, upravo zbog tih pisama. I onda se desilo to da je na celom tom prostoru

bivšeg komunističkog sveta pala ta zabrana, i nestao objektivni strah da za jednu rečenicu ideš u zatvor. Kod nas nije bio toliko taj retrogradni i zatvorski sistem do te mere praktikovano kao što je to stvarno bilo u Mađarskoj ili u Poljskoj ili u Čehoslovačkoj. Mi smo imali jednu vrstu operetskog komunizma. Ali, svejedno, dan-danas imate ljude koji su odrasli u tom ubeđenju. I koji će vam reći: "Jesam, ja sam bio komunist, i s ponosom kažem da sam to i dalje." Šta je taj komunizam učinio kao pokret u dvadesetom veku, to njega ne interesuje uopšte. Koliko je tu žrtava bilo, kakvi su to gulazi i logori, to se objašnjava da su bile takve prilike, i ako je moralo da se ubije deset miliona, ljudi, bože moj, šta da se radi, ubićemo deset miliona, da se suprotstavimo imperijalizmu...

**Veličković:** Govorimo o sedamdeset drugoj. Vi ste još mladi, dvadeset tri godine. A već imate takav jasan antikomunistički stav koji će se, kamufliran, pojaviti već u *Maratoncima*. Odakle Vam to? Gdje ste to stekli? U nekoliko Vaših drama veoma je istaknuta tema zavađenih generacija, u kojima očevi ne napuštaju položaje i ne ostavljaju sinovima dovoljno prostora za život. Da li cijela ta priča, zapravo, počinje u Vašoj porodici?

**Kovačević:** Pa, generalno gledajući, da... Imao sam neku vrstu, ajde da tako kažemo, raslojavanja u porodici. Što je kod nas potpuno normalno. Pola mojih stričeva je bilo na jednoj strani, a pola na drugoj. I sećam se, kad sam bio mali, i kad bi se za slavu okupila porodica, onda bi krenulo blago-ironično prepucavanje, ko je bolji i ko je gori. Oni vaši, ovi naši... Dok ne bi došao deda i seo u pročelje stola, onda bi svi začutali. Jer je to, u stvari, bio patrijarhat. Mene je za tu porodicu najviše vezivao deda koji je bio najsmireniji, koji je prošao dva svetska rata. Čovek koji je bio toliko oguglao do te mere na tragedije da je bio nedodirljiv. Nije dozvoljavao da se dešavaju sitne štete. I držao je pod kontrolom i revoluciju i kontrarevoluciju u okviru i dalje postojeće nekakve zadruge. Ja sam rođen u kući koja je bila zadruga. Bilo ih je petorica braće i jedna sestra. Znalo se tačno ko šta radi. Onda se jedan iškolovao pa otišao, napustio kuću, pa drugi, pa treći, i ostao je samo jedan u toj kući. I to je priča o našem selu. Taj jedan više nije mogao da obrađuje tako veliko imanje, i urušila se jedna grana privrede, a ovi ostali su odlazili po gradovima, manje-više nisu uspevali, umesto da žive na velikim imanjima, živeli su u nekim kavezima, kao Radovan, i postajali su glasači, da bi imali socijalno







i plate. Radili su u nekim izmišljenim fabrikama, u nekim brodogradilištima, u nekim čudima... Čuj, brodogradilište na Savi! Ne da je smešno. Ne smeš da gradiš čamce, najviše šajke, i čamce za, najviše, štuku, ne smeš ni za soma, som je ozbiljna riba. I tu je došlo do raslojavanja. Naravno da sam ja shvatio da je jedna vrsta priče prešla u nešto što je vrsta torture. To sam osetio u osnovnoj školi. Napisao sam priču o tome, "Prvi put kad nisam video Tita", o tome kad su nas izveli od ne znam koliko sati ujutru, na nekom suncu, u Ulici Maršala Tita, kako bi se drugačije zvala glavna ulica. Stajali smo jedno dva-tri sata, uparađeni, obučeni, da bi u jednom trenutku prošli motorciklisti i protutnjala kolona automobila. Ne znam da li smo uspeli i da mašemo. Digla se prašina, i oni prošli. Išli su na Cer, na otvaranje nekog njihovog spomenika. To su sve slike, fragmenti... Sećam se, kad je Moša Pijade umro, da je ceo Šabac bio oblepljen. Ja sam bio mali, nisam znao tačno o čemu je reč. Nije bilo bandere na kojoj nije bila njegova slika. To je isto bilo primenjivano i u školama. Učili smo one glupe pesme, u horu, ili na časovima, do gimnazije, gde se to isto ponavljalo. Ideologija je, kroz razne marksističke predmete, bila toliko rigidna da si morao da učiš raznorazne budalaštine u koje niko nije verovao. Nisu u njih verovali ni oni koji su ih predavali. Na osnovu te istorije pravljene su posle serije, kao ona u kojoj je igrao Gaga...

**Božović:** *Otpisani?*

**Kovačević:** *Da. Otpisani.*

**Božović:** Da li to znači da se već negde u detinjstvu uspostavlja sumnja da je "sve suprotno od onoga što izgleda da jeste"?

**Kovačević:** Da. Negde se javlja jedna duboka sumnja i jedna jasna slika o tome da postoji negovana i falsifikovana istorija... Falsifikovana istina, zapravo, i da je za nešto što je očigledno, kao da su dva i dva četiri, dokazano da je jedanaest, i ti sad moraš da veruješ u to. Bilo je predmeta koje sam voleo, i radovao sam se tim časovima, ali bilo je više onih glupih, kojima su nam oduzimali i dane i vreme, zbog kojih se moje školovanje pretvaralo u jednu veliku mučninu. Naravno, ja sam imao u familiji ljude koji su bili, ajde da tako kažemo, ozbiljni opozicionari, i koji su, kad god su imali priliku, meni uspevali da saspju u glavu "vidi šta ova banda radi". Jedan je robijao, drugi je bio na onoj strani, ako ništa, zburnjivali su me. Nisam odrastao u nekoj čistoj sredini koja bi bila samo

ovo ili samo ono. I taj haos je počeo da se sređuje, da se raščičava, kad sam prešao u Beograd, naročito u vreme studentskog pokreta u kojem sam delimično učestvovao, jer sam imao devetnaest godina, a to je premalo da bi se čovek uopšte ozbiljno bavio politikom. Ali sam već sa ulaskom u Atelje 212 našao čvrsto jezgro onih ljudi koji su se već tada zvali, ajde da kažemo, opozicionari.

**Veličković:** Ali prije ulaska u Atelje, Akademija...

**Božović:** Znači, Beograd je treći grad koji je važan za Tebe. Pored Šapca i Novog Sada.

**Kovačević:** Ova priča koju sam danas pročitao, to je priča iz Šapca. Ja se Šapca danas sećam, iskreno govoreći, kao mesta u kome sam sve što sam video video prvi put. Jer... Ja ne idem često u Šabac. I trudim se što manje da idem. To je jedan od ružnijih gradova, trenutno, na Balkanu. Ima jednu ulicu koja imitira velike gradove, grad sa izmenjenim stanovništvom. Nekad građansku klasu, od pre Prvog svetskog rata, smenjivali su ljudi koji su namerno dolazili u jednu skalameriju koja se zvala "Zorka Šabac", industrija hemijskih proizvoda, panel-ploča i japanske keramike.

**Veličković:** Ona priča iz Radovana, o fabrici, brdu, jezeru, to je to?

("Ta fabrika je uništila reku, a reka zatrovala polja. Ni korov nije uspevao. Da bi nekako spasili zavičaj, napravljeno je jezero od reke i podignuta hidrocentrala. Međutim, nije bilo dovoljno vode, pa je hidrocentrala prestala sa radom pre puštanja u pogon. Onda su, da bi izvadili štetu, isušili jezero i ostavili samo mulj, da ljudi seju pirinač, koji nije uspevao jer je klima hladna a ujedno i topla. Ovo, da je topla, ustanovilo se kad su podigli planinu na zatrpanom jezeru; hteli su da stvore zimski turistički centar. Da ne bi planina bila neiskorišćena, bez snega, kad već nema para od skijanja, rešili su da otvore veliki rudnik. I kopali su mesecima, dok nisu naišli na mulj koji su ranije zatrpali. Sad su odlučili da sruše fabriku i ponovo zasade žito i kukuruz.")

**Kovačević:** Jeste. To je to. To je to. Oni su to, da bi poprilično moćne, ne moćne, ali poprilično nezavisne seljake i kula-ke, kako su ih zvali, pretvorili u osiromašenu radničku klasu. Sazidali su fabriku, sazidali su solitere na obrađivoj zemlji i dobili su radničku klasu koju su vezali za glasačku kutiju. I to je bio istorijski proces. I dobili su osiromašenog seljaka koji je i dalje išao na svoj hektar, ne na deset hektara koje je imao ranije,





nego na jedan, i tamo je gajio paradajz, paprike i lubenice, a ovde je imao socijalno, i tu je našao nekakav balans, a usput ga je trovala kiselina koju je "Zorka Šabac" ispuštala, i onaj plavi kamen, i razna druga čuda. Ko je to preživeo, danas može da svedoči kako je cela ta priča bila vezana za čistu ekologiju. Najveći broj bolesti bio je u Šapcu upravo zbog toga. Šabac je u mom sećanju zbirka svega lepog što čovek može da doživi u detinjstvu i svega ružnog. Sva prva iskustva direktnog sudara sa životom vezana su za Šabac. Ja imam jednu priču koja to strašno dobro ilustruje, objavljena je pre nekoliko godina u jednom broju NIN-a. Zove se "Smrt žive žene". To je strašna slika Šapca. Sve ovo što pričamo, u toj priči, koja je duga, šest-sedam strana, jeste istinita priča iz mog detinjstva, kad sam imao pet-šest godina...

**Božović:** Novi Sad?

**Kovačević:** Novi Sad je bio iskustveno potpuno drugačiji. Prvo i osnovno, za mene je to prelazak iz jednog grada u kome sam imao svoje dvorište, svoj golubarnik, svog psa, mačku, i sve ostalo, i sve sam to morao da ostavim zato što se preseljavam u Novi Sad, u soliter. To je za mene bio rez od kojeg nisam mogao da se oporavim, sigurno, jedno godinu-dve dana. Fizički bol za nečim što sam ostavio i što sam najviše voleo u životu. I sreo sam se sa drugačijim mentalitetom. Kasnije će to za mene kao pisca biti dragoceno. Pogledao sam sebe sa strane. Jer su prvo počeli da me zovu Gedža. Što je bilo pomalo uvredljivo. Oni su sve ljude sa juga Srbije zvali Gedža, a oni su pripadali nekakvoj aristokratskoj, austrougarskoj, što bismo rekli, provincijenciji... A mi smo bili seljaci... To sam ja onda morao da dovodim u red raznoraznim čudima, do fizičkih obračuna, da bi se stvar sanirala. Ja sam se, inače, ceo život bavio sportom, tada sam igrao fudbal za podmladak "Vojvodine", i tu sam našao neki balans. Ali sam se u početku osećao tamo kao crnac. U Novom Sadu sam završio gimnaziju, sreo se opet sa sijaset problema. Novi Sad je na neki način učestvovao u toj mojoj odluci da se bavim pozorištem, jer smo u četvrtom razredu gimnazije odlučili da pravimo pozorišnu predstavu. I to je već poznata priča koju sam mnogo puta pričao. Ja sam seo i iz čistog bunta napisao komad, jer sam imao profesora koji je obožavao Šekspira i malo-malo pa ga je citirao, i tu se negde nekako rodila moja potreba da prepevam Hamleta u desetarac. I to sam stvarno uspeo, na trideset-četrdeset strana. Tu smo predstavu mi spremali jedno dva meseca, onda nam je

jedan reditelj, kad je video kakva je to budalaština, dao scenu "Ben Akiba". Zagrejao se i on, i mi smo radili kao u pravom pozorištu. To je bila predstava koja je posle trebalo da se igra na kartu više, jer je bila zabranjena.

**Veličković:** Jeste li sačuvali tekst?

**Kovačević:** Imam fragmente, nekoliko strana, to je najstrašnije nešto, to je... Da su me streljali, imali bi pravo. Ali smo s tom predstavom gostovali, i to je bilo simpatično, pošto su to radili gimnazijalci, pa su to gledali na jedan drugi način... Komediya je uvek, u osnovi, rušenje dostojanstva. Slepstik. Ide čovek ulicom i padne. Kad padne običan čovek, ne toliko, ali što je čovek na većem položaju, sve što ima veći oreol, kad padne, i urušava se...

**Veličković:** O tome su pisali Bergson, i Prop ima jednu zanimljivu knjigu, naravno, uvijek se u ovakvim prilikama spomene Nušićev predgovor *Ministarki*... Od koga ste Vi učili?

**Kovačević:** Paa, ni od koga... To je prosto neverovatno. Počeo sam da pišem u trenutku teške depresije, pošto sam imao neprilike na Akademiji iz političkih razloga, kad je bio Maspok... Moj otac je bio vojno lice, i njega je sudbina zadesila da bude jedan od ljudi u vojnoj bazi u Divuljama. To je pored Trogira. U staroj Jugoslaviji to je bila najveća baza za podmornice. A on je posle rata bio radio-vezista na minolovcima. Četiri godine je čistio Jadran od mina. Profesor koji mi je predavao filozofiju u Novom Sadu, jedan divan čovek, bio je slep jer je upravo na jednom od takvih brodova izgubio oči. Brod odnet u vazduh, većina izginula, on izgubio vid. Tako se desilo da su nekako moja dokumenta, koja su tada bila u Hrvatskoj, nestala, i ja više nisam mogao da dobijam stipendiju. Na Akademiji je bilo deset studenata, svi su bili iz Hrvatske, ja sam bio jedini, ajde sada da kažemo, Srbin, i meni su jedinom nestala dokumenta. I ja, ni luk jeo ni luk mirisao, ostanem na drugoj godini bez stipendije. Smučila mi se cela ta priča bratstva-jedinstva, i svega. A zatim, u celoj toj priči, smučila mi se i činjenica da je našu politiku uvek vodilo neko gerontološko odeljenje. I da su uvek starci odlučivali šta ćeš ti da radiš kao mlad čovek. I to je bila potpuno prirodna pobuna. Onda sam ja seo da pišem *Maratonce* kao dramu. Kao ozbiljnu dramu. U kojoj su grobari bili predstavnici jedne klase, a mladi čovek... Priča u *Maratoncima* je, kada se sve razgrne, sledeća: jedan mladi čovek neće više da bude deo grobarske familije. Hoće da izađe iz grobarske familije i da se bavi nečim drugim.



|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| ПАВЛЕ ВУЛОЊИЋ       | Концерт           |
| ДРАГАН НИКОЛИЋ      | Песма             |
| ДАНИЛО СТОЈКОВИЋ    | Брига             |
| АЛЕКСАНДАР БЕРЧЕК   | Маша              |
| НЕДА АРЧЕРИЋ        | Млада             |
| МИЛИВОЈЕ ТОШИЋ      | Алиса             |
| ТАШКО НАБИЋ         | Ловач             |
| БОРИСЛАВ СТЕПАНОВИЋ | Таша              |
| СЛАВКО ШТИМАЦ       | Младост           |
| МИРОСЛАВ КОСТИЋ     | Старији емоционал |
| НЕНАД КОСТИЋ        | Млади емоционал   |

SARAJEVSKE СРЕЗНЕ  
 SARAJEVSKE ВУЛЕНЕ  
 САРАЈЕВСКЕ СРЕЗНЕ  
 SARAJEVSKI СРЕЗНИ  
 САРАЈЕВСКИ СРЕЗНИ  
 SARAJEVO КОТЕЖИ



A tu je, kad pišem, već i moje iskustvo iz šezdeset i osme godine. Neće da bude deo grobarske familije. Međutim, grobari, pošto su ozbiljan svet, pošto se bave ozbiljnim poslom, reše da ga potkupe. Tako što će on biti direktor. I on se, čovek, slomi. I to je priča iz šezdeset osme. Devedeset posto studentskih vođa završili su kao predsednici raznih gradskih i centralnih komiteta. Posle smo čuli i da su neki od njih još tokom pokreta radili za policiju. Pa pogledajte sad po svetlu, Fišer, Bler, to su sve ljudi koji su nekad, kao, duvali travu, nosili cveće i sve ostalo, a kasnije su uzeli oružje u ruke i tukli po planeti. A bilo je ono, *peace, brother, peace*. Mladost, ludost. Daj da se vidi od čega se živi. Ja sam tu dramu pisao krajnje ozbiljno, u svim parametrima klasične dramaturgije, a da bih se oslobodio toga da to ne bude sami mrak, pokušao sam da nađem nekakvu ironičnu, ciničnu priču, u odnosu na sve to. I sećam se, na drugoj godini, kada sam došao da pročitam to, bilo je nas šest ili sedam na klasi, nakon tri-četiri strane, ja više nisam mogao čitam, jer su se oni smejali. Pomislio sam da sam napravio neku grešku. Ja jesam hteo da to bude delom i smešno, ali ne do te mere. Tu se desilo nešto sa podsvešću. I to iz one priče, vezane za strah od smrti koji sam imao tokom celog detinjstva, a imao sam je jer sam bio tri-četiri puta na smrt bolestan, imao sam sve najstrašnije bolesti...

**Božović:** Vaše iskustvo lektire?

**Kovačević:** Danas sam, u biblioteci, govorio o tome, ali nisam hteo to da naglašavam... Ja sam od sedme godine, kada sam se upisao u školu, pa do petnaeste, kada smo preselili u Novi Sad, pročitao verovatno pola knjiga iz fonda biblioteke. Čak smo se takmičili, sećam se, ko će više da pročita. Ja sam znao da uzmem knjigu ujutru, da je čitam do ponoći i da je pročitam. Ako je bila dobra, ako je imala zanimljivu priču. Čitao sam nedeljno po tri-četiri ozbiljne knjige, tako da je ona bibliotekarka mislila da se ja zavitlavam.

**Veličković:** Da li vam se desilo nekad, tada, a pogotovo kasnije, da ste, dok ste čitali, zavidjeli piscu?

**Kovačević:** Ne, nisam zavideo, ali, danas kad se sećam tog perioda, ustanovio sam da se taj nekakav dar za pisanje nasluti, ali ti ga ne definišeš, ne znaš zašto je to tako... Sama činjenica da sam ja svakog četvrtka u pola devet sa nestrpljenjem čekao radio-dramu, kao sasvim mali, dan-danas znam muziku najave, a pričamo nešto što se dešavalo prije četrdeset pet, pedeset godina, sama činjenica da sam odslušao sto,

dvesta drama... Četvrtak, pola devet, ja ležim, pokraj radija, imali smo neki stari radio, nalik na kredenac, koji je sa neke austrijske torpiljerke bio skinut, i to je bio prelep radio, koga bi danas strašno voleo da imam, ali on je zamenjen za "Rudi Čajavec", onaj mali, od plastike, i verovatno je završio u nekoj kafani. Ja sam ležao dole na krparama, stavim jedno jastuče i odvrnem radio, i slušam radio drame koje su bile, u stvari, filmovi za slepe. A zašto sam baš ovo rekao? Zato što je radio-dramaturgija najrazvijenija bila u Nemačkoj. A zašto u Nemačkoj? Zato što je posle bombardovanja tamo bilo najviše slepih. Oni su imali briljantne radio-drame. Radio-drama kao rod je sjajna. A ja sam, te godine kad sam ostao bez stipendije, preživio zahvaljujući radio-dramama. Poslao sam na konkurs u Sarajevo, Zagreb i Beograd tri drame, dobio dva otkupa i jednu nagradu.

**Veličković:** Mislim da jako dobro razumijem šta želite da kažete. Ja vrlo često mlađe ljude upućujem da je radio-drama najbolja vježba pisanja. Jer tu ako pisac postane svjestan ograničenja, i ko ih sve savlada...

**Kovačević:** Najveća ograničenja! Imaš za celu umetnost dva kredita. Imaš ton i reč. Svedeno je sve na ton. I on ti da sliku, ono što je najzanimljivije... Sećam se, *Grof Monte Kristo* je išao u nastavcima. Naravno, to su snimali u Radio-Beogradu i to su sve bili dobri glumci, to se sve ozbiljno radilo. I ozbiljno se igralo. Ceo roman je bio snimljen, ja sam jedva čekao sledeći nastavak, da čujem šta će biti dalje. Postojao je pripovedač, dijalozi podeljeni glumcima, pripovedač je imao sjajan, baršunasti glas koji te odvede negde i ti formiraš sliku. I to za vežbanje mozga, i tih delova skrivenih u sivoj zoni, koji su još neotkriveni, kako se formira nešto na nivou podsvesti, to je bila najbolja atletska disciplina. Jer ti moraš na osnovu zvuka, šuma... Kasnije sam učio tonske efekte. Kad naučiš, kao u poslastičarnici, od čega se pravi ona sjajna torta, onda ti se i ne jede više. To je jedna priča. A druga priča, kad ste me pitali da li sam zavideo nekim piscima... Nisam zavideo, ali mi se dešavalo da mi je krivo što je nešto loše nastavljeno. Što neka priča, koja je išla jako dobro, to sam već tad osećao, odjednom sklizne. Izgubi tenziju. Ili čitam knjigu do pola, i odjednom nije više dobra. Bio sam u pravom smislu, posle dugog čitanja, jedna vrsta ozbiljnog kritičara. Tad sam već znao da čitam knjigu do pola, i ako mi se ne sviđa, da je zatvorim i da je vratim.





**Veličković:** Dobro, to je bilo na početku. Ali kasnije. Kad ste pročitali *Sirana*...

**Kovačević:** Za mene je prelomni trenutak u mome čitanju bio kad sam sa negde deset-jedanaest godina naleteo na Rablea. I to nisam ja sam našao njega. To je bilo jedno staro izdanje, jedan moj prijatelj, koji će posle da studira svetsku književnost, rekao je: "Juče sam pročitao jednu knjigu, prosto je neverovatna." Uzeo sam je i krenuo da čitam, i potpuno... otvorio se jedan novi svet. *Gargantua i Pantagruel*. I tad sam video da literatura može da izgleda sasvim drugačije. Odnosno da dozvoljava mnoga čuda. Ona čuda za koja nisam znao, a u školi su bila strogo zabranjena. Jer smo učili klasičnu socijalističku literaturu. Počeo sam da idem na dva paralelna koloseka. Jedan je bio određen državnim propisima, drugi je bio krivudav i išao je kuda je hteo.

**Božović:** Koje bi još pisce spomenuo pored Rablea?

**Kovačević:** Rable je bio prvi. Kao vrsta šoka. Onda dolazi klasična literatura. Nalećem na Čehovljeve priče. Ne drame! Priče. Čehov je neuporedivo bolji pisac priča nego drama. To je teško dokazivo, zbog *čehologa*, ali u svim njegovim dramama su najlepša ispovedna mesta. Koja su, zapravo, priče.

**Veličković:** Kao onaj dio iz *Profesionalca* kad Luka opisuje Tejin susret sa drugom iz vojske.

("Čovek vam je prišao na ulici, zagrlio vas, izljubio i upitao: Viđaš li one naše? A ti si stajao, isto ko sad, i pitao se u sebi. Koje naše? Čovek se snuždio, kao ja sad, i rekao: Pa, naše iz vojske. A tebi je laknulo, obradovao si se, imao si bar neki podatak. Da bi oraspoložio nesrećnika, rekao si sigurno i velikodušno: Naše iz vojske? Viđam. Naravno da viđam. Kako ih ne bi viđao! I čovek ti je poverovao, zagrlio te, potapšao po ramenu – bilo mu je drago što se nisi odrodio, i upitao te: A koga viđaš? Pa... i tu si, kao sad, stao i pokušao da se setiš bar jednog imena. I setio si se desetara Marka Kostića. I rekao si sa velikim olakšanjem: Viđam desetara Marka Kostića. A čovek te je samo pogledao, oborio oči i prošaputao: Ja sam desetar Marko Kostić.")

**Kovačević:** Od Čehova sam naučio, naravno, tada nisam znao da učim, da nešto učim što će mi biti profesija, jer sam, jednostavno, voleo to da čitam. Čehov je jedan od najboljih svetskih pisaca dijaloga. Vi kad čitate njegove priče, a pazite, još su to prevodi, u rečenici ne može da se izbaci ili doda nijedna reč. Ta rečenica, jednostavno, više ne bi bila to. Čovek koji

uđe u kuću da saopšti nešto, on to saopšti u tri-četiri rečenice, ceo svoj život ispriča u pet rečenica. Bio je majstor dijaloga, i jedan od najboljih pisaca razgovora. Kasnije sam čitao još jednog pisca koji je negde u njegovom rangu, govorim o pričama... To je Singer, i njegovih dvanaest malih priča... To je top svetske književnosti. Naravno, onda dolazi Sirano, Molijer, klasična literatura koja je kao ozbiljna, a nije ozbiljna, ima u sebi odmak, distancu, ima ironiju, ima komediju, ima lepršavost, ima razbarušenost, dozvoljava mnogo štošta. I igra se sa mnogo mašte. Priča o čoveku koji ima jako veliki nos već je sama po sebi definisana kao jedan ozbiljan problem. Pa sad, taj problem može da bude fizički, može da bude mentalni, može da bude iskakanje iz klišeja. I sad sve zavisi kako ga ti vidiš, i šta čitaš. Ali neki čovek ima problem. Zbog tog problema on postaje to što jeste. Rešavajući taj problem, on postaje mitsko biće. Ništa više. Ne želi on da menja svet, on želi da promeni sebe. Menjajući sebe, on menja okolinu. Potom, naravno, dolazi Nušić, dolazi Sterija, dolazi domaća literatura. Strašno sam voleo srpske realiste.

**Božović:** Zašto?

**Kovačević:** Pa, voleo sam ih zato što sam odrastao u toj sredini. U mojim ulicama školovali su se Janko Veselinović, Laza Lazarević, sve te priče koje smo mi čitali, ili morali da ih čitamo ili voleli, sve su one iz mog kraja. Iz mog komšiluka. Ja sam odrastao među tim ljudima. *Sveti Georgije* je, zapravo, citat i posvećen je celom tom opusu Mačve. Ona priča, Lazarevićeva, o invalidima...

**Božović:** "Sve će to narod pozlatiti".

**Kovačević:** Da, to je priča iz *Georgija*.

**Božović:** O izneverenim očekivanjima?

**Kovačević:** Sad su mi pričali. Igra se komad u Banjaluci. I dok su radili predstavu, dvojica-trojica statista i dva-tri glumca koja igraju manje uloge, koji su ranjeni tokom ovih ratova, pisali su pismo Vladi, tražeći pravdu. To su igrali na sceni, i to su bukvalno činili u životu. U slobodno vreme... Tu apsolutno imate ljude koji ništa ne glume. Izađu na scenu i igraju sebe. Taj komad je, ajde da tako kažemo, mali incident u mom pisanju, jer spada nekako u realističku prozu... Vezan je za selo. Za zemlju. A opet, nije samo to, jer su glavni junaci ljudi koji su obeleženi, od detinjstva, ili od rata.

**Veličković:** Gojko i ja smo se danas, pripremajući se za ovaj razgovor, razišli u tumačenju te drame. Da pojednostavim,







mislim da ste vi tu navijali za Georgija, odnosno Đorđa, kome niste bez razloga dali ime sveca. A Gojko tvrdi da su vaše simpatije na strani Gavrila.

**Kovačević:** Pokušaću da vam iskreno odgovorim. Ja sam pokušao da napravim nešto što je u tradiciji i naše literature i naše mitomanije, a i incidenata među stvarno dobrim ljudima. Mihiz je svojevremeno govorio: "U Srbiji je teško biti dobar čovek, jer moraš istovremeno da budeš dobar za sto hiljada." I moraš da radiš za sto hiljada ljudi. I moraš da pravdaš brljotine sto hiljada ljudi. Taj Đorđe Džandar je, u stvari, produžetak Banović Strahinje. Naravno, on nije namerno pisan takav. Ali sam ja takve ljude u životu poznao. I možda jedna od najbitnijih rečenica u mom pisanju, ako čovek sme uopšte da se poziva na samog sebe, jeste jedna rečenica njegova. Kad mu Katarinina tetka - kad ga mobilišu i on ide u rat, znajući da ga žena vara, da nosi dete drugog čoveka i sve ostalo, i tetka zna da on zna, i donosi mu čarape, kao što je red kad se prati vojnik - na rastanku kaže: "Ja sam srela u životu mnogo ljudi, ali nisam srela tako dobrog čoveka kao što si ti." A on, pre nego što će da se okrene i ode, kaže: "Lako mi je biti dobar kad mi ništa drugo ne preostaje." I to je centralna rečenica tog komada. Kad čovek dođe u situaciju da mu ništa drugo ne preostaje nego da bude dobar. Ne zato što nije mogao. On kao žandarm mogao je da učini mnogo štošta, po tadašnjem redu, zakonu i sili koju je imao, međutim, negde je morao da se sudari sa činjenicom da mu je ta žena i ta ljubav u jednom trenutku učinila nešto lepo, a da ga je onda prevarila. Da ga je ljubav prevarila, u stvari, ne sama žena. I da se sve to njemu kasno desilo. I sad, između toga da to izgubi zauvek, i da to još nešto malo sačuva, kao pojavu, kao neko čudo u prirodi, on se bori za to čudo, ne za Katarinu samu. Grčevito je brani i pokušava da u tom mraku... Jedan starac kaže: "Nama je najlakše da umremo. Samo mrak zamenimo mrakom."

**Božović:** Pomenimo još dve rečenice koje se tiču tog odnosa svetlosti i mraka u drami *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Onaj dečak Vane stalno govori: "Mi živimo u velikom mraku." A Aleksa odgovara: "Da sam ja Sunce, ne bih nas ni ovoliko grejao."

**Kovačević:** "Da sam ja Sunce, ne bih nas ni ovoliko grejao." I, naravno, uz sve simpatije za tog čoveka bez ruke, zato što je otišao u rat, devojka sa kojom je bio udala se ne znajući da će se on vratiti kući. Tu počinje jedan klasični ljubavni triler koji bi, da nije bilo rata, koji ga je uzdigao na nivo antičke

tragedije, bio jedna obična seoska crna hronika. Sve zajedno, to je jedna vrsta moje posvete i mog nekakvog testamentarnog pisanja u odnosu na kraj, sredinu i ljude koje sam poznao. Kad sam već spomenuo dedu, on mi je tu priču ispričao. To je istinita priča. Nažalost. Da su mobilisali bogalje, i da su ih odveli na Cer, i da su tamo, za kaznu zato što su pravili razna čuda i gluposti, po sistemu rekla-kazala, što je došlo do boraca na Ceru, bogalji bili poslani u prve redove koje je pregazila austrougarska vojska. Broj se kreće negde oko pet stotina. To se krilo. I ja nisam našao nikad ni jedan dokumenat o tome. Nikad. Ali zato imam dedinu priču, snimljenu, i priču još jednog čoveka, i deda i taj čovek su učesnici tog događaja. Naše lepe igre, čaršijske, kako ocrniti nekoga, ili nešto, i dovesti ga u situaciju da nestane.

**Veličković:** Moram priznati da nisam iz Vašeg odgovora zaključio zašto su, ako jesu, Vaše simpatije i na Gavrilovoj strani.

**Kovačević:** Ja se kao pisac trudim da budem apsolutno neutralan. Samo razmišljam šta bi u datoj okolnosti bilo realno. Ne može mi se desiti, kao onom klincu koji je čitao knjige, da me nešto izneveri.

**Veličković:** Ali u *Kontejneru* niste bili neutralni.

**Kovačević:** Nisam. Ali *Kontejner* je politički komad.

**Veličković:** Zar nije sve što ste Vi uradili političko pozorište?

**Kovačević:** U dubini, da. U suštini, jeste.

**Božović:** Ali, ipak, *Kontejner sa pet zvezdica* je političko pozorište u nedvosmislenom obliku, to je, pre svega, političko pozorište.

**Veličković:** Ali, kad smo spomenuli *Kontejner*, nešto mi se drugo čini važnije. Vi često neke sporedne motive prethodnih drama kasnije razvijate u cijele nove komade.

**Kovačević:** Da. Sve ono što je ostalo nerazvijeno u jednom komadu, što mi se sviđalo, prenosio sam u sledeći.

**Veličković:** Na primjer, na direktno obraćanje publici doktora iz drame *Šta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću* razvili ste *Kontejner sa pet zvezdica*.

**Božović:** Sličan model se primenjuje i u *Lariju Tompsonu*.

**Kovačević:** Jeste, to je to. Kada mi se u komadu sviđi jedan lik koji je taman krenuo da svira nešto zanimljivo, ali nije imao mesta i prostora, kod mene ostane nekakav osećaj krivice i želja, ako je to dobar ton, ako je to dobra melodija, da je razvijem. U nekoj drugoj drami.



**Veličković:** Da li je iz drama koje ste do sada napisali ostalo još takvih nerazvijenih melodija?

**Kovačević:** Znao, ja sam imao običaj, u svoje vreme, to je dosta zanimljivo, da pišem priče, ili skice priča, na jednoj ili dve strane. Čujem nešto, setim se nečega, nešto mi da povod da napišem priču, onda sednem i vrlo brzo, u toku jednog dana, napišem kompletnu skicu, arhitekturu za dramu. I tog trenutka mi se čini da je to sigurno osnova za buduću dramu. Tog dana ja verujem da je to jako dobar temelj da se gradi na njemu. Svi moji komadi, ili barem većina njih, imaju, ako smem ja o tome da pričam, dobru arhitekturu. Ja ne smem da uđem u komad ako nemam dobru arhitektonsku postavku. Ja nisam džez muzičar. Ja dozvoljavam sebi da džeziram tek kad imam strašno precizan notni sistem. A onda u okviru već velike muzičke celine imam delove i dajem sebi za pravo da jedan lik improvizujem. I onda on ispriča neku priču koja nema nikakve veze sa komadom. A u suštini, negde daleko, objašnjava njegov karakter, situaciju ili vreme. Toga u *Radovanu* ima poprilično, i to je otrpilo neka džez kompozicija. Na temu zavičajja, na temu sela, na temu solitera, na temu otuđenosti, ima jedno pet-šest takvih tema, i svako svira jedan deo. Ili plače ili kuka na tu temu. Naricaljke na temu zašto ulica više nije horizontalna, nego je vertikalna. I šta se posle dešava? Taj list papira, ili dva lista papira, stavim u fioku, jer u tom trenutku pišem nešto, radim, pa posle mesec dana opet mi padne nešto na pamet, vidim dobra slika, i... To je tako kada ste profesionalni pisac, odnosno kad morate da budete pisac, ne kad hoćete. Ja moram da pišem. I da sam čovek koji ima sada četiri fabrike, i da mi je rešena kompletna egzistencija, ja bih opet pisao. Dodatni razlog jeste da i zbog egzistencije moram da pišem, pa mi to, kad sam umoran, daje snagu i volju. Jer, ne bih voleo da završim život sa našom penzijom. Često sam u životu iz inata radio neke stvari. Ovo je sada opet digresija, ali radio sam iz inata neke stvari samo da bih nadoknadio svu onu bedu naših pisaca. Ja ne volim da letim, ne volim avion da vidim ni na razglednici, ali sutra bih kupio avion iz inata. Da se kaže da srpski pisac ima avion. Jer su srpski pisci toliko proživeli, gotovo svi, život u jadu, bedi i čemeru. Sve biografije naših pisaca, to je... Dikensovi junaci su raskošni i bogati ljudi. I kad umru, pošto ih sahrani okolina, sistem, država, uređenje, svi ih sahrane, e, onda ih slave i podižu im spomenike.

**Veličković:** Tu je opet Andrić izuzetak među književnicima.

**Kovačević:** Andrić je, prije svega, bio filozof.

**Božović:** To znači da svoje drame pišeš dosta dugo. Prvo nastaje priča sa vrlo preciznom dramaturškom osnovom, pa onda se ta priča postepeno razvija.

**Kovačević:** To sam pokušavao da objasnim i studentima. Ne možeš ti da pišeš dramu i da tražiš priču tokom pisanja. To je uzaludan posao. Nećeš naći priču. Ovo što sam rekao... Ja sam u pravom smislu lovački pas. Stalno sam u potrazi za pričom. Dajem kraljevstvo ne za konja, nego za priču. Mogu na osnovu jedne rečenice koja apsolutno nikome ništa ne znači, iz nekog sporednog teksta, da izvučem celu priču. *Ko to tamo peva* nastao je na osnovu jedne rečenice. Čitao sam novine, pre dvadeset pet godina, šestog aprila osamdesete godine, posvećena cela strana bombardovanju. Nabraja se: pogođena bolnica, pogođeno ovo, pogođeno ono... Rasturene biblioteke, škole. A onda: "Između ostalog, na ulasku u Beograd, kod Autokomande, pogođen je autobus koji je dolazio iz provincije u posetu prestonici. Svi su putnici poginuli." Ja stanem, ukopam se i kažem: Evo ga! Zamisli, vratim film unazad, zamisli ljude koji iz provincije, iz neke vukojebine, koji su ceo život želeli da vide prestoni grad, pakovali stvari, i sve ostalo, krenuli, prošli sve peripetije, možeš misliti šta sve autobus u to vreme mora da prođe na sto kilometara, s tri pucanja gume najmanje, sve ih je nešto vuklo i dovuklo na mesto, i ta bomba koja leti, jedna na tolikoj teritoriji, pogađa baš njih. Kolika je sudbinska veza sa nesrećom. Kako je strašna, u suštini, priča. Kad te nešto pomeri iz planinske kuće, iz doma, da uđeš u autobus, da ti autobus ne pobegne, da imaš para za kartu, da pređe četiri jendeka i pet reka, i da dođe baš tamo gde ćete pogoditi bomba. I tako je nastala ta priča, na osnovu samo jedne rečenice, koju je taj dan pročitalo najmanje sto hiljada ljudi, ali nikome nije palo na pamet da je to zanimljivo. Eto, to je ta razlika. Jer si ti svakog trenutka u potrazi za nečim zanimljivim. Kao čitalac. Tako se uči da se piše. Kad čitaš neku knjigu koja je sjajna. Kad nađem na neki deo koji bi mogao da mi posluži, mogu da uzmem jednu rečenicu, mogu od nje da napravim potpuno novu priču. Uzme se DNK iz neke knjige i ti onda praviš novog čoveka.

**Božović:** Jednom si rekao da, kad ti ponestane priča, pogledaš kroz prozor.

**Kovačević:** Tamo gde ih piše život...



SARAJEVSKE SREŠKE  
SARAJEVSKE VALJEŽNICE  
ČAPAJEVSKE ČRČKE  
SARAJEVSKI ŽVEČAR  
ČAPJEVSKI ŽETPARAN  
SARAJEVO NOTERODOK



## БАЛКАНСКИ ШПИЈУН



**Božović:** Da. Da li to znači da je uloga pozorišta uvek da potkazuje život?

**Kovačević:** Meni je pozorište izuzetno zanimljivo zato što postoji rampa. I ceo naš život je, zapravo, pozorište. Sve što mi radimo u životu jeste pozorište. Ujutru se kostimiraj, udeš u ulogu, i ideš kod šefa ili kod nekoga da ga ubediš da treba da ti da jedan posao. Od toga koliko uspešno glumiš, zavisi ti posao. Isto kao u pozorištu. Imaš ljude koji te gledaju, i ti igraš. Samo je pitanje da li je to organizovana gluma. Ako je organizovana, onda se to zove pozorište, a ako je neorganizovana, onda je to život.

**Veličković:** To onda znači da se ne slažete sa onim što sam ja danas u Biblioteci govorio. Kad sam tvrdio da ste Vi pozorište iskoristili kao neku vrstu megafona, da brže i glasnije kažete šta je hitno da se kaže.

**Kovačević:** Nisam na to imao nikakvu primedbu. To je dosta tačno. Dosta je tačno. Zašto je tačno? Zato što sam pokušao da radim i drugačije, i za to imam materijalni dokaz: ja sam *Svetog Georgija* počeo da pišem kao roman. I godinu dana sam pisao taj tekst kao roman. Onda sam ustanovio da će me ubiti deskripcija. Da će mi deskripcija opteretiti i ubiti celu priču. Da centralna priča počinje da se razvodnjava opisima i pasažima. I ne znam koliko da je to bilo zanimljivo, meni je počelo da smeta. Ja sam počeo, kao u svakom romanu, da opisujem: sedne na konja, pa krene, pa jaše, jaše, jaše. I vidim, tu mi curi energija. I onda jednog dana fino uzmem, izvadim sve dijaloške scene, i ostatak bacim. Zato je podnaslov *Svetog Georgija* - "Adaptacija nenapisanog romana". To nije nikakva literarna pirueta, nego upravo to što piše. I zato je tačno to što ste rekli. A ima i još jedna stvar: meni je pozorište u jednom trenutku služilo, kao ostrašćenom, potajnom političaru, ili antipolitičaru, kako god hoćete, da se s nekim stvarima obračunam. To mi je definisao, već posle mog drugog ili trećeg komada, opet Mihiz. Kaže: "Vi ćete jednog dana imati problema i nećete imati problema zato što ste opsesivan pisac." I to je tačno. Moji su svi junaci sa velikim opsacijama, sa velikim fiksacijama. Za i protiv.

**Veličković:** Osim Mihiza, ko je još bio osoba čije ste mišljenje poštovali i uvažavali?

**Kovačević:** Niko, ni blizu.

**Veličković:** Ni na Akademiji.

**Kovačević:** Nisam imao nikad tu vrstu autoriteta. Ne autoriteta u smislu bezuslovnog... Ja sam s njim znao da polemishem, znao sam i da se posvađam, mada smo ceo život bili na

Vi. Jednostavno, on je o tome znao jako mnogo. Bio je jedan od najbriljantnijih umova, ako smem tako da kažem, koje sam u životu sreo. Čovek koji je užasno mnogo znao i koji je sve što bi vam tvrdio mogao da argumentuje sa najmanje deset podataka iz literature ili iz istorije. I mogao je da se igra. On je bio virtuoz reči. Njega je slušati kad predaje ili priča o nečem bila milina. Nisi siguran da li to bolje zna ili to bolje artikulira. Jednom prilikom, sećam se, kad ga je neko nešto pitao o nekom događaju, zašto to brani toliko, on kaže: "Mogu ja i da napadam, ako hoćete. Samo mi recite, hoćete li da napadam ili da branim, meni je potpuno svejedno."

**Božović:** A kakvo je Tvoje iskustvo sa kritičarima? Recimo, Jovan Hristić je pisao o svim Tvojim dramama koje je za života gledao. Vladimir Stamenković je, takođe, istrajno pratio Tvoje drame. Na drugoj strani, čitav niz kritičara, u svom vremenu vrlo ideološki uticajnih, nisu blagonaklono pisali o Tvojim dramama...

**Kovačević:** Pa, ja nisam imao velike sreće sa kritičarima. Ušao sam u pozorište jako mlad, a oni su to shvatili poprilično neozbiljno. A zatim, ušao sam s *Maratoncima*, o kojima nije smelo da se piše, da se analitički razlažu. Niko o njima nije hteo da priča kao o metafori za jedan sistem. Nema ni jedne rečenice u kojoj stoji: a da bi se pokazalo kako našu zemlju vode grobari, čovek se setio i napisao da mlad čovek može da napreduje samo ako u okviru grobarske porodice postane direktor firme. To je ukratko prepričan komad. Ali ne. To je bio komad sa psovanjem, komad ovo, komad ono, darovito, duhovito, nasleđe Nušića, i tako dalje... Opšta mesta! Ni jedne klasične analize. Jovan Hristić je pisao na svoj način. Vlada Stamenković, kao pedantan i vrstan poznavalac uopšte dramske literature, pisao je analitički. Doktorski precizno. A Vava, kao pesnik, pisao je poetičnije i mekše. Muharem Pervić je napisao dve-tri sjajne kritike. On je, pre svega, čini mi se, odličan pisac. Njegove rečenice možeš da čitaš po dva puta. Bez obzira na to da li je rečenica povoljna po tvoju dramu ili ne.

**Božović:** Deo kritike imao je veoma oštro ideološko protivljenje Tvojim komadima.

**Kovačević:** Da. Ima jedna serija kritičara koji su se vežbali na meni. Pravili karijeru. Ja sam posle, u trenutku neke svoje rezignacije, rekao da imam privatno groblje kritičara. Onih koji su bili, vežbali se, otišli sa ovog sveta i pravili štetu.





**Veličković:** Ja imam utisak da to nije samo Vaša, da tako kažem, sudbina. Mnogo godina unazad, kritičari su, valjda zbog straha, a posebno kad govorimo o Vama, mislim na sedamdesete, prestali da se pitaju šta je autor svojim djelom želio da kaže. Zašto ga je napisao.

**Kovačević:** Evo, Gojko je ovde... Gojko je čovek koji to pomno prati, zato što je, jednostavno, to njegova profesija... Kao čoveku koji odlučuje o štampanju, prolaze mu kroz ruke, kao meni ovde drame, užasne količine tekstova. I znaš šta je suštinski problem? U domenu kritike poezije mi imamo jako relevantne knjige. A ovamo, mi nemamo ni jednu knjigu preglada dramske literature, ozbiljnu. Analizu, deset godina, dvadeset godina, trideset godina, šta je to, zapravo, naša dramska literatura. Jer se stalno vezuje ista priča: naslednik Sterije, Nušića, i svega ostalog, zato što pišem komedije. A, u suštini, moje drame nisu komedije.

**Veličković:** To zaista jeste opšte mjesto i prilično pogrešno. Na stranu vrijeme u kojem je pisao Nušić a u kojem pišete Vi, ali kad uzmete Nušićev tekst da čitate, on je dosadan i površan. Za jednu dosjetku treba da pročitate pola strane. A kod Vas nema replike bez igre, iza kalambura često se krije mudrost, za razliku od Nušića, Vi izbacujete suvišno.

**Kovačević:** Nušić nije bio profesionalni dramski pisac. Ja živim isključivo od pisanja drama. Ja sam zanatlija. U dobrom ili lošem smislu, kako god hoćete. On se usput bavio sa još jedno trideset poslova. Njega je prevarilo vreme i prevarila ga je kritika toga doba. U to doba bilo je nekako pežorativno pisati komedije. Klasicizam se opet vratio na scenu, Ibsen i Strindberg su tada na velika vrata ušli kod nas, i zahtevalo se od pisca da piše klasicizam. A on je imao bogomdan dar za komediju, što se najbolje vidi iz njegove *Autobiografije*. Mogao je da bude sjajan vodviljski pisac, a želeo je da piše takozvane ozbiljne komedije, sa društvenom satirou. On je pobjegao od svog dara. Pobjegao je zato što bi ga ubili, rekli bi da je minoran pisac. Tamo gdje se dogodio vodvilj, kao što je *Sumnjivo lice*, tu je on bio i najbolji. A onda je pod tim pritiskom, pod moranjem da napiše ozbiljnu klasičnu dramu, napisao *Pučinu*, jednu od najstrašnijih drama u istoriji dramaturgije. Naravno, to Dejan Mijač u svojoj predstavi izvrne kao rukavicu i dobije besprekornu komediju. Jer, tolika količina patetike je morala da izazove strašan smeh.

**Veličković:** E, sad ste uveli u priču režisere, a to je tema koja nam se čini nezaobilazna u Vašem pozorišnom radu.

**Kovačević:** Mene su, u stvari, počeli da proganjaju i organizuju hajke, i van sezone, onog trenutka kad sam krenuo da režiram svoje drame. A režirao sam ih iz jednog jednostavnog razloga, zato što sam ih pisao po principu - dva i dva su četiri. I, kao što sam u životu tačan, ja volim da budem tačan i u pisanju. Ja tačno znam zašto pišem dramu. Na početku drame moj lik će reći jednu užasno bitnu rečenicu za kraj drame.

**Veličković:** Zar to nije i zadatak kritike, kad odgleda Vašu dramu, ili je pročita, da dođe, isto tako tačno i precizno, do toga zašto ste je pisali i šta ste htjeli da kažete?

**Kovačević:** To je već priča o radu. Zašto bi se neko trudio baš toliko? Zato se većina kritičara kod nas bavi kritikom dve, tri, deset godina, dok ne nađe nešto bolje. Ja sam, dakle, pisao komad zbog toga i toga, i onda, dođem da odgledam predstavu, i ono zbog čega sam pisao – samo toga nema! U režiji je vrlo lako skrenuti priču. U režiji je vrlo lako preformulisati stvari. Ili se izmontira nešto, ili se nešto doda, i ja više ne vidim komad koji sam napisao. Počinjalo je da mi bude loše zbog činjenice da mi se falsifikuje rad. Na stranu političko ubedenje koje može da se odigra potpuno drugačije ako vi drugačije postavite komad. I to možete vrlo lako, gotovo neprimetno da uradite, bez štrih. Samo pojačate igru jednog glumca. I to mi je dozlogrdilo. A drugo, još jedna bitna stvar, na prostoru tadašnje Jugoslavije bilo je najviše četiri-pet reditelja od imena i autoriteta. Šta znači autoritet? Autoritet znači da jedan reditelj u podeli od deset likova pozove deset dobrih glumaca. Ja sam imao slučaj ovde u Zvezdara teatru da mlad čovek dođe da režira, damo mu scenu, on pozove pet-šest glumaca, velikih imena, oni dođu, vide klinca, i počnu da ga maltretiraju. I počnu da režiraju komad. I na kraju se glumci, naravno, pošto reditelj nema autoritet, ili je i sam zadivljen imenima, na sceni među sobom posvađaju i napuste komad. Međutim, kad se pojavi neko ko je autoritet, ko je impresario, on to sve dovede u red, i kad ti kaže - ti ideš tamo, i stojiš kod prozora, i gledaš kroz prozor, ti ne smeš da ga pitaš zašto gledaš kroz prozor. Kao što će obavezno da te pita ako nisi autoritet: "A zašto ja gledam kroz prozor? I do kad ću da gledam? Ovaj ovde gleda u publiku, a ja sam okrenuo leđa publici, i mene niko ne vidi, a njega gledaju ovde, u prvom redu, svi ga gledaju..." Sama činjenica da sam se bavio filmom i pozorištem, a pisac sam po vokaciji, pa još i da režiram, i film i u pozorištu, to je ljudima bilo previše. A upravo zbog formule dva plus dva su četiri ja sam počeo da režiram.







**Božović:** Postoji jedna postavka *Balkanskog špijuna* u kojoj je Čvorović u pravu.

**Kovačević:** Da. Gledao sam predstavu u kojoj je reditelj, sa minimum štriha, što uopšte nije bilo teško, uradio upravo to. Kada sam pisao dramu, ja sam Iliji davao elemente da bude u pravu kako bi bio istinit lik. Kao kada, recimo, sediš sa čovekom ostrašćenog političkog ubedejenja, on će ti reći bar tri rečenice, od deset, koje su tačne.

**Veličković:** Ali, koliko se ja sjećam, u *Balkanskom špijunu* samo je jedna rečenica koja ga raskrinkava. Kad kaže, ako se ne varam, "ubijao bih ponovo".

("Staljin vas je ubij'o, al' vas nije ubij'o kol'ko je trebalo. Ja sam drž'o njegovu sliku pet godina, ko ikonu, i držaću je ponovo, kad-tad! Nećete uspeti, dok je mene, dok je mog brata, dok je nas još stotinu hiljada, vi nećete...")

**Kovačević:** Inače, ono što priča da se zlopatio, to će da vam priča svaki čovek. I njega je stvarno lako braniti ako mu izbaciš četiri-pet rečenica. Tako da je mene ta priča o izneverenom rukopisu naterala da izrežiram premijeru – a sad, vi, ljudi, izvolite. Ako je taj komad dobar, on će se igrati i kasnije, pa ćete ga i vi režirati. Ako ne valja, ja mu neću pomoći režijom.

**Božović:** Ali daješ, bolje reći, predlažeš, jedno osnovno čitanje.

**Kovačević:** Da. Proveravanje pozorišnog komada je vrlo jednostavno. Ako se komad izvede jednom i nikad više za vašeg života, to nije dobro. Nema tu nikakve velike pameti. Komad koji je igran jednom, i nikad više, nešto nije u redu s njim. Komad, ako je uspeo, obnavlja se, igraju ga i druga pozorišta, igra se na drugačiji način, neko ga čita na svoj način, neko ga oseti iz novog vremena. Kokan Mladenović je radio *Balkanskog špijuna* tako da se priča događa za vreme Miloševića. Ništa se bitno nije promenilo. Nije se samo pominjao Staljin... Nije se pominjao ni Milošević, samo vidimo da je to njegovo vreme i da je Čvorović opsednut jednim likom. I sve je funkcionisalo bez ikakvih problema. Reći ću vam, mene u *Balkanskom špijunu* nije interesovala toliko priča o staljinizmu koliko o paranoji. To je moj pokušaj analize paranoje na ovim prostorima. Što zbog stranca, što zbog policije. Još jedna jako bitna priča, do koje mi je bilo užasno stalo, jeste to kako jedan čovek koji je uplašen, koji živi u strahu, koji je izmaltretiran u životu, s pravom ili bez prava, u to ne bih ulazio, koji je preživeo torturu, koji se plaši, kako on,

dakle, svoju ženu, koja je potpuno zdravorazumska žena, pretvori u istog takvog čoveka. I to je priča, zapravo, o maltretiranju jedne žene. I o maltretiranju porodice. I to su te male takozvane kućne siledžije koji su na ovom prostoru Balkana jedna posebna sorta ljudi. Zato je prelepa ona Andrićeva priča "Zlostavljanje". To je jedna od njegovih najlepših priča, u kojoj nema nikakvog nasilja – na prvi pogled. A to je strašna priča o zlostavljanju. I to je jedna linija, postoje tri-četiri linije u mom komadu, ali ta mi je bila najbitnija: kako čovek, i sam prevaspitan, prevaspitava nekog. I to nije ništa slučajno. Nisam ja toliko darovit kao što izgleda. To je rad. Veliki rad, uloženi. Zato me nerviraju komadi pisaca koji mi donesu prvu ruku. I kad ga ja teram da piše... Zato sam ja odustao da predajem na Akademiji. Ja sam se više nervirao što oni neće da pišu, nego oni. Jedan dan sam šetao dole pored Dunava iznerviran činjenicom da ono što su naučili nisu hteli da napišu. Ja sam dao ostavku i otišao sa Akademije. Jer me baš nerviralo da studenti treće godine neće da pišu, a upisali su se na Akademiju da budu pisci. I onda sam ja gubio vreme i energiju, i zajedno smo pravili konstrukcije, planove, priče, ali oni to nisu hteli da realizuju. Jer im je bilo dovoljno da su studenti Akademije, to je dovoljno za džet-set ovde. Nikad se ne zna zašto je dobro doći u Beograd siromašan. Ko zna, da sam bio iz neke imućne beogradske porodice, možda ništa ne bih uradio.

**Veličković:** Ako postoji danas drama koja objedinjuje sva tri dramska jedinstva, onda je to *Profesionalac*...

**Kovačević:** Pisao sam je po tom principu. Po principu svih dramskih zakonitosti.

**Veličković:** *Profesionalca* smatram Vašom najboljom dramom, ali je većina kritičara nakon premijere zaključila da njome stagnirate, čak nazadujete.

(*Dubravka Knežević, npr: "Drama ipak nije prošireni vic, pa i "Profesionalac" mnogo više liči na skicu za buduću dramu, ili, možda zbog svog ispovednog, klimakteričnog tona, za mogući roman. Takvu je robu s greškom pisac dobro zanatski upakovao i zabašurio i predao Kovačeviću reditelju."*)

**Kovačević:** Tu dramu su sačekali, iz meni nepoznatih razloga, na nož. Ni danas mi nije jasno zašto. A ona je, možda i zato što je mala podela, izvedena u sigurno pedeset-šezdeset svetskih pozorišta. Pre dva dana sam razgovarao sa čovekom koji je prevodi na škotski. Objasnio mi je i koja je razlika





između engleskog i škotskog: kao između srpskog i južnosrbijanskog. Znaite, meni se dešavalo da su me neki kritičari, kad su gledali izvođenje *Radovana*, kojeg je radio Dejan Mijač, sa Vojom Brajovićem u glavnoj ulozi, pitali šta sam dopisivao. Nisam ništa. Nego je Zoran, improvizacijama, koje smo često i nas dvojica smišljali dok smo sedeli u "Srpskoj kafani", menjao tekst. I sad ovo izvođenje u Ateljeu 212, gde igra Brstina, igra se skoro bez štriha, možda sa tri-četiri rečenice, a opet su ljudi iznenađeni da je taj tekst potpuno drugačiji. Zapravo, do ovog izvođenja u Ateljeu *Radovan* nikad nije bio odigran integralno. Kao što su nakon *Profesionalca* kritičari bili iznenađeni što sam izneverio samog sebe. Nakon onakvog početka sa *Maratoncima* i *Radovanom*... Zaboravljaju da su i o njima pisali sve najstrašnije... Odavno sam već, što bi se reklo, digao ruke od toga da čitam i da se nerviram šta kritičari pišu, ne zato što me ne interesuje, nego zato što kritičar mora da bude autoritet. Ne može svako da dođe i da se vežba na meni. Nisam ja konj sa hvataljkama. Ja u njihovom životu, u životu tih kritičara, dođem kao prolazna avantura. Nažalost, ozbiljnih kritičara, koji su život posvetili tome, kao što sam ja posvetio život pisanju za pozorište, nema, možda, jedan ili dvojica. Od vremena kada sam ja počinjao da pišem. Čovek se s godinama navikne na sve to. Kada ste mladi, to vas sve užasno dotiče, strašno ste ranjivi, svaku kritiku pročitate po deset puta. I analizirate čak i ono što kritičar nije napisao. Da li je možda nešto između redova hteo da kaže. I tada je odgovornost kritičara velika, zato što tada mogu tom čoveku dosta da pomognu. Nije kritika da uzmeš sekiru i da nekoga iscepkaš. Kritika je da, ako u nekome primetiš neki dar, razviješ upravo to. Ukažeš mu na to šta je dobro, a ono šta je loše ne pomeneš, ili pomeneš uzgred, da bi čovek imao volje da piše, a inače uhvatiti invalida, a svaki mladi čovek koji piše jeste invalid na neki način, tući invalida nema smisla. I vrlo je lako. A za ovo što sam do sada uradio mogu da zahvalim i tome što sam se bavio sportom. Jer je za sve to bila je potrebna i užasna fizička snaga. I potrebno je da znaš šta radiš i zašto to radiš. Ja i dan-danas nemam mobilni telefon. Moje radno vreme je kao radno vreme profesionalnog ubice. Zadatak koji sebi zadam da moram da uradim, i ne smem da napravim grešku u tom procesu rada, do te mere je ozbiljan da dozvoljavam sebi samo male delove improvizacije. Građu za svoje komade spremam i smišljam godinama. Ja sam Gojku pričao, čini mi se pre deset godina, na jednom putovanju

na literarno veče, o tome kako su nastale novine. Ja se oko te priče vrtim, moram je napisati, gotovo je, priterala me je u čošak i nema dalje. Da bih se odbranio, moram da je napišem. I sad kad sam došao u Portugal, reč je o priči o gospodaru jednog dvorca koji maltretira narod i o tome kako se taj narod ne osveti, ja sam se našao pred jednim dvorcem koga sam tačno gledao, i zamišljao, kada sam locirao celu priču. Kada sam došao pred taj dvorac, ja sam rekao: "Evo, tačno, ovo je znak da moram ono čudo da napišem, jer mi potura i dvorce."

**Božović:** Priča koja namešta realnost...

**Kovačević:** Dovodi me tačno na mesto...

**Veličković:** Ubistva...

**Božović:** A kako se Ti osećaš kao pisac čije se reči citiraju kada te reči dođu do Tebe, kada ih čuješ od nekoga ko i ne zna da su to tvoje reči.

**Kovačević:** Ne, ne razmišljam uopšte o tome, i ne dozvoljavam sebi ni jednog trenutka da pomislim da to ima neko veće i bitnije značenje. Čovek je užasno kvarljiva roba. Možeš vrlo lako da proklizneš i odeš, i tako postaneš sopstveni literarni junak. Što je najstrašnije u literaturi - da postaneš jedan od likova onoga što pišeš. Ne smeš sebe previše ozbiljno da shvataš. To je jedna stvar. Druga stvar, olakšavajuća mi je okolnost što sam uvek imao posla. Nikad ja nemam vremena da se osvrćem i gledam šta sam uradio, ja plivam, i plivam dalje, ka nekoj obali za koju ne znam koliko je daleko. Ja moram do nje da dođem, a ono što je iza mene jeste nekakav prostor koji sam prešao, lakše, brže ili teže, ali sam ga ostavio iza sebe, i ne osvrćem se. Tu i tamo... Naravno, da vam je drago da se ponovo igra nešto što ste radili pre dvadeset ili trideset godina. To je dokaz da i ono što sad radite može da se igra za dvadeset-trideset godina. Niste radili uzalud. To je strašno bitno kao činjenica podrške u trenucima kad sumnjate. Ali, verujte mi, ne postoji ni jedan komad kod koga na polovini komada nisam posumnjao da pišem gluposti.

**Veličković:** Dolazite li u iskušenje da u tim starim drama ipak nešto promijenite, popravite?

**Kovačević:** Ne bih promenio, ali sa ovim iskustvom dodao bih nešto. Moglo je nešto da bude još razigranije. Ali, u tom trenutku, slika je bila sa tim ramom, sad bih ja, možda, pravio veću sliku, ali dobro je da ona ostane kao svedočanstvo tog vremena, kao crno-bela fotografija. I kao svedočanstvo jednog perioda u kojem sam ja trčao tom brzinom tu razdaljinu. A šta bih



SARAJEVSKESKE  
SARAJEVSKESKE  
SARAJEVSKESKE  
SARAJEVSKI  
SARAJEVSKI  
SARAJEVO

## RADOVAN III



menjao? Pa, ne bih nešto mnogo, ne bih nešto mnogo menjao, uz činjenicu da retko gledam ono što sam pisao, čak i filmove... Sinoć sam posle petnaest godina odgledao film *Balkanski špijun*, na televiziji, samo iz jednog razloga, zato što je posredi digitalizovana kopija. Hteo sam da vidim kakva je kopija, i kopija je odlična. Sad je to kopija koja će ostati zauvek. Slika je dobra: sačuvana je slika, i sačuvana je energija u tom filmu. Energija kojom Bata, kao lokomotiva, melje. I u tom filmu, da ga sad montiram, promenio bih vrlo malo.

**Božović:** A zašto je dramski pisac napisao dva romana?

**Kovačević:** Romane sam pisao zato što priče do kojih mi je bilo stalo nisam mogao da lociram u pozorište. Tražile su prostor, širinu...

**Božović:** Kao priča za film *Ko to tamo peva*. Opet, drama *Proleće u januaru* imala je nekoliko metamorfoza dok nije postala scenario za film *Podzemlje* i roman *Bila jednom jedna zemlja*.

**Veličković:** Još samo ovo. Složili ste se da je Vaš opus politički angažovan. Imali ste jednu ideju za koju ste se borili, jasno, hrabro kad je trebalo, no sad, čini se, ponestaje neprijatelja. Uspjeli ste sve to vrijeme biti nezavisni. Niste htjeli da zavisite od plate. U Narodno pozorište ušao je samo jedan Vaš tekst, ako se ne varam. Zvezdara teatar je bio margina kad ste ovdje došli...

**Kovačević:** Da, bilo je to pozorište na periferiji...

**Veličković:** Sad ste Vi u centru. Kako Vaša nova pozicija funkcioniše u okviru političkog pozorišta koje ste do sada radili?

**Kovačević:** Pa ne funkcioniše nikako. Jednostavno, mislim da je priča o jednopartijskom životu na ovim prostorima završena. A to što se zove demokratija i što se zove višepartijski sistem, to je nešto što se uči. Ja nemam vremena da učestvujem u tome. Na sceni Srbije danas ima četrdeset i nešto kao javnih i sto dvadeset potajnih partija. I sad ja treba da objašnjavam ljudima da treba da se učlane u neku partiju, a ona se onda promeni preko noći. I više nemam konkretnog neprijatelja. Kad je bila jedna partija, to je bilo jasno: ti si sa ove strane, oni sa one, pa ko preživi. Sad odjednom vi izlazite na megdan, a desetorica ispred vas drže pištolje. Ne znate u koga da pucate. Pucaće vam s leđa. Ovo se zove politički kaos. I demokratija se, naravno, pošto smo mi propustili kao narod ceo vek, uči ceo vek. Ovo sad što nam se događa, to je učenje, prvi razred

iz demokratije. Ja više u životu nemam vremena da se bavim obrazovanjem, vaspitanjem, da govorim ljudima bolje je ovo od ovoga. To sam zadnji put radio i prevario se. Glasao sam i učestvovao u nekim čudima... Nisam se prevario. Moralo je. Idemo od goreg prema manje goreg.

**Veličković:** Ali ja nisam mislio na tu vrstu angažmana. Nego na tekst, na novu dramu, koja će sada ponovo u ovom vremenu da bude ono što su u onom vremenu bili *Maratonci* ili *Špijun*...

**Kovačević:** Nemam ozbiljnog protivnika ispred sebe. Ovo nije dostojno literature. Nekad se znalo gde ideš, i protiv koga, i ako pogineš, poginuo si od nekog ko je ozbiljan. Sad te ubije baba neka... Potegne vanglu i ubije te. I ode heroj nizašta. Nema jasnog cilja. Ne možete tenkom da gađate trešnje. A zatim, menja se cela priča i globalno. Došlo je do debalansa. Više istine nisu do te mere crno-bele. Otuda ono što smo sumnjali... mi svakim danom sve više ulazimo u Orvelov svet. Planeta postaje slika jedne pozornice za silu, bahatost, moć... Nema više ideologije. Samo kapital. Iza ljudi ne stoji ni neka tanušna ideologija. Stoje korporacije. Stoji užasno bogatstvo. Sve zajedno, nikome nije jasno šta se stvarno događa. Priča o globalizmu, o antiglobalizmu, sve je to tačno... Ali je sve još u vazduhu, sve je i dalje nedefinisano. Sigurno je samo to da su u sukobu bogati i siromašni. To je osnova. Jedan mali broj ljudi na planeti drži užasno bogatstvo, a devedeset posto ljudi je gladno. I sad se ta glad artikuliše. Prevodi se u veru, u religiju, u naciju, u granice... Zato sam negde napisao da granice, verske, na zemlji, dele nebo. Sad se vraćamo na ono prvo pitanje. U zemljama bivših rigidnih, opasnih, mogu slobodno reći zločinačkih sistema ne sme se zaboraviti i ta reč, jer bi poništili devedeset miliona ljudi stradalih u gulazima, tvrdili bi da to nije tačno, ili da oni nisu bitni, da su žrtva istorije. Oni nisu žrtva istorije. Nisu žrtve istorije. Žrtve su jedne ideologije koja je ravna fašizmu. Pitanje je samo ko će na jednu ili drugu stranu da stavi teg, ali to je obeležilo celi dvadeseti vek. Fašizam i komunizam. I, naravno, repovi od toga prelili su se i u ovaj vek. Pod raznoraznim drugim oblicima, nazivima. Mene najviše zabrinjava činjenica da na ovoj planeti, govorim ovo jer sam imao priliku da mnogo putujem, da srećem dosta ljudi, ljudi sve više žive pod sve većom presijom. I to nije politička presija, to nije strah od cenzure, od policije. To je strah za egzistenciju. Putujete sat do posla, i sat nazad, i imate nekoga ko



može da vas otpusti, i da vam ne kaže zašto. Jer na vaše mesto čeka stotina drugih ljudi. I to je isto stvar politike. Samo što se to ne zove fašizam ili komunizam...

**Veličković:** Nego kapitalizam.

**Kovačević:** Čak nije više ni kapitalizam. Nego nekakav bankarski imperijalizam. Ja nekad u šali govorim kako Hitler ide, gore, lupa se pesnicom u glavu, i viče: "Greška, napravio sam grešku, nisam trebao da šaljem generale nego bankare. Da jesam, ne bih bio danas to što jesam." Tako da se mi danas sudaramo s tim. Na nesreću, Balkan, kao i ovo područje bivše Jugoslavije, izuzimajući Sloveniju, koja je uvek pripadala nekim drugim prostorima, čak i Hrvatsku, kao deo bivše austrougarske imperije, mi se vraćamo u predindustrijsko doba... Izgubili smo jedan vek. Jedan balkanski rat, Drugi balkanski rat, Prvi svetski rat, Drugi svetski rat, Treći balkanski rat, bombardovanje. Malo ljudi na planeti je imalo tu sreću da doživi sve to. To stvarno treba da ti se posreći, i da se rodiš na tom prostoru, i da te sve to strefi.

*(Smijeh je vjerovatno najbolji način da se završi razgovor sa piscem koji je stvorio Topaloviće, Radovana, Čvoroviće... Malo čudo tehnike na stolu pokazuje dva nula nula četrdeset tri, što bi trebalo značiti da je dvosatni razgovor snimljen.*

*U Beogradu, 24. decembra 2005. godine.)*



# U KONTEKSTU

Tena Štivičić  
Svetislav Jovanov  
Petra Pogorevc  
Ivan Medenica  
Jelena Lužina  
Velimir Visković  
Dubravka Carić-Crnojević  
Alja Predan  
Almir Bašović  
Muhamed Dželilović  
Nataša Nelević  
Aleksandra Jovičević  
Slobodan Unkovski

SAVREMENA  
DRAMA







ALL GLITTERS  
ARE NOT GOLD

PROVERBS  
POWER.

SINAGATI

## Ovi dani

Pitali su me nedavno na jednoj večeri što je to što najviše volim kod pisanja. Zbunila sam se na trenutak, patetično je da bih to samo tako iznosila pred strancima. Zato posegnem za onim što najmanje volim. Sa stvarima koje ne volim lakše je biti je duhovit, a pred strancima je lakše pričati duhovito nego patetično. A u krajnjoj liniji, ima nešto što stvarno, stvarno ne volim. Neugodan i nepredvidljiv, a sada i u Londonu, neizbježan dio profesije – pičing. Ne znam postoji li hrvatski prijevod te riječi. U razgovoru sa srpskim kolegama naišla sam na 'pičovanje' kao nostrifikaciju, što bi u hrvatskom valjda bilo 'pičiranje'. Pičing je, u svakom slučaju, neugodna i stvaranju potpuno kontraindicirana radnja kojoj pisci sve češće bivaju podvrgnuti kako bi preživjeli u kapitalizmu.

Jedna od mogućnosti kako protječe pičing izgleda ovako: Agent piscu dogovori sastanak, recimo s nekom filmskom kompanijom. Olakotna je okolnost ako je kompanija već čitala neki piščev rad. Tada će sastanak proteći u atmosferi punoj obostranog respekta.

Zgrada filmske kompanije samo što nije okružena bodljikavom žicom. Prozirni liftovi jure brzinom svjetlosti, kartice se potežu kroz proreze na sve strane, a osoblje i osiguranje mrka lica ne zna za šalu.

'Malo se oni shvaćaju preozbiljno', poseže pisac za balkanskim sarkazmom jer mu se u želucu otvara ponor.

Na dvanaestom katu primaju ga tri urednika – naručitelja. Urednici naručitelji su kao neka podivljala varijanta kritičara koji su se oteli kontroli i preuzeli vlast. Od sada o kritičarima sve najbolje, jer oni mogu povrijediti ego, ali kad je djelo jednom vani, mogu mu u stvari, staviti soli na rep. Urednici naručitelji mnogo su opasniji. Sami rijetko kreativni, oni procjenjuju djelo koje tek ima nastati. Oni predviđaju njegovu relevantnost, aktualnost i isplativost. Oni, de facto, svojim pipcima iz sjene, oblikuju lice suvremene umjetnosti. Ili to, možda, više i nije umjetnost, već siva zona između ponude i potražnje. Oni, u svakom slučaju, u rukama drže piščevu egzistenciju.

No, ako takvim mislima pusti na volju, piscu bude teško sakriti prezir, a to je zamka u koju ne smije pasti. Svaki dobar agent to će znati objasniti. Prezir radi protiv nas. On i arogancija rovale da nas sabotiraju. Oni su neprijateljski igrači. Ključ koji otvara vrata su skromnost, šarm i jasan stav. Nepokolebljiv, osim u slučaju da se suoči s razumnim i nepokolebljivim kontra-argumentima. Nista lakše, misli pisac.

Urednici naručitelji najčešće djeluju u trojkama. U mišljenje srednjeg urednika teško je proniknuti i često je baš njegovo mišljenje najvažnije. Drugi se urednik ponaša naglašeno nonšalantno, čak i drsko. Kašlje, gleda u stranu i drži noge na stolu. Da se zna kome je gdje mjesto i da se pisac slučajno ne bi uzoholio. Treći urednik, često urednica, hvale, kliče i pokazuje ushićenost kako umjetnikovim radom tako i njegovom osobnošću.

Nakon ležernog ćaskanja kojim se hini da urednici za pisca imaju sve vrijeme svijeta, kao tema poveznica uvodi se piščeva prethodna drama. Njegov je glas izvanredno jasan, mogućnost pisanja dijaloga nesvakidašnja, a pronicljivost upravo zastrašujuća. Svakog trenutka očekuju da će dramu netko 'pokupiti' i gdje će tada piscu biti kraj? Pisac zausti da odgovori nešto na temu kraja, ali shvaća da se radilo o retoričkom pitanju.

Sad je red na njemu da iznese svojih nekoliko ideja koje bi razvijao i realizirao pod okriljem njihove filmske kuće o kojoj se prethodno već izrazio umjereno ushićeno, ali bez ulizivanja.

Svaki pisac s dobrim agentom, ili s ponešto iskustva, zna da uvijek treba imati više ideja. Samo jedna ideja je sumnjiva jer implicira da je pisac lijen ili nemaštovit. U krajnjoj instanci, svakako je spor i neprilagođen vremenu.

Ako iznosi tri ideje, oko pola sata je idealno trajanje. Nije prezgusnuto, a nije ni davež. Dobro je da ideja bude suvremena, urbana, originalna, pomalo riskantna, da pomiče granice ili čak ruši tabue.

Da se granice ruše usprkos volji autoriteta, a ne po njegovu diktatu pisac se jedva suzdržava ne primijetiti. Da je malo što nova ispričano od Biblije do danas i da umjetnost nije nužno u tome što se priča već kako se to priča, dapače, da je taj 'kako' ono što čini umjetnikov ranije hvaljeni glas i da je sve to skupa strašno pogrešno prevesti u pič, to sve vrišti u piščevoj glavi. Srećom, pamti neke situacije kad su riječi pobjegle van i kad ga je, neko kratko vrijeme, tresla groznica moralne pobjede.



'Je l' ti sad pičuješ?' pita me kolega.

'Aha', procijedim. Sve je gore. Sad ih je pedeset, doveli su i mikrofone i reflektore u pomoć. Da mi je do toga, bila bih lotto-djevojka! Penjem se na podij, pijesak mi je u grlu, počinjem: Ovo je priča o troje ljudi...

\*\*\*

Berlin – London – Glasgow – London – Ljubljana – London.

Opet aerodromi. Previše sati na aerodromima u kratkom roku.

'Aerodromi su fascinantna mjesta', kažem Douglasu dok pospani sjedimo na aerodromu u Glasgowu. 'Čudno djeluju na mene'.

\*\*\*

Vozim se u prepunoj podzemnoj. Večernji *rush hour*. Predstoji mi večernji sastanak sa Simonom. *Pič* koji me ne užasava. Simon je redatelj, pametan, posvećen i otvoren. Već sam radila s njim. Sastajemo se jer mi nudi da u njegovom kazalištu razvijam novu dramu. Prilično odriježene ruke, ako se približno uklapa u program i mogućnosti kazališta. Problem je samo u tome što sam malo umorna nakon cjelodnevnog posla, malo bezvoljna i poljuljane vjere. Takvi neki dani.

U restoranu Med Kitchen u mom kvartu pričam mu te neke ideje koje nosim sa sobom. Tih 'nekoliko ideja koje je pametno uvijek imati u rukavu jer nikad ne znaš kad će se ukazati prilika da nekom nešto pičneš' i sve te mantre u koje uopće ne vjerujem. Pričam i vidim da ga nisam uvjerila tim svojim ispuhanim tonom i polovičnim zanosom.

- Ma znaš šta, Simon, to je sve sranje – priznajem, a on se smije i hoće protestirati.
- Ne, stvarno, nego, čuj... imam jednu ideju, ali nije razrađena.

Nerazrađene ideje se nikad nikome ne pričaju jer se zna da je to gubitak vremena i novca.

- Pričaj – kaže Simon.
- Znaš, ti aerodromi... Čudna mjesta, je l' da? Strašno romantična. Svi aerodromi na svijetu su slični. A opet svaki je u odnosu na vanjski svijet kao poseban svemir.

Život aerodroma je kao svakodnevni život filtriran i intenziviran. Kaos i red – stalni ekvilibrizam, brzina, ubrzavanje, privremenost, efikasnost iznad svega. Šoping, šoping, šoping. Različite kulture u tom kratkom trenutku u vremenu postoje rame uz rame u miru. Klize gore-dolje pomičnim stepenicama, sjede u čekaonicama, nikad nikakvih ispada nestrpeljivosti. Što misliš, sve te restrikcije na aerodromima, uniforme, detektori, zabrane, sve to što mu daje vojničko ozračje, ulijeva li to strah i sprečava ispade? Ili su ljudi tolerantni, velikodušni na neutralnom terenu, zastićeni privremenošću. Možda nam to što ulaskom u avion, pogotovo u ovo sadašnje vrijeme, postajemo ranjivi, daje neki apstraktni podsvjesni osjećaj zajedničke sudbine. Možda je to sasvim mali, jedva primjetni zajednički nazivnik.

Govorim tako i primjećujem kako mi padaju na pamet misli koje nikad prije nisam pomislila, kako govorim sve brže i življe, kako mašem rukama, kako se pali nešto u njegovim očima. I pomišljam, eto, to je ono što najviše volim kod pisanja. Što se otme u nekom trenutku i krene samo od sebe, kao da nije moje, kao da ja s tim nemam nikakve veze. Kao da sam tu samo da prevedem.

- Ej, pa onda znaš, ono vrijeme između letova. Kad zapneš na aerodromu, negdje u Kuala Lumpuru imaš pet sati do sljedećeg leta. Kao vakuum u stvarnom životu, kao džep u vremenu zastićen anonimnošću. Kad možeš biti tkogod hoćeš, kakav bi želio biti, kakav se ne usuđuješ biti. Nitko neće znati kad te avion odnese u realnost. Ali opet, ako mijenjaš zone, klime, ako ne spavaš, ne pušiš, ti sati mogu biti baš halucinantni. Mogu te baciti u stanje u kojem je tako lako donijeti ključne i radikalne odluke. Jer, postoji nešto fundamentalno krivo u toj mogućnosti da letimo, ne misliš? Hoću reći, kao da se tehnologija razvija brže od duše. Brže od uma. Um je polaganiji i ne žuri se toliko. Još je negdje oko Orient Expressa. Skakanje s kontinenta na kontinent, naprijed i natrag u vremenu, sve ga to zbunjuje i lako se može zateći u gluho doba noći, na nepoznatom kraju planete, iscrpljen i sluđen i tko zna što mu može pasti na pamet. Napokon, ti sati mogu biti zadnji sati poznatog života. Ono što čeka na destinaciji je budućnost. I nepoznata. I što, naprimjer, na dramski primjer, ako su

to zadnji sati kad je tvoj poznati život u tvojim vlastitim rukama?! Što se događa u tim satima?

I tu zastanem, uzbuđena. Simon se osmjehuje, zadovoljan.  
– Piši – kaže.

Na Angelu su već objesili lampice na drveće i večeras me to začudo ne puni agresijom. Decembar je počeo. Pada kiša. Sutra letim u Bombaj.

Svetislav Jovanov

## UGODNE RAVNOTEŽE, OPASNA OBEĆANJA

Nova srpska drama: 1995-2005

“Dakle, porijeklo se ne otkriva iz činjeničnog nalaza, već je u odnosu sa svojom prethodnom i naknadnom poviješću.”

(Walter Benjamin)



Protekla decenija predstavlja jedno od najdinamičnijih i, istovremeno, najprotivrečnijih razdoblja u povesti srpske drame. Granice ovog razdoblja nije moguće, naravno, striktno definisati, niti se ono može razmatrati kao zatvorena i okončana faza: činioци koji su ga oblikovali, kao i oni koji su mu dali pečat – bilo da je reč o dramama, autorima, ili tendencijama – u većini slučajeva, na sreću ili nažalost i dalje deluju. Upravo stoga je svaka obuhvatnija analiza današnjeg, aktuelnog pejzaža srpske dramaturgije (i pozorišta) osuđena na nepotpunost, ako se liši razmatranja takve naizgled zanemarljive, ali poetički i sociološki nezaobilazne istorijske margine (dubine). Samo na taj način se možemo približiti razumevanju jednog procesa sazrevanja srpske drame koji ni izdaleka nije okončan, procesa koji se, sa svim rizicima što ih nosi opasnost nepostojanja analitičke distance, može označiti kao serija *mukotrpnih i skokovitih preobražaja*.

Postoje najmanje tri ravni na kojima se uočavaju ovi preobražaji, koje se, da pojednostavimo, kristališu oko pitanja: *šta, zašto* i *kako*. U okviru mimetičke ravni (odnosa između dramskog diskursa i referenta/stvarnosti koja je okružuje) možemo pratiti svojevrstnu kreativnu “raspravu” povodom pitanja autorskog angažmana. Na kulturološkoj ravni, u sferi međusobnih odnosa različitih dramskih diskursa ali i njihovih relacija naspram vladajućih kulturnih stereotipa/arhetipova sredine, prisustvuemo, osobito u drugom delu ovog perioda, promeni uloge i značaja ideološke dominante *mačističko-kolektivističko-mitološko*. Najzad, u poetičkoj ravni, uočavamo stvaranje i razvoj bitno novih dramskih proseada, prouzrokovanih snažnijim



1 Prema Sajmonu Fritu, postoje tri vrste diskursa koji definišu savremena kulturna merila: umetnički (art discourse) čiji je ideal iskustva transcendencija; "narodni" (folk discourse) koji teži ka integraciji, i "popularni" (pop discourse), za kojeg je idealni doživljaj - zabava (vidi: Simon Frith: "The Good, the Bad and the Indifferent: Defending popular culture from the populists"; Diacritics, Winter 1991, vol. 21, No. 4, John Hopkins UP, Baltimore

uticajima (zakasnelih) postmodernističkih strujanja, kretanjem ka estetičkom pluralizmu koje unose nove generacije autora, kao i posledicama izmenjene situacije na planu odnosa između tipova dramskog diskursa i pozorišne "mainstream" prakse.

## Prva razmeđa, ili predigra: Post-izmi i "truizmi"

Nagoveštaj zaokreta i istovremeno, momenat kvalitativnog "ubrzanja" u srpskoj drami predstavlja "dvostruka sezona" 1996-1997-e godine. Podsetimo se društvenog konteksta – reč je o periodu koji protiče u znaku protestnih šetnji u većim gradovima koje dovode do prve, mučno izvojevane pobede demokratskih snaga nad manipulativnim mehanizmom Miloševićevog režima. Paralelno sa tim šire utemeljenim, premda kolebljivim i nesigurnim koracima u pravcu demokratskog osvešćenja, u srpskoj kulturnoj javnosti otpočinju dublja i bolnija suočavanja sa traumom rata; u oba procesa, pozorište figurira kao jedan od značajnijih pokretačkih faktora, ovog puta sa dramskim piscima kao predvodnicima. Drame ironično-simboličnih naslova, *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti* Dušana Kovačevića, *Turneja Gorana Markovića* i *Novela od ljubavi* Stevana Koprivice (sve tri nastale 1996-e), a potom i dramski prvenac Biljane Sribljanović *Beogradska trilogija* (1997), oličavaju ovaj prvi talas kulturološko-ideološko-poetičkih preobražaja.

Iako su doktrinarni promoteri "neposrednog angažmana" otpisali složenu alegorijsku intonaciju *Novele od ljubavi* kao eskapistički iskaz, Stevan Koprivica (1959) barata žanrovskim činiocima – bajkovitim ambijentom i melodramskim zapletom – s onu stranu svake naivnosti i konformizma. Dok inspisan materijalom narodne usmene legende iz Boke Kotorske uobličava, naizgled, tek duhovito sentimentalnu povest o "pomirenju sela i grada", autor *Novele* elegantno dovodi u sumnju premise jednog patrijarhalnog i ksenofobičnog sveta, postavljajući istovremeno temelje svog autentičnog i u narednim godinama razvijanog "pop diskursa".<sup>1</sup>

Prvi dramski tekst reditelja Gorana Markovića, *Turneja*, efektno prepliće "temu" ("tezgaroško" krstarenje grupe osiromašenih beogradskih glumaca po bosanskim ratnim prostovima) i metatemu (odnos pozorišta i umetnika uopšte prema pitanjima rata, nacionalizma i etničkog čišćenja). U nizu atrak-

tivnih prizora organizovanih po principima filmske dinamike (ali i parafraze “road movie”), Marković vodi svoje zbunjene histrione i one koji ih okružuju – okrutne ratnike, književnike koji raznose slovo mržnje – kroz “bosansku jedinstvenu zonu sumraka”<sup>2</sup>. Iako kritički intonirani prosede ovog komada nije uvek oslobođen efemernih aluzija, *Turneja* doseže satiričnu, i uopšte, kritičku ubojitost ne najmanje zahvaljujući inteligentnom korišćenju dvosmislenosti tragikomičkog: naime, ako tragikomičko omogućava putujućim glumcima da se, u okrilju teatarske iluzije izdvoje iz miljea ratnih užasa i distanciraju od ratničkih ideologija, ovaj činilac istovremeno trajno dezavuiše apstraktnost i samodovoljnost iste iluzije, kompromitujući njihov moral “svedoka”.

Ni ideologija ni (pozorišna i one druge) iluzija nisu više od suštinskog značaja za Stefana Nosa, junaka Kovačevićeve drame *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*: njemu je preostao samo *stid*. Iluzionistička artikulacija i ideološka (a često mitološka) svest stupaju pak, u Kovačevićевой drami (čiji je podnaslov “Show must go on”) u složenu, eksplozivnu mezalijansu. Na jednoj strani je neostvarljivost, čak nestvarnost pozorišta: pošto predstava “Sirana” kasni zbog nedolaska tumača glavne uloge Stefana, njegov kolega Beli i upravnica Katarina dovijaju se na sve načine da publiku zadrže u sali. Autor pritom u originalnom postmodernističkom maniru predočava dramu kao odsustvo predstave (tuča scenskih radnika, citiranje Danila Kiša, crnohumorna povest o streljanju iz ratnog detinjstva Belog). Paralelno sa ovim rastvaranjem pozorišne iluzije kroz meta-dimenzije stvarnosti, u Stefanovom stanu se odvija kompleksan proces. Dok nesuđeni Sirano obavlja poslednje pripreme za samoubistvo, njegova ibijevska porodica (parovi stričeva i strina koji se umnožavaju), tokom opsesivnog praćenja australijske “sapunice” o nevino optuženom Lariju Tompsonu postupno ali neumitno prelazi – zahvaljujući urnebesno ciničnim pogibijama kao i apsurдно grotesknim oživljavanjima – među pripadnike “Prividno Živih Ljudi”, tipičnih vernika/žrtava nebeske Srbije. “Stvarnost” na taj način prolazi kroz prazno središte iluzije i sunovraćuje se u virtuelne dubine “političkog nesvesnog” i kolektivne paranoje sluđene nacije. Otuda su opaske o suprotnosti između “složene i razgranate strukture” drame i njenih “direktnih, aprioristički prisutnih teza”<sup>3</sup>, najvećim delom neutemeljene. Razmotrimo li samo Kovačevićev arsenal de-realizacije likova – off dijaloge na pozornici “Sirana”,

2 Aleksandar Milosavljević: “Sjaj i beda glumca”; Reč, Beograd, decembar 1996.

3 Ksenija Radulović: “Dušan Kovačević: ‘Virtuelni’ i ‘realni’ svet tokom poslednje decenije 20. veka”, u: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, priredio Sava Anđelković; Sterijino Pozorje, Novi Sad, 2004, str. 48-49.

distancirajući efekat imaginarne tv-matrice o Lariju Tompsonu i krajnje konsekvence motiva Prividno Živih Ljudi – uverićemo se da je u ovom slučaju reč o plodnoj, višeslojnoj *značećoj strukturi*. Ironijsko usmerenje komada zadobija tragičku dimenziju posredstvom krajnjeg izbora Stefana Nosa: za razliku od ostalih scenskih i realnih živih mrtvaca, on prihvata breme vrhunske kazne, svestan da je stid – zbog trivijalnog i nasilničkog života, zbog licemerne i ravnodušne umetnosti – daleko teži od smrti.

Da fizička činjenica emigracije oličava tek prvi stupanj gubitka identiteta na impresivan način pokazuje *Beogradska trilogija* Biljane Srbljanović (1970), koja uvodi nov i samosvojan autorski senzibilitet u modernu (ne samo srpsku) dramu. Zatečeni u novogodišnjoj noći, rasejani na tri kontinenta (Prag, Sidnej, Los Anđeles), izbegli iz domovine opustošene siromaštvom, ratom i diktaturom, Srbljanovičkini likovi se koprcaju u nepremostivom *stasis*-u između (samo)oduzete prošlosti i neizvesne budućnosti. Oznaka “trilogija” odnosi se koliko na socijalnu dimenziju (Mića i Kića kao praški “igrači mamba”; dva para “intelektualaca” u Sidneju; glumac Jovan i pijanistkinja Mara u LA), toliko i na strukturu zapleta i žanrovski poredak. Komponovana od formalno nezavisnih fragmenata, radnja komada postiže celovitost ne putem sintagmatskog razvoja, već se održava “vertikalno”, kroz bazičnu sličnost situacija i variranje motiva, pri čemu prve dve epizode (“scene”) karakteriše “otvoren kraj”: Mićina dalja sudbina nakon vesti o udaji njegove devojke Ane, ostale u Beogradu, neizvesna je podjednako kao i dalji međusobni odnosi, nakon razotkrivanja izukrštanih relacija neverstava, zavisti i strahova, u četvorouglu Sanja-Miloš-Kaća-Dule. Na preseku između fabulativnog i žanrovskog raskriva se, međutim, značaj i višeznačnost tragično-apsurdne dovršenosti treće priče *Beogradske trilogije*. Šarmantno generacijsko ćaskanje prelazi u mešavinu romantike i kritičkih opservacija da bi se okončalo pinterovskim košmarom – ponižavanjem Mare i “slučajnom” pogibijom Jovana pri susretu sa “aveti prošlosti”, dizelašem Dačom, pripadnikom “zemunske škole” nebeske Srbije (a iz Tusona, Arizona!). Dok je tematski monolitna praška epizoda uobičajena u ključu melodrame sa humornim akcentima, a epizoda u Sidneju, tematski složenija, nosi obeležja naturalističkog koda psihološke drame bremenitog ironijom (u igri su i ljubav, i seks, i *Angst*), treća epizoda – obogaćena temama umetnosti

i ideologije – opravdava naznačenu žanrovsku složenost i gradaciju. Ono čime *Beogradska trilogija*, međutim, u najvećoj meri prevazilazi ravan kritički intonirane socijalne melodrame jeste minimalistički ali krajnje delotvoran epilog: u njemu, bez reči, vegetira u sve tri priče pominjana Ana, nesvesni deus ex machina na životnoj putanji nekolicine likova (Mićina izgubljena devojka, Sanjina profesionalna konkurentkinja, darodavac Marine imigrantske “zelene karte”). Anina figura nije za Biljanu Srbljanović samo efektan postmodernistički “odsutni junak”, čija nezavidna sudbina sugerise da je nostalgija ostalih likova za domovinom tek čežnja za okovima na koje su naviknuti. Naprotiv, neizbežni asocijativni luk koji “odsutnu figuru” Ane spaja sa “apsurdnom figurom” Dače iz Tusona, otvara metaforu o besmislu svakog izgnanstva koje ne oslobađa unutrašnji prostor, snagu slobode. Jer, sudbina vreba na svim koordinatama od Zemuna do Tusona: kako gore, tako i dole.

Neophodno je takođe, u ovom kontekstu pomenuti, kao svojevrсну prethodnicu narečenog prvog talasa, dramu *Divčę (Happy End)* Igora Bojovića iz 1994. godine. Premda još uvek crpi elemente karakterizacije iz sfere mentalitetskog naturalizma, Bojović (1969) u ovoj “crnoj komediji” o raspadu jedne porodice pod teškom senkom ex-Yu katastrofe ne samo što daje “ironičan odgovor na sveprisutnu ratnu propagandu”<sup>4</sup>, već briljantnim fabulativnim iskorakom uobličava rat kao ironiju sudbine, kao demonsku energiju koja opseđa protagoniste spolja, ali se podjednako snažno – možda i suštinski – začinje u podsvesti njihovih kužnih i izgubljenih duša.

4 Boško Milin: “Između angažmana i eskapizma”, u: *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Srbiji i Crnoj Gori*, str. 134.

## Međuigra rascepa: upotrebe pozorišta

Naredni, po neposrednim posledicama još značajniji kvalitativni zaokret koji donosi godina 1998-a, protiče u znaku radikalnije “pozorišne samorefleksije”, to jest, preispitivanja smisla i funkcije same pozorišne umetnosti. U *Karolini Njber*, apokrifnoj povesti o sudbini slavne nemačke glumice-reformatorke iz sredine osamnaestog veka, Nebojša Romčević (1962), razvija alegoriju o pozorišnom mehanizmu i društvenoj strukturi, kao fenomenima koji dele slične osloboditeljske mogućnosti, ali i ideološka ograničenja. Biljana Srbljanović, pak, u *Porodičnim pričama* upotrebljava jednu od ključnih pozorišnih

metodologija, maskiranje, tj. udvajanje uloga, kako bi sazдалa metaforu o zatrovanosti društva totalnom ideološkom iluzijom, tačnije fantazmom.

Dok Markovićeva *Turneja* ukazuje na konformizam “pozorišnika”, a *Lari Tompson*..razobličava etičko slepilo pozorišta kao institucije, Romčevićeva strategija se, na tragu jedne skeptičke filozofije, usredsređuje na doktrinarna iskušnja koja vrebaju u samoj tezi o pozorištu kao oruđu popravljanja sveta. Dok osvaja tehnike imaginarnih osećanja i prostore teatarske iluzije, njegova junakinja gubi svest o tome da je iluzija *uvek dvosmislena i dvosmerna*. Zaboravljajući, naime, da se s druge strane rampe (tamo gde su publika društvo, istorijske sile) nalaze tajni izvor i skrivena granica pozorišnog čina, Karolina Nojber postaje, ne samo zatočenik stvarnih patnji u prostoru u kojima “nema stvarnosti”, nego i oličenje ideološki utemeljene, čak utopijske volje intelektualca, koja se slama u sudaru sa inercijom istorije i iracionalnošću svakodnevice.

Četvoro dece, protagonisti *Porodičnih priča* odigravaju svojevrsnu nad-marionetsku fugu nasilja, užasa i smrti pokazujući rastuću sposobnost Biljane Srbljanović da efikasno koristi metode repetitivnosti zapleta, variranja motiva i raslojavanja stilskih ravni. U zatvorenom krugu beznađa, gladi, surovosti i nasilja koji obeležava Srbiju s kraja stoleća, ideološko je potpuno impregniralo sve pore stvarnosti: floskule režimske propagande su okamenile i obesmislile jezik, emocije su svedene na nivo životinjskih refleksa, čak je i sama smrt postala ravnodušni ritual, puka zamena maski. Zbog toga se autentični iskaz tragičke patnje može uobličiti isključivo kroz nemost, ili u najboljem slučaju, krik – kao što pokazuje lik Nataše, devojčice (samo)kažnjene na ulogu psa. Suptilnost metaforičkog ustrojstva se, međutim, u *Porodičnim pričama* ne iskazuje toliko u repeticijskim koje proizvode distancu (smrt je jedini način da se izađe iz života kao nametnute uloge), koliko u izazovnom i efektinom iskoraku koji donosi scena “prepričavanja snova”:

“ANDRIJA: Tada, noge počnu da tonu. Razmakao se asfalt, stopala upadaju u neki katran, nešto crno me guta, i guta, i guta...”

*Andrija začuti. Ostali ćute, očekujući nastavak priče. Andrija ne nastavlja. Milenu izda strpljenje.*

MILENA: I!?!?

*Andrija mirno odgovori.*

ANDRIJA: I ništa. Progutalo me.

MILENA: I, onda?

ANDRIJA: Onda sam umro.”

Pošto se konstantna “trauma zlostavljanja” (Nataša Govedić) ponavlja čak i u snovima, izlazak iz nje se ne može ostvariti posredstvom smrti, već samo kroz doslednije vraćanje – dabome, u okviru iluzionističke razmene značenja -psihološki zasnovanom iskustvu. U tom kontekstu, Nadeždin finalni iskaz o smrti roditelja, kao razrešenje kojim se prosede vraća individualnoj ravni, pokazuje originalnost, ali i rizičnost autorkinog pristupa. Naime, takva vrsta poente ne odstupa bitno od primenjene simboličke matrice – pozorišnog razgolićavanja ideologije – ali nije izvesno u kojoj meri je dovoljna da bi se lik oslobodio bekonačnih permutacija “uloge”: simbolička re-representacija, ma koliko efikasna i temeljna, ne može u potpunosti da nadoknadi prezentaciju.

## Kapitalizam i paranoja: Iron Lady

Problematiku izgnanstva, obeskorenjenosti i gubitka identiteta (začetu u *Beogradskoj trilogiji*) i dramaturške postupke zasnovane na repetitivnosti motiva, udvajanju likova i situacija i cikličkom karakteru zapleta (iskušane u *Porodičnim pričama*) Biljana Srbljanović razvija kroz izuzetno ubedljivu kombinaciju u drami *Supermarket* (2001)<sup>5</sup>. I bivši i budući život glavnog junaka Lea Švarca, intelektualca koji je emigrirao sa Istoka da bi, dan uoči desetogodišnjice pada berlinskog Zida, dočekaao kao neprikladno upravnik provincijske škole negde na Zapadu, podjednako su lišeni sudbinske važnosti i značaja. Otuda podnaslov komada “soap opera” najavljuje ne samo nemilosrnu parodiju emotivne ispraznosti, etičkog nihilizma i konformističkih ideja koji dominiraju *Zeitgeist*-om Leove nove domovine, nego i tragikomičnost junakovog nastojanja da jalovu sadašnjost i besmislenu budućnost poništi re-konstrukcijom prošlosti (falsifikovanje sopstvenog disidentskog dosijea). Značenjska slojevitost parodije i formalna oštrina parabole slivaju se u sintezu koja upućuje na doslovni šok “rđave bekonačnosti”: Leo Švarc, alias Leonid Crnojević (neposredna aluzija na romanesknog junaka Crnjanskog, paradigmu modernog lutalaštva) postaje žrtva vremenskog paradoksa, bivajući zatočen unutar crne rupe “dana uoči”, četvrtog novembra. Iz činjenice da – sa stanovišta ostalih likova – vremenski kontinuitet (barem i formalno)

5 Od 2001. godine, pregled poslednje decenije srpske drame postaje, uz časne izuzetke, storija o ekspanziji ženskih autora; izuzev variranja jedne impresionističke fraze u međunaslovima, potpisnik ovih redova neće komentarisati uzroke i okolnosti ovog fenomena, s obzirom da njegovo postojanje sagledava izvan svih ideoloških, kulturoloških i teorijskih (rodno-polnih) kategorija.

postoji, autor izvlači dodatni učinak, ironično sučeljavajući prozirnost, predvidljivost i pervertiranost njihovih “post-istorijskih” života, sa neuništivom, podjednako surovom, ali ne mnogo smislenijom Istorijom, čija moć zatvara Lea Crnojevića u fantazmagoriju “pobunjeničkog” dosijea:

“LEO: ...mali Leonid, odrastao u atmosferi buržoaskog doma, ni sam nije bio mnogo različit. Još u osnovnoj školi počinje da se protivi sistemu, odbija da peva koračnice i samoinicijativno uči francuski jezik.”

“Čelični stisak” ciklično organizovanog zapleta uravnotežen je u *Supermarketu* raznovrsnošću parodijskih relacija, koje podjednako raskrinkavaju i marionetsku društvenu podsvest zapadnoevropskog konzumerističkog raja, kao i mitsku, pseudo-junačku nadsvest istočnoevropskog “slobodnog intelektualca”. Vremenska klopka postaje jedini most između prošlosti i budućnosti, između lažnog ropstva i lažnog oslobođenja. Unutar nje će se, sa neumitnošću izleta kroz pakao, odigrati igra dezavuisanja junaka, ali i igra detronizovanja sudbine. Kompoziciona struktura *Supermarketa* – sedam zamenljivih, fantazmagoričnih pretprazničkih dana Leonida Crnojevića koji razvijaju i variraju njegovu unutrašnju i socijalnu paralizu – još više potcrtava ovu tehniku mračnog karnevala, sugerišući da je čin stvaranja sveta pretvoren u marketinšku kampanju, “kosmičku ali komičnu katastrofu”<sup>6</sup> koja nas besprizivno osuđuje na beskonačni hepiend.

Koncept drame *Amerika, drugi deo* (2003) otkriva nekoliko ironičnih, plodonosno jeretičkih postavki. Agonija (kalvarija!) glavnog junaka, visoko plaćenog njujorškog menadžera Karla Rosmana, otpočinje u vreme božićnih praznika; načelno parafrazirajući Kafkin roman *Amerika*, Biljana Srbljanović umesto lutanja i iščeznuća glavnog junaka u pustarama industrijskog “sveprostora”, nudi sve zagušljiviji lavirint psihe svog protagonista istog imena; konačno, sam virtuelni prostor njujorškog megalopolisa – kao pandan ogoljenog pejzaža junakove duše – predstavlja i ključnog antagonistu i ambijent zbivanja. U kojoj meri se, međutim, ovako zasnovan koncept preobražava u autentični patos “čoveka bez svojstava”, zatečenog u srcu postmoderne antiutopije? Srbljanovićkin Karl Rosman, osim što se nijednog trenutka ne odlučuje na delovanje, demonstrira zavidnu nesposobnost za sve vrste emocionalnih, profesionalnih i moralnih odnosa – za šta kao funkcionalno sredstvo služe plošni, asocijativno komponovani prizori, sa

6 Žorž Pule: *Metamorfoze kruga*; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Noví Sad, 1993. str. 343

jezgrovitim, cerebralnim dijalogom (kao parafrazom tv-sit-com-a). Lucidan kontrapunkt ovom sloju radnje čine scene u kojima Karl komunicira sa misterioznim glasovima/porukama na telefonskoj sekretarici: megalopolis kao sudbina se ne zadovoljava konkretnom i vidljivom agresijom, već se infiltrira posredstvom novih mimetičkih kanala. Tretirajući epizodne likove – Dormena, Kelnera, a pogotovo Devojkicu sa delikatesa – na način koji njihovoj funkciji daje prizvuk nadrealne začudnosti, autorka osnažuje neophodnu alegorijsku dimenziju. Iskušenja hiperbole i simbolizacije su, međutim, suviše snažna: likovi Karlovog prijatelja Danijela i njegove ljubavnice, Irine, polako podležu melodramskoj logici *sitcom*-a, zadržavajući plošnost bez distance. Zazirući od alegorije, autorka napušta Kafkinu putanju, okončavajući Karlovu pustolovinu izrazito pred-modernim dramskim potezom. Smrt pod točkovima podzemne železnice, ma koliko oličavala prihvatanje neizbežnog besmisla, jeste čin aktivne individue, nespojiv sa očajanjem zbog velikih napojnica i oduševljenjem skupim papučama; čini se da je pouka o nemogućnosti (izlaza posredstvom) smrti brzo zaboravljena.

## S obe strane apokrifa: First Lady i gospoda

Postmodernistički impulsi s kraja milenijuma odslikavaju se krajnje intrigantno u komadima Vide Ognjenović *Jegorov put* (2000) i *Mileva Ajnštajn* (2001). Osvojivši u prethodnim fazama svog dramskog opusa prostore istorijskog gotovo do savršenstva pomoću prosedea koji pozorište predstavlja kao suverenu, premda lako razorivu stvarnost (*Kako zasmejati gospodara*), ili, pak, preobražavajući zablude mita i istorije u podrugljivo pozorište senki (*Je li bilo kneževе večere?*), Vida Ognjenović se okreće dominantnom junaku kao apokrifnom stožeru. U slučaju *Jegorovog puta*, autorka koristi predanje iz crnogorskog primorja o tajanstvenom kaluđeru, koji gradi put kroz kamenitu pustoš do mora, obeležen zavetom ćutanja i tajanstvenom prošlošću, kao podlogu za uobličavanje kolektivne "fame" o mogućem čudotvorcu. Junak koji ne govori ipak nije identičan sa junakom koji ne dela, kako nam pokazuje i uloga glavnog protagoniste u razotkrivanju drugih (poklonika, pripadnika austrijskih vlasti, špijuna). Jednostavna dubina ove dramske formule se produbljuje činjenicom



da do kraja nerazjašnjeni uzroci Jegorovog izbora (reč je o ruskom aristokrati koji sebe okrivljuje za kćerkine patnje) samo pojačavaju apokrifnu otvorenost za sve mogućnosti; u situaciji kada je stvarno-fiktivni junak do kraja rastvoren u istorijskom vrtlogu i preobražen u “istorijski odsutnu” figuru, *sama istorija postaje apokrif*. Para-biografska drama *Mileva Ajnštajn* gradi se zahvaljujući potpuno oprečnom konceptu – ideji “totalnog apokrifa”. Lik Mileve Marić, prve žene slavnog naučnika “zasićen” je, naime – ne samo u kolektivnoj kulturnoj svesti ovih prostora – tumačenjima koja se bliže entropiji: eksploatisani “izvođač radova” u službi Ajnštajnovog genija, nepriznati koautor formule o relativitetu, izmučena (bračna i porodična) žrtva egocentričnog i bezobzirnog posvećenika nauke...Polazeći od istraživački utemeljenog i dramski briljantno promišljenog stava – da nije značajno za koga, već *u ime čega* Mileva Marić Ajnštajn zalaže (“žrtvuje”) perspektivu sopstvene karijere, emocije i moralne principe – Vida Ognjenović gradi dramu o ljubavi kao *beskonlačnoj milosti* (“agape”). Primedbe o epskom opsegu (raspričanosti) *Mileve Ajnštajn* su samo manjim delom opravdane, zato što autorka upotrebljava, sa zadivljujućom temeljnošću, upravo ovaj epski zamah kao preludijum, kontekst i komentar antologijskih trenutaka lirske koncentracije. Zahvaljujući tom kontrastu i kontrapunktu, naponu kroz koji *apokrif postaje paralelna istorija*, pred nama se pojavljuje ne samo originalno protumačena povest paklene racionalnosti i uklete osećajnosti tek minulog stoleća (“veka Mefistofelesa”), nego i prefinjena, tragičkim ritmom prožeta mitografija o *blaženoj tami srca*.

Stevan Koprivica nastavlja da žanrovski razgranava artikulaciju bokokotorske mitsko-istorijske topografije u drami *Bokeški D – mol* (2000). Sentimentalnu, istorijom inspirisanu anegdotu o neočekivanoj heroini u košmaru Napoleonovih jadranskih osvajanja autor nenametljivo utkiva u šire tematsko pozorje (opresija patrijarhalnih sredina, plemenski “užas malih razlika” i geopolitički mehanizam Velike istorije), uspevajući da činiocu Erosa udahne tragičku samosvest, a emancipatorskoj ideji obezbedi čulnu magiju i scensku igrivost. Sa *Tre sorele* (2004), u Koprivičinom prosedu, još uvek opsednutom bokokotorskim legendama, pojavljuje se onirička slojevitost, zajedno sa motivima “haunted places”. Ono što skućenom životu i sputanim emocijama triju devojaka iz “malog mista” prisposobljava fantazmu neispunjive čežnje može biti knjiška

inspiracija, vetropirasti moreplovac ili demon, ali slojevitost melodramskog u sva tri slučaja ukazuje na neiscrpljene retoričke mogućnosti poetske drame.

### Daleko od Kanta: Milena Marković (My Fair Lady)

Pojavljujući se na obzoru srpskokrnogorskog teatra 2001. godine, u vreme pune domaće i međunarodne afirmacije Biljane Srbljanović, Milena Marković (1974) nije mogla da računa na brzu recepciju, a pogotovo na adekvatnu scensku nadgradnju svog vanserijskog spisateljskog senzibiliteta. Uprkos tome, njena drama *Paviljoni, ili Kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru* nametnula se prvenstveno zahvaljujući prodornosti elementa koji se – u zaziranju od efemernog i usled opreza pred apstraktnim – može označiti Stajnerovim terminom *modus imaginacije*. Ponajpre, već u *Paviljonima* se uočava da, za razliku od Biljane Srbljanović – koja uspostavlja više ili manje neposredan kritički odnos prema vladajućim ideološkim matricama – Milena Marković transponuje svoj dramski diskurs u prostor koji do kraja *poriče značaj ideologije*. Fascinacija koju proizvode tobože “dokumentaristički” zasnovani likovi *Paviljona*, uobličeni posredstvom simultane igre scenskih fragmenata (u okviru tri jezgra zapleta i četiri ambijenta) kao i kroz matematički orkestriranu igru “idioma ulice i periferije”, ta fascinacija, dakle, predstavlja rezultat krajnje *samosvesne selekcije* motiva, kompozicionih modela i jezičkog materijala:

ĆERA: Moram da idem.

MACAN: Moj burazer mi dođe sad jedno izlaženje sa gajbe... sutra.

ĆERA: Sutra.

MACAN: Ajde samo malo.

ĆERA: Koliko je sati?

MACAN: Smaramo se srećo, satima što se mene tiče, a život prolazi... Jel znaš šta bi se dogodilo u crtanom filmu za ovo vreme... A... Tom i Džeri... Dođi...”

Žanrovska gradacija ovog komada, od, kako to Darinka Nikolić precizno konstatuje, “drame apsurdna, preko crne komedije do naturalističke drame”<sup>7</sup> predstavlja povratnu spregu na kojoj je vidljiv sličan proces selekcije/transformacije: naturalistički obrazac (priča o bivšem “vođi” Džigiju, kreaturi-bosu

<sup>7</sup> Darinka Nikolić: “Deca autizma ili male priče o malim ljudima”, u: *Dramski tekst danas...*; str.147.

Ćopi i fatalnoj Maloj), recimo, neosetno postaje spoj pinterovske jeze i uklete romantike na tragu našeg "crnog filma". Najzad, prekretnički modus *Paviljona* počiva umnogome i na dimenziji unutar koje pratimo razvijenu referencu na Kanta, nesumnjivo povezanu sa podrugljivom parafrazom iz podnaslova. Kao što je metafizičku dilemu o identitetu zamenilo pitanje o jelovniku, tako se i, na Kantovoj filozofiji utemeljeno, povezivanje područja moralnog i estetskog posredstvom pojma "uzvišenog" ovde radikalno obrće: atmosfera, motivi i jezik trivijalnosti i nasilja – tzv. "niskog" – podcrtavaju žanrovski, stilski i jezički raskid autorkine strategije sa uslovnostima ideološki omeđenog i tumačenog sveta.

Dvostruko paradoksalan raskid sa (anti)ideološkim diskursom Milena Marković demonstrira još ubedljivijom kombinacijom žestine i samosvesti u drami *Šine/Tracks* (2003). Inicijalni paradoks uvodi se već izborom imena protagonista: premda su označeni kao nosioci tipičnih/dominantnih crta – Junak, Gadni, ili Rupica – likovi *Šina* konačno prelaze granicu re-rezentativne strategije. Preobražavajući se, potom, kroz žanrovski retorički dosledno filtriranu sekvencu "žaloslanih doživljaja" ("besprizorna" ulica, školska tortura, ratna klanica, apsurdna "smrt na selu") u figure krhke, neodoljivo čulne *prezentacije*, dakle, isključivo "svedeni" na sopstveni ovozemaljski torzo, Markovićkini anti-junaci postaju i delotvorni posrednici u *de-ideologizaciji istorijskog konteksta*:

RUPICA: Umrečeš.

JUNAK: Prvo ću tebe da ubijem.

*Pauza.*

JUNAK: Bolje da te ubijem, razmisli sama.

RUPICA: Možda mogu..

JUNAK: Šta možeš kurac, ništa ne možeš..

RUPICA: Kako ćeš da me ubiješ?

JUNAK: Ti ćeš da dopuziš, ovde do mene. I gurnućeš mi nogama ovo sranje da mogu da lepo dohvatim a onda to je to..."

Čvrstina retoričkog okvira u ovom komadu dozvoljava autorki ne samo da epilog, u maniru antiklimaksa (postupak iskušan u *Paviljonima*) uobličiti kao ironično-nadrealni prizor u raju, već da žanrovskim prelivanjem iz grotesknog u apsurdno – u prizoru gradnje kućice za maće – поближе definiše osnovno načelo pred-stavljačke uverljivosti priče. Za sve protagoniste, smrt je neophodan uslov koji treba ispuniti u cilju prelaska u istinsku ravan egzistencije; sve ostalo – ideologije, ratovi,

repressivne institucije, najzad i načelna apsurdnost zla – spada u *zanemarljivi, iako bolni predživot*.

Sklonost ka preplitanju retoričkih oblika i žanrovskih obrazaca upućuje Milenu Marković prema specifičnom dijalogu sa arhetipovima: *Brod za lutke* (2005) pokazuje da takvo traganje ni u kom slučaju ne isključuje razvoj i produbljivanje novog tragičkog senzibiliteta. Ironična, čak cinična distanca u artikulaciji modela/situacija bajke – od Snežane do Palčice, od Alise do Ivica i Marice – funkcionise kao “sistem otvaranja” što preispituje *samosvesnu pasivnost* mnogolike, arhetipske, a ipak šokantnim iskustvima podložne Junakinje (“Male sestre”). Nije reč, međutim, o poznatom modernističkom stremljenju za saznanjem kroz patnju: Markovićkina Mala sestra/Alisa/Zlatokosa (i tako dalje, zaključno sa oznakom Veštica) *oduvek već* zna da su surove peripetije bajke stvarnost, a srećni ishodi, nasuprot tome – tek iluzija. No sva ta iskušenja lišena utehe – povrede, izdaje, poniženja – približavaju Anti-Heroinu ishodištu ove *metafizike surove nežnosti*: nultoj tački Želje, u kojoj sve bajke, tačnije iluzije, mogu ponovo da otpočnu.

8 Boško Milin: “Pravo na emocije”; Scena, br. 1-2, januar 2000, Novi Sad

## Čuvari zapleta: Istorija na odsustvu

Nakon uspešnog debija sa *Rekviziterom*, komadom koji nepretenciozno, rukopisom komične nostalgije definiše iskustva s obeju strana rampe koja deli stvarnost i teatar, Uglješa Šajtinac (1971) se odlučuje za prividno apartnu tematiku na razmeđi istorijskog i apokrifnog. Drama *Pravo na Rusa* (2001), usredsređena na ličnu sudbinsku ravan – sentimentalni krah Alekseja Zubkova, zarobljenika na prinudnom radu u banatskom selu (vreme Prvog svetskog rata) – prevazilazi svojim značenjskim podstrujama deklarisanu okviru “starovremenske melodrame”. Prvenstveno zbog toga, što se epska pozadina Šajtinčeve balade o ljubavi kao neverovatnom dolasku i *nemogućem povratku* neprestano menja posredstvom optike koja nije nimalo sentimentalna: porodica je definisana kao otvorena mogućnost rastakanja, isto kao što je i pojedinac – subjekt izbačen iz institucionalnog, nacionalnog i civilizacijskog težišta – određen sposobnošću empatije. Suočivši “ljude istih želja i htenja”<sup>8</sup>, autor ih je minuciozno oblikovao kao autentične žrtve (i svedoke) ratnog fatuma, otvarajući nove prostore *epsko-melodramskog apokrifa*.

9 Darinka Nikolić,  
Navedeni tekst, str. 149.

Marija Karaklajić (1978) nasuprot tome, otpočinje distancirani dijalog sa istorijom i savremenošću metodom koji podrazumeva krajnju stilizaciju žanra, uz umnožavanje fabulativnih nivoa. Njeno prvo ostvarenje, drama *Fausse attaque – mal pare* (ili *Lažni napad, pogrešna odbrana*, 2003), odvodi nas, na prvi pogled, u ne tako blisku prošlost, zaranjajući u (odnekud i nama nedavno dobro znanu) “pretkatakliksičnu atmosferu Beograda”<sup>9</sup> iz marta 1941. godine. U nepouzdanom, *praznom središtu* komplikovanih špijunskih igara, političkih smicalica i policijskih nadziranja, obitava, poput ranjenog a nezasitog pauka, Rene Klod, šef ispostave francuske telefonske kompanije, pustolov i zavodnik. Snalazeći se u višedimenzionalnoj i krajnje fikcionalnoj stvarnosti pomenutih igara kao riba u vodi, Rene Klod neprestano strepi jedino nad ambisom sopstvenih snova – pogotovo što ga oni nagone da strepi kako se, iza (i iznad) svih pomenutih i lako odgonetljivih igara sve više nadvija senka sasvim drukčije, smrtonosno neshvatljive Igre: gubitka identiteta i smisla. Izbegavajući dosledno i najmanju primesu melodrame, autorka suočava glavnog junaka ne sa ženom koja oličava “fatalnu ljubav” – već sa topografijom njenih snova, u kojima Rene otkriva sopstvene žudnje, strahove i, naravno, izdajstva. “Lažni napad” u vidu emocionalnog gubitka ne može da potkopa smisao, ali u suočenju sa izdajstvom – izneveravanjem zajedničkog sna – svaka odbrana se pokazuje kao pogrešna. Karaklajićkina naredna drama, *Mlečni zub zemlje* (2004), predstavlja razvijenu alegorijsku strukturu koja danteovskim proseedom i suvereno egzaltiranim poetskim jezikom evocira višedimenzionalni pakao jugoslovenskih ratova: parafrazirajući sudbinske putanje Isusovih muka, Edipove kazne i pustolovne bezobzirnosti Majke Hrabrost, Marija Karaklajić uspostavlja luk koji seže od realističkih figura do kobnih antropoloških i mentalitetskih karakternih konstanti.

## Najnoviji talas – naročito Maja Pelević: *Lady for a day*

Pošto je u dosadašnjem opusu Milene Marković, “prve srpske dramatičarke trećeg milenijuma” (Zorica Jevremović) upečatljivo realizovan raskid sa ideološkim svetom, dela najmlađe generacije dramskih autora u Srbiji polaze od činjenice da su ideološke dileme definitivno stavljene *ad acta*. Socijalni

potresi, generacijski razdori, raznorodni vidovi postmoderne urbane patologije – čitav spektar tematskog i motivacijskog materijala pojavljuje se u dramama ovih autora bez ikakve suštinske relacije sa ideološkim dilemama, prisilama i manipulativnim mehanizmima. To važi čak i za novi tip (istorijskog) apokrifa: premda ne pripada formalnom pomenutom talasu, Petar Grujičić (1967), recimo, ispisuje u svojoj drami *Tekelija* (2002) snovitu povest o istorijskom velikanu kao protagonisti manije veličine, ali i zagovorniku panevropske utopije. Eksplozivni, kolektivistički definisani nivoi urbane mitologije definišu drame Milene Bogavac (1982): na tragu spoznaja Milene Marković o prezentnosti lika i promišljene upotrebe idioma nalazi se njen komad *North Force* (2003), dok se u drami *Crvena (seks i posledice)* esejističkim i analitično-ironičnim postupkom problematizuje tema abortusa kao “ključ” manipulacije ženskom osećajnošću.

Filip Vujošević (1977) predočava postmodernu generaciju velegradskih tinejdžera kao mrežu ovisnika u svetu video igara: njegov komad *Halflife* (2005) – koji će u ovoj sezoni biti izveden u Ateljeu 212 – odlikuje se precizno balansiranim žargonom, eliptičnom radnjom i likovima beznadežno prilagođenim svetu koji je izgubio ne samo smisao, već i “gustinu” stvarnog.

Ipak, najdarovitijeg predstavnika – i, po svemu sudeći, budućeg istinskog generacijskog predvodnika – ovaj talas ima u Maji Pelević (1981). Ako se pri pojavi Biljane Sribljanović može prepoznati epohalna *dramska strategija*, ako prve etape opusa Milene Marković svedoče o razvoju prekretničkog *modusa imaginacije*, u slučaju prvih dela Maje Pelević horizont je bitno proširen: imaginativni modus njenih drama pokazuje nedvosmislene signale plodonosnog ukrštaja sa tzv. *struktururom osećanja* – stanjem duha urbane publike. Takav sticaj okolnosti ne znači da se ne radi o rizičnom kršenju predrasuda (uglavnom) te iste publike – naprotiv. Prvo realizovano delo Maje Pelević, jednočinka *ESCAPE* (2004) donosi ciničnom romantičkom natopljenu žanrovsko- medijsku mešavinu: kompjuterski generisani “ljubavni susret” biva zloupotrebljen u ravni koja dezavuiše i stvarnost i njen supstitut. U celovečernjoj drami *Ler* (2005), prividno usredsređenoj na sentimentalne nedoumice protagoniste Vukana tokom odvikavanja od “dopa”, autorka komponuje višeslojan, na stilskom nivou briljantno idiomatski kodiran iskaz o *apsolutnoj i apsolutno nedeljivoj samoći*;

preokrećući sa punim opravdanjem pojmове “normalnosti” i “prestupa” *Ler* se, upravo zbog naglaska na eliptično predoče-  
noj, čulno prezentnoj pojavnosti likova, preobražava u čistu, rasi-  
novsku *vertikalnu bola* na jalovoj putanji urbanog vegeti-  
ranja. Kamerno-pikarski – a s obzirom da je reč o “alegoriji  
železničke pustolovine” oznaka nije neprikladna – oblikovan  
komad *Beograd-Berlin* (2005) predstavlja Maju Pelević u druk-  
čijem svetlu, pokazujući nesumnjivu sposobnost autorke za  
jezgrovite karakterizacije, ali i prefinjenost u preobraćanju  
kulturoloških floskula u činioce delotvorne simboličke i alego-  
rijske mreže. I, opet na tragu alegorije i parabole, Pelevićkina  
najnovija drama *Pomorandžina kora* (koja scenski život počinje  
takođe ove sezone na sceni Ateljea 212) unosi zavidnu lepezu  
prekretničkih činilaca u aktuelni pejzaž srpske dramaturgije.  
Prevazilazeći diskurzivnost kasnog feminizma, satiričnu uboji-  
tost (za ove prostore uobičajenog) tragikomičnog teatralizma  
i žanrovsku atraktivnost melodrame – a ipak na neki način  
uključujući sve upotrebljive potencijale pomenutih kompo-  
nenti – *Pomorandžina kora* se predstavlja kao nemilosrdno  
razbarušena i košmarno erotična *diskurzivna balada o ženskom*  
načelu kao krhkom, neodoljivom ispoljavanju Drugosti koja  
definiše svačije ugroženo, strasno, sumnjičavo i ranjivo Ja.

I na ovoj tački ćemo se zaustaviti, za sada: najnovija dece-  
nija srpske drame, začeta unutar umirujućih okova, ističe, kroz  
obećanja primamljivih neizvesnosti, u nesigurno korito tek  
rođenog milenijuma.



*Petra Pogorevc*

## KRIZA, PREPOROD, ILI NIŠTA OD TOGA

1.

Profesionalni ili slučajni znatiželjnici koji se iz ovih ili onih razloga zanimaju za stanje u suvremenoj originalnoj slovenskoj dramskoj književnosti pri posjeti naše države ostaju po pravilu zbunjeni, a informacije koje dobijaju u znatnoj mjeri su ovisne o njihovom izvoru. Pogled na repertoar slovenskih pozorišta otkrit će im, recimo, da će u ovoj sezoni praiizvedbe originalnih tekstova biti postavljene samo kao

Sa slovenačkog preveo  
Juraj Martinović

SARAJEVSKE DRAME  
SARAJEVSKE DRAME  
SARAJEVSKE DRAME  
SARAJEVSKE DRAME  
SARAJEVSKE DRAME  
SARAJEVSKE DRAME



1 Lukan, Blaž: "V modi so dramatisacije, izvornih domaćih besedil ni". V: Delo, 1. jula 2005.

uzorak, dok će nemilu prazninu nastalu u repertoarskoj praksi usljed nedostatka "autohtone" dramske literature "ispunjavati" prvenstveno dramatisacije prozних djela. "Tako je neobična i rječita činjenica da će najviše izvođen slovenski dramski pisac u narednoj sezoni biti Drago Jančar", ustanovio je u julu prošle godine na kulturnoj strani Dela pozorišni kritičar Blaž Lukin, "i to samo s jednom svojom (starijom) dramom (*Klementov pad* u Kopru), ali zato s još dvije prerade romana (*Katarina, paun i jezuit* i *Polarna svjetlost*), a dva dramska (tačnije: komediografska) djela napisala je Desa Munk, što je hvale vrijedno; uz njih, međutim, u programima slovenskih dramskih autora takoreći više nema!"<sup>1</sup> Alarmantnu tvrdnju da na domaćim scenama umjesto originalnih drama gledamo prvenstveno prerade prozних djela nemoguće je opovrgnuti: romanima *Polarna svjetlost* u režiji Mileta Koruna (SNG Drama Maribor) i *Katarina, paun i jezuit* u dramatisaciji Draga Jančara i režisera Janeza Pipana (SNG Drama Ljubljana) samo u SNG Drama Ljubljana pridružuju se *Alamut* Vladimira Bartola u dramatisaciji Dušana Jovanovića i režiji Sebastijana Horvata, te *Fužinski bluz* Andreja E. Skubica u dramatisaciji Ane Lasić i režiji Ivane Đilas.<sup>2</sup>

Međutim, na drugoj strani također je istina da broj prai-zvedbi originalnih dramskih tekstova na slovenskim scenama iz sezone u sezonu ipak oscilira. Tokom prošle smo ih vidjeli mnogo više: Matjaž Zupančič predstavio se s čak tri drame (*Hodnik, Bolje ptica u ruci nego lopov na krovu* i *Igra s parovima*), Evald Flisar je pored obnovljene predstave *Jedanaesta planeta* doživio i prai-zvedbu nove drame *Nora Nora*, a Boštjanu Tadelu priredili su prai-zvedbu drame *Anywhere Out of This World*. Srečko Fišer je (doduše, po motivima romana *Primirje* Prima Levija) napisao dramski tekst pod novim naslovom *U među-vremenu*, Draga Potočnjak je na osnovu suradnje pri postavljanju na scenu *Trieste-Alessandria EMBARKED* Nede R. Bric kreirala tekst na historijsku temu Aleksandrinki<sup>3</sup>, Saša Pavček je doživjela prai-zvedbu monokomedije *Il' jedan il' dva*, Nataša Matjašec je debitirala s tekstom za projekt *Get Famous or Die Trying: Elizabeth 2*, a moglo bi se i dalje nabrajati. Dramska žetva prethodne sezone u kvantitativnoj je suprotnosti s ovogodišnjom i potkrepljuje posljednjih godina sve raširenije mišljenje (rijetkih) poklonika slovenske dramske literature da se u drugoj polovici devedesetih godina ona počela buditi iz srazmjerno dugotrajne krize. O tome bi, na jednoj strani, trebalo

2 Iznenađenje sezone je na drugoj strani, međutim, dramski prvijenac režiserke i scenografkinje Mete Hočevar Smoletov vrt, koji će u režiji autorice doživjeti prai-zvedbu na velikoj sceni SNG Drama Ljubljana u februaru 2006.

3 Mlade Slovenke s Krasa i iz Primorja koje su, naročito između dva svjetska rata, odlazile na rad u Aleksandriju kao dojkinje, guvernante, sobarice ili kuharice i tako izdržavale svoje osiromašene porodice.

da svjedoči oživljeni interes kompetentnih autora za dramsku književnost, što se ogleda u povećanom broju dramskih tekstova i njihovih praižvedbi, a na drugoj njihova probuđena osjetljivost za probleme suvremenog čovjeka i svijeta. Razumije se da će pitanje koje se pri svemu tome nameće glasiti: kakvo je stvarno stanje na polju suvremene slovenske dramske književnosti? Preživljava li krizu ili doživljava preporod?

## 2.

Odmah valja upozoriti na činjenicu da smo već neko vrijeme u Sloveniji prisiljeni slaviti različitost; da, naime, u proteklih deceniju ili dvije nismo proizveli neke zaista opipljive i prepoznatljive "tokove", odnosno "generacije", povodom kojih bismo mogli pod ovim ili onim zajedničkim nazivnikom povlačiti čvrste paralele među suvremenim dramskim piscima i njihovim djelima. Danas se ne bi za originalnu slovensku dramsku književnost moglo reći kao što se sedamdesetih i početkom osamdesetih uopćeno govorilo da se rascijepila na dvije prepoznatljive i u njihovom razvoju osamostaljene grane. U razdoblju modernizma u slovenskoj su dramskoj književnosti prevladavale na jednoj strani poetska, a na drugoj politička drama. Dok se prva oslanjala na (osobito antički) mit i nadahnjivala na findesièclovske tradiciji, druga se opredijelila za jasan, mada ne i nužno eksplicitan politički angažman. Dok se prva izražavala prilično povišenim i zgusnutim poetskim govorom, druga je posezala za svakodnevnijim, prizemljenijim, pa i angažirano zaoštrenim jezikom, mjestimično se približavajući političkom esejizmu. Dok su prvu pisali autori koji spadaju među značajna, a u nekim slučajevima i ključna imena slovenske poezije (Dane Zajc, Gregor Strniša), drugu se često stvarali pisci koji su po provinijenciji bili romanopisci (Drago Jančar, Rudi Šeligo). Manje je bilo autora koji bi pisali prvenstveno za scenu. Među njima se izdvajaju Dominik Smole, koji se afirmirao još na prelazu pedesetih u šezdesete godine, povezujući u svojim djelima neoromantična ishodišta s elementima teatra apsurda, i Dušan Jovanović, koji se probio početkom sedamdesetih, kada je među prvima realizirao ideje krajnjeg modernizma i razigranog ludističkog govora kakav su kod nas s uspjehom nještovali Milan Jesih i Emil Filipčič.

Prelaz iz šezdesetih u sedamdesete godine u slovenskom je pozorištu obilježen trenutkom u kojem je pozorište već postajalo hepeningom i performansom, a usporedno s tim javljala

4 Toporišič, Tomaž: *Med zapeljivanjem in sumnjičavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004 (Zbirka Transformacije; br 14), str.17,

se i sumnja u scensku riječ, što će kasnijih godina u nekoliko navrata prerasti u njeno radikalno napuštanje. “Na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine pozorišna kreacija počinje se oslobađati primata dramske literature, koji je bio dominantan pedesetih i šezdesetih godina”, piše između ostalog u svojoj knjizi *Između zavođenja i sumnjičavosti: odnos između teksta i predstave u slovenskom pozorištu druge polovine 20. stoljeća* i Tomaž Toporišič. “Taj prelom je kritika označila kao ‘smrt literarnog pozorišta’ (Veno Taufer) i uspostavljanje autonomije pozorišnog područja. Tako su sedamdesete godine (deceniju kasnije nego u širem evropskom prostoru) uvele doba režisera, što će se narednih decenija samo još radikalizirati.”<sup>4</sup> Osamdesetih i devedesetih godina na slovensku pozorišnu scenu stupila je nova generacija režisera koji se nisu željeli ili mogli vezati ni za jedan od postojećih tipova dramske literature. Riječ je o stvaraočima inače izrazito različitih režiserskih poetika koje je dramaturginja Eda Čufer u svojoj kolunni u reviji *Maska* 1992. strateški povezala sintagmom “treća generacija”. U nju je, pored Dragana Živadinova, Emila Hrvatina i Vlada Repnika, uvrstila i svježja imena poput, recimo, Matjaža Bergera, Matjaža Pograjca, Tomaža Štrucla i Marka Peljhana; pri tome, međutim, ne smijemo zaboraviti ni na Vita Taufera i Bojana Jablanovca. Po njenom Čuferove, historiju slovenskog pozorišta poslije 1920. godine možemo raščlaniti na tri šira perioda, odnosno generacijske grupacije: prvo čine predratne i poslijeratne generacije; druga stupa na scenu s Odrom 57, a kasnije i s Glejom, Pekarnom i Slovenskim mladinskim gledališćem (povezuje ih tendencija ka angažiranom i – u najradikalnijim izvedbama – političkom pozorištu); treća se formira “upravo sada”, dakle 1992. godine, te je stoga autorica “privremeno, radno” naziva autorskim pozorištem.<sup>5</sup>

Eda Čufer izričito upozorava da “sva tri oblika, principi i znanja koji su se sukcesivno razvijali i još se razvijaju kroz navedene periode i generacije koegzistiraju u istom historijskom i društvenom razdoblju kao vitalni i aktuelni postupci današnjeg pozorišta.”<sup>6</sup> Međutim, dok prvu i drugu generaciju spaja medij literature, drugu i treću povezuje pojam koncepta. “Proces prelaza od literarnog ka konceptualnom pozorištu u dijelu treće generacije očituje se kao svjestan postupak kojemu je prvenstveni cilj oslobađanje i ponovno vraćanje scene sintaksi koja bi joj bila inherentna. Zato u prvoj fazi isključuju sa scene ono što na njoj dominira – historijsko-politički kontekst

5 Čufer, Eda: “Tretja generacija”. V: *Maska*, Revija za gledališče, ples, opero. Godište II, br. 3, august-septembar 1992. Str, 45,

6 Ibidem

i za njega vezan literarni iskaz..."<sup>77</sup> Režiseri treće generacije su u odnosu prema tekstu, oslonim li se na lucidnu dihotomiju na kojoj Tomaž Toporišič zasniva svoju studiju, umjesto zavodjenja ponovno uveli sumnjičavost. Iz svojih su predstava scen- sku riječ ili protjerali ili je uvodili u obliku scenarija nastalih "unutar sistema notacije koji implicitno obuhvaća veći broj sintaksi" (Čufer). Jezičke "partiture" projekata tih režisera, o kojima bismo u najboljem slučaju samo uslovno mogli vidjeti dramske tekstove, često su nastajele kao plod zajedničkog rada i po pravilu nisu doživljavale ponovna izvođenja. Odnos između teksta i predstave ponovno je doživljavao unutrašnje zaoštrenje, dok je njihova samorazumijevajuća uzročno-pos- ljeđična povezanost bila više nego ikada ranije dovedena u pitanje. I interes pozorišta za originalnu dramsku književnost počeo je u to vrijeme primjetno slabiti. Važila je za nešto dosadno, preživjelo, mrtvo i već sahranjeno. "Tekst toliko gubi svoju vrijednost da ga zapravo niko osim rijetkih izuzetaka ne uzima u zaštitu", izjavio je 1994. u intervjuu za reviju *Maska* još uvijek aktivni dramski pisac Dušan Jovanović. "Malobrojni ga tretiraju kao vrijednost."<sup>8</sup>

7 Ibidem

8 Pavlič, Jana: "Režija je dialog s svetom" (intervju z Dušanom Jovanovićem). V: *Maska*. Revija za gledali- šče, ples, opero. Godište IV, br. 3-5. oktobar-decembar 1994. Str. 39-41.

### 3.

Stupimo li korak ustranu i pokušamo li obuhvatiti cjelo- kupno područje slovenskog pozorišta minule decenije, morat ćemo se složiti s Tomažem Toporišičem kada kaže kako su devedesete godine "definitivno uvele cezuru između tradicionalno shvaćenog pozorišta, koje se počelo sve upornije kretati unutar polja obilježenog ili konzervativnošću ili komercijalizacijom, i hibridnih scenskih umjetnosti unutar kojih je tzv. dramsko pozorište počelo definitivno gubiti primat."<sup>9</sup> Na jednoj strani, dakle, uspostavilo se "tradicionalno shvaćeno 'čisto' pozori- šte", koje je vodilo "smiren dijalog između teksta i predstave", istrajavajući na "klasičnom shvaćanju dramskog teksta kao teksta koji prethodi pozorišnoj izvedbi"; tu možemo ubrojiti većinu slovenskih repertoarskih pozorišta, koja su devedesetih doživjela svojevrsnu renesansu. Svakako je najkarakterističniji primjer SNG Drama Ljubljana, koju od 1994. vodi Janez Pipan: podmlađivanjem ansambla, osvježenjem repertoara i vještom marketinškom politikom Pipan je stvorio vitalno i popularno pozorište, koje po mnogo čemu predstavlja uzor decenije. Na drugoj strani, na poprištu slovenskog pozorišta uspostavilo se

9 Toporišič, str. 148.

10 Ibidem, str. 181.

polje koje oznakom pozorišta nazivamo još samo uslovno; po Toporišiču riječ je o "širokoj paleti hibridnih scenskih umjetnosti", koje su "po pravilu uvodile 'devalvaciju diskurzivnog govora' (Abirached), bile fascinirane slikom, tijelom i (psihološki) teorijskim diskurzom, upućujući se (po pravilu unutar primata konceptualnog pozorišta) na područje interdisciplinarnosti i intermedijalnosti."<sup>10</sup>

Vjerojatno nije potrebno posebno isticati kako se to što rijetki poklonici originalne dramske literature označavaju njenim svojevrsnim preporodom ili bar početkom buđenja iz dugotrajne krize u drugoj polovini devedesetih godina dogodilo upravo na području smirenog dijaloga između teksta i predstave koji je njegovalo pozorište u Sloveniji. Iscrpljeno režiserskim bavljenjem velikanima klasike i onemoćalo u sjeni procvata novih scenskih praksi koje su se izrazito sumnjičavo odnosile prema tekstu, ono je u drugoj polovini devedesetih izborilo sebi novu šansu. Repertoarska pozorišta su po osamostaljenju bila stavljena pred zadatak da se regeneriraju i ponovno u svoje dvorane privuku šire mnoštvo gledalaca. U tom pogledu dobro im je došlo što je na evropskom pozorišnom prostoru tog vremena vladao znatan interes za nova dramska zbivanja. Bila je to decenija snažnog pokreta nove dramatikе u čijim je okvirima na evropskom nebu u drugoj polovini devedesetih godina zasijalo više novih dramskih zvijezda, naročito iz redova najmlađih generacija. Postajalo je sve očitiје da vlada atmosfera koja vodi u pravcu oživljavanja dramskog pozorišta i da je povećanom interesu za novu dramsku književnost kumovao i niz tektonskih društvenih i političkih promjena koje su uzdrmale stari kontinent, promijenivši mu geografsku kartu. Spomenimo pad Berlinskog zida, raspad Sovjetskog Saveza, Čehoslovačke i Jugoslavije, niz ratova na području Balkanskog poluotoka, kao i demokratizaciju država iz nekadašnjeg istočnog bloka; sve to predstavlja nekoliko poglavlja koja su dramatično oblikovala historiju posljednje decenije 20. stoljeća. Podstaknuta obiljem građe koju joj je nudila društveno-politička svakodnevnica, izazvana konkurentskim prisustvom pop kulture i masovnih medija, ojačana iskustvima graničnih pozorišnih disciplina koje su dalekosežno uticale na status riječi, formirajući novo shvaćanje tjelesnosti na sceni, suočena sa zahtjevom za konkretnim i neposrednim spuštanjem na čvrsto tlo suvremenosti, nova evropska dramska književnost je prihvatila izazov.



modele. Pored toga što su, zahvaljujući pomoći sponzora, znatno povećali vrijednost Grumove nagrade, uveli su koncept nominacije, tako da pažnja javnosti nije više bila usmjerena samo na godišnjeg laureata nego i na njegove najuže konkurente. Počelo se i s priređenjem koncertnog izvođenja nominiranih tekstova, s objavljivanjem i prevođenjem pobjedničkog komada, a s organizacijom dramskih radionica vođena je briga o novim generacijama autora. Za vrijeme festivala se, pored takmičarskog izbora domaćih predstava slovenskih dramskih djela, koje sada bira festivalski selektor (najboljoj se dodjeljuje nagrada Rudija Šeliga), počelo se i s prikazivanjem stranih izvedbi slovenskih dramskih tekstova. Pogledajmo pet primjera autora koji su svojim djelima tokom devedesetih požnjeli najviše pozornosti i važe za paradne konje suvremene slovenske dramske književnosti, zaslugom (pored ostalog) i kranjskog festivala.

#### 4.

Opus Dušana Jovanovića (1939), koji sadrži više od dvadeset drama, spada među najplodnije na slovenskom prostoru. Još od kasnih šezdesetih godina, kada je prodro u slovenski prozorišni prostor u duhu radikalnog modernizma, pa sve do danas, kada već predstavlja eminenciju i referencu za nove generacije, iz njega je govorilo iskustvo pozorišnog praktičara. U kasnim šezdesetim i tokom sedamdesetih u svoja je djela po uzoru na dramatičare apsurda uvodio automatizirane likove, alogične situacije i istrpane dijaloge, povezujući ih sa satirama, parodijom i političkim angažmanom (*Ludaci; Marke, potom još Emilija; Pupilija, papa Pupilo i Pupilčići; Glumite tumor u glavi ili prljanje zraka; Život provincijskih plejboja poslije drugog svjetskog rata ili tuđe hoćemo, svoje nedamo; Žrtve mode bum bum*). Krajem sedamdesetih njegov se interes premjestio na ozbiljnije, dramskom realizmu, a iznimno i ekspresionizmu. bliže opisivanje ljudske egzistencije u okvirima konkretnog i za svoje junake sudbonosnog historijskog svijeta (*Oslobođenje Skoplja, Karamazovi*), da bi se krajem osamdesetih u zlokobnoj sjenki “spektakularnog” raspada nekadašnje Jugoslavije posvetio odigravanju žanrovskih obrazaca i njihovom spajanju u nove hibridne cjeline. Radi toga ostvario je više izrazito raznolikih tekstova, među njima i parafrazu Vitracovog nadrealističkog komada koja je dobila naslov *Viktor ili dan mladosti*, kao i

intimistički i melodramski zasnovan komad *Zid, jezero*. Usljed tragičnog ratnog epiloga društveno-političkih prilika, koje je dugo angažirano komentirao, početkom devedesetih došlo je vrijeme *Balkanske trilogije*. U formalno izrazito rastrganim i fragmentiziranim tekstovima *Antigona*, *Zagonetka Korajže* i *Ko to pjeva Sizifa* Jovanović se uhvatio ukoštac s tri velike dramske i mitološke priče, dajući u njihovoj intertekstualnoj parafrazi vlastito viđenje ratne tragedije na teritoriji nekadašnje Jugoslavije. Godine 2002. osvojio je Grumovu nagradu za dramu *Egzibicionist*, koja je u njegovoj režiji bila sa znatnim uspjehom postavljena na scenu SNG Mala Drama Ljubljana. Kako je radnja smještena u newyorški državni zatvor, a likovi nose angloamerička imena, svijet u ovoj drami ima izgled univerzalne urbane džungle. U njoj Jovanović koketira sa žanrom i angloameričkom dramskom tradicijom zbog čega u kontekstu slovenske dramatike ima kozmopolitski i osvježavajući učinak. Potpisao ju je pseudonimom O.J.Traven, što je zapravo spoj inicijala razvikanog O.J.Simpsona i djevojačkog prezimena autorove majke.

Pisac i dramatičar Evald Flisar (1945) izdvaja se ne samo obimnim opusom koji ga uvrštava među naše najčešće prevedene i međunarodno najafirmiranije autore, nego, pošto je čitavog života razapet između Slovenije i svijeta, i avanturističkom i globtroterskom biografijom. Studirao je u Ljubljani, Londonu i Sydneyju. Njegova prozna i dramska djela bila su dosad prevedena na čak dvadeset dva jezika, između ostalih i na tako egzotične kao što su islandski, bengalski, malajski, marati i arapski. Napisao je niz prozanih bestselera, među kojima je najpoznatiji *Čarobnjakov šegrt* sa šest obnovljenih izdanja, a već je objavio i dvije zbirke kratke proze, tri putopisne knjige i četrnaest dramskih tekstova. Pored *Nore Nore*, koja se već s uspjehom probija na slovenskom i inozemnom pozorišnom prostoru, njegovi su dosad najuspješniji, više puta nagrađivani i u inozemstvu često izvođeni komadi *A šta Leonardo?* i *Sutra će biti ljepše* s početka devedesetih. U Flisarevom pisanju prevladava model tragikomedije, oslonjen na čvrstu ibsenovsku strukturu i prožet izoštranim psihološkim slikanjem kompleksnih ljudskih karaktera i sudbina. Njegove se drame odlikuju dovršenim i lucidnim, nerijetko sarkastično zaoštrenim jezikom, kao i suočenjem s ekstremnim osjećanjima i duševnim stanjima. *Nora Nora*, za koju je 2004. dobio svoju drugu Grumovu nagradu, zahtijeva fizičko suprotstavljanje



dva para koja žive u istom prostoru, ali se u njemu nikada ne susreću, uvodeći bolesnu netrpeljivost kojom prikazani junaci ljubavnog četverokuta načinju gorka pitanja o zamkama i podvodnim grebenima u odnosima među spolovima. To nije parafraza remek-djela Henrika Ibsena, iako na nju nalijećemo već u naslovu; u imenima kao u ogledalu preslikanih parova i u igri riječima, koje u tkivu drame predstavljaju jednu od njenih hipertrofiranih odlika, Ibsenova *Nora* autoru služi isključivo kao ishodište za provjetranje stanja na području sve razornijeg rata među spolovima. Ratište na kojem su dozvoljena maltene sva sredstva dok pojedine bitke na njemu vode izvježbani borci vitlajući kopljima riječi, navodi na paralelu s dramom Edwarda Albeea *Ko se boji Virginie Woolf?*, dok konstelacija likova i kombinatorika njihovih odnosa, a naročito moderno, bolesno i manijakalno mijenjanje partnera i mučenje s popisima prevara, podsjećaju na dramu *Bliže* Patrica Marbera.

Dragu Potočnjak (1958) do početka devedesetih, kada se počela baviti pisanjem dramskih djela, poznavali smo prvenstveno kao glumicu Slovenskog mladinskog gledališča, koja je često surađivala i s drugim pozorištima na slovenskom i širem jugoslavenskom prostoru i ostvarila niz uloga na filmu i televiziji. Njen dramski put početkom devedesetih podudara se s mentorskim; sa šaćicom mladih izbjeglica iz Bosne i Hercegovine osnovala je grupu *Nepopravljivi optimisti*, u čijim su okvirima svoja traumatična iskustva uz njenu stručnu i kolegijalnu podršku pretočili u iskričave dramske predloške i njihove scenske realizacije. Draga Potočnjak u svojim se komadima po pravilu bavi marginalnim, getoiziranim i obespravljenim slojevima koji nagrđuju samodopadljivi spokoj moralno ispražnjenih i potrošački orijentiranih zapadnih demokracija; u njima se angažirano deklarira protiv socijalne (ne)pravde, da bi nam s istančanim sluhom za tajanstveno i egzotično otkrivala dostojanstvo i ljepotu potcijenjenih, zapostavljenih i na krajnji rub društva odgurnutih kultura. Posebno mjesto u njenom opusu zauzima tematika rata u Bosni s kojom se prvi put suočila u drami *Alisa, Alisa*; postavivši pred gledaoce mladu izbjeglicu iz Bosne i njenu spasiteljicu, načela je pitanje uzvišene i samoljubive humanitarnosti koja za svoju samilost sebično zahtijeva strašnu plaću. I u svom novijem komadu *Buka koju čine životinje nenosna je*, nagrađenom u okviru projekta Grac – kulturna prijestolnica Evrope 2003, autorica nas uvodi u košmarni svijet bosanskog rata. Drama počinje u tre-

nutku kada protagonisti, šesnaestogodišnjem mentalno retardiranom Arminu, pobješnjeli vojnici pobiju gotovo čitavu porodicu. U tom činu nasilja kojim je i na fizičkoj i na simboličnoj razini oskrnavljen i uništen čitav Arminov svijet, ogleđa se cinizam genocida, koji jednim krvavim zamahom zбриše sa svijeta čitavu porodicu, a istovremeno "milostivo" ostavlja na životu ostarjelu baku i zaostalog unuka, posljednje članove velikog plemena koji ga jedini nisu kadri produžiti. U tom se trenutku drama počinje cijepiti na dvije paralelne razine koje se u nastavku neodvojivo prepliću: među realistički koncipirane prizore na postajama Arminovog i bakinog izbjeglišta stalno se upliću fantastične, u "modro-narančasto osjećanje beskraj" utopljene sekvence u kojima Armin "oživljava" svoje mrtve srodnike i s njima se zaneseno igra.

Dramatik, prozaist i režiser Matjaž Zupančič (1959) spada među one autore koji su se tokom devedesetih uspješno iz reda pozorišnih praktičara probili među vodeće slovenske dramske pisce. Režiju i dramaturgiju studirao je u Ljubljani i Londonu, osamdesetih godina proteklog stoljeća posvetio se režiranju i vođenju Eksperimentalnog pozorišta Glej, da bi se devedestih počeo intenzivno baviti dramskom književnošću. Njegov opus obuhvaća četrdeset režija, dva romana i devet dramskih djela, za koje je, između ostalih, primio čak tri Grumove nagrade (za *Vladimira* 1998, za *Golog pijanistu* 2001. i za *Hodnik* 2003. godine). Njegov dramski korpus čine djela koja na osebujan način obnavljaju tradiciju teatra apsurdna. Tematiziraju odnos mržnje i presije između čovjekove odumiruće intime i agresivnog vanjskog svijeta koji se često izrodi u nasilnički i ostrašćen kolektivni linč različitosti. Matjaž Zupančič svoja dramska djela obično smješta na prolazna, značenjski višeslojna, ničija mjesta koja ugrožavaju pojedinca, recimo, u hodnike, na hotelske recepcije ili u čekaonice na opustjelim stanicama gdje se nemoguće skloniti pred pogledima drugih jer pripadaju svima i ujedno nikome. Zupančičevi komadi odlikuju se gipkim jezikom, vještim poigravanjem žanrovima, učinkovitom gradnjom napetosti i intelektualnim humorom. Njihovi glavni junaci po pravilu su urotnici i uhode koji opsjednuto uređuju svijet po svom nahođenju ili pak žrtve prodora u vlastitu intimu bilo da neuspješno izmiču pogledu drugog bilo da mu se dobrovoljno izlažu kao, na primjer, u novijem komadu *Hodnik*, u kojem se u dramskom obliku bavi fenomenom popularnih televizijskih reality show-a. *Hodnik*

predstavlja utočište iza kulisa televizijskog reality showa, gdje se takmičari mogu na trenutak odmoriti od nametljivog prisustva kamera, dok se snimani svijet izmiče pogledu gledalaca u dvorani. Na hodniku se ne okupljaju više urotnici i posmatrači već dobrovoljni objekti tuđih pogleda. Iza vrata skriveni stan je umjetno konstruirana pozornica voajerskog spektakla na kojoj se živi eksponati pod budnim očima kamera takmiče za naklonost televizijskih gledalaca. Različitost nije nešto misteriozno i neobjašnjivo privlačno nego samo suvišno zemaljsko breme na putu do zvijezda.

U posljednje vrijeme sve uspješnije se pisanju dramskih djela i pozorišnih eseja posvećuje i afirmirana glumica Saša Pavček (1960), prvakinja SNG Drama Ljubljana, koja je dosad doživjela više prevoda svojih drama na svjetske jezike, bila dva puta nominirana za nagradu Slavka Gruma, da bi za monokomediju *Il' jedan il' dva* primila međunarodnu literarnu nagradu Umberta Saba (Trieste scrittura di Frontiera 2004). U njenom inače heterogenom dramskom opusu često se kao središnje tematske niti prepliću pitanja čovjekovog identiteta, (ne)mogućnosti bitisanja s drugim i (su)odgovornosti za njega. Svijet njene prve drame s naslovom *Čisti izvor ljubavi* (2003), koja je u režiji Dušana Jovanovića praižvedbu doživjela oktobra 2003. na velikoj sceni SNG Drama Ljubljana, razapet je između urbane i ruralne sredine, među kojima su ispletene tri odnosa: mrtav brak dvoje umjetnika, glumice Anamarije i slikara Petra, Anamarijin odnos sa seljakom Brunom i Petrov s mladom dadiljom Idom. U pozadini svih tih odnosa je duševno zaostali dječak Marino, cijelo vrijeme odsutan i oku gledaoca sakriven "izvor ljubavi", koga svak na svoj način zlorabi, dok on svojom čistoćom i neukaljanošću razotkriva jalovost i sebičnost likova u drami... Sočnija i vedrija je primorskim dijalektom pisana monokomedija *Il' jedan il' dva* o gostioničaru Alenu, koji jednog dana iznenada saznaje da ima brata blizanca, a inače osvaja simpatičnom prostodušnošću, zaraznim humorom i nepretencioznom vitalnošću. Međutim, Saša Pavček je najdalje otišla sa svojim trećim djelom, jednočinkom *Arija*, u kojoj je na primjeru rata u Bosni lucidno zaoštrila pitanje odgovornosti pojedinca za kolektivno zlo. Govor u komadu smještenom u radijski studio, u kojem nastupaju poznata operna pjevačica i njen radijski domaćin, naizmjenično teče "u eteru" i izvan njega. U uobičajeni "small chat", koji bi trebalo da krati vrijeme nevidljivim slušaocima, sve

više prodire realnost rata: časkajući sa svojom gošćom, voditelj je “neprilичno” pita zašto je odbila nastup u opsjednutom Sarajevu, kako to da je svojim pjevanjem zabavljala Slobodana Miloševića, da li je spremna svoj novac darovati žrtvama rata, a uz to joj priča kako i on dolazi iz Bosne, kako je i njegov otac *nekada bio* operni pjevač, kako *je imao* sestru, mamu, tri brata i oca... Djelo doseže vrhunac u trenutku kada voditelj oglasi teroristički napad, a njegova ga gošća zaspe pljuskom nacionalističkih uvreda. I nakon što se otkrije da se radilo samo o namještaljci, o emisiji s naslovom *Mediji vas teroriziraju*, komad ostavlja gorak okus ističući mučno pitanje o granicama spremnosti pojedinca da preispita udobnu poziciju nekoga ko *nema ništa* s ratom i zato nije ništa kriv.

## 5.

Posebno pitanje na području suvremene slovenske dramske književnosti predstavlja njen podmladak. Na Tjednu slovenske drame posljednje se dvije godine organiziraju dramske radionice za generacije potencijalnih dramskih pisaca koje dolaze, a u prostorijama pozorišta Glej priređuju se pod vodstvom dramaturginje Simone Semenič koncertne predstave komada mladih autora pod projektnim nazivom PreGlej. Devedesetih godina, kada smo doživjeli međunarodni nastup mnogih mladih dramskih pisaca sa svih mogućih krajeva Evrope, pa i iz država s područja nekadašnje Jugoslavije, često su se čule žalopojke kako nam kronično nedostaju upravo najmlađi dramatičari. Na kraju se desilo čudo. Mimo svih radionica i projekata u užu izbor stručnog žirija koji je ove godine dodijelio Grumovu nagradu probio se s dramom *Križ mladi* i nepoznati Matjaž Briški, da bi u oštroj konkurenciji sve samih afirmiranih imena (Zupančič, Flisar, Möderndorfer, Pavček, Tadel i Mirčevska) nagradu na kraju i osvojio. “*Križ* je surova drama postavljena u današnje oskudno vrijeme, a ipak dovoljno apstraktna da djeluje šire i izvan aktuelnog trenutka i društvene situacije”, glasi odlomak iz obrazloženja stručnog žirija. Protagonisti drame Coki i Ize čine se svojevrsnom lucidnom parafrazom beckettovskih likova koji razbijaju jaja i usput mudruju, ali se, umjesto jalovog čekanja Godota, bave nabijanjem Krista na križ. Drama fascinira izbrušenim stilom, ritmiziranim jezikom, lucidnim igrama riječima i sugestivnim slikama. U stupnjevanom slijedu osam prizora drama se, kako

je napisao žiri, "bavi odnosom između svetog i ovozemaljskog", intrigantno se pri tome poigravajući sa striševskom grotesknošću, kao i apsurdističkom prazninom od svih zaboravljenog svijeta. Kako se samo moglo dogoditi da Matjaž Briški, koji je očigledno otkriće godine na području slovenske dramske književnosti, nije doživio praižvedbu svoje nagrađene drame u sezoni koja usljed pomanjkanja originalnih drama mora pribjegavati dramatizacijama?

Pustimo spekulacije i usredsredimo se na činjenice. Većina autora oko kojih se posljednjih godina formiralo mišljenje o "preporodu" ili bar "kraju krize" suvremene slovenske dramatike, pripada srednjoj ili starijoj generaciji, dok je mladih i već potvrđenih dramskih pisaca među njima jedva za uzorak. Još više zabrinjava što četvrta generacija slovenskih režisera (Tomi Janežič, Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci, Diego de Brea), koja je u drugoj polovini devedesetih naslijedila treću, praktično nije posezala za dramskim djelima koja su u to vrijeme nastajala, i to unatoč tome što su se svi njeni glavni predstavnici "usmjeravali nazad na tekst, prividno ga klasično interpretirali i gradili svak svoj oblik nove pozorišne predstave krećući se nevidljivom granicom između pozorišta i filma, mimezisa i uprizorenja realnosti".<sup>15</sup> Dok su Tomaž Pandur i Vito Taufer prije više godina stekli slavu pored ostalog i predstavljanjem suvremene slovenske dramatike – sjetimo se *Šeherezade* Iva Svetine i komada *Odisej i sin ili svijet i dom* Vena Taufera – današnja slika slovenskog pozorišta pokazuje drugačije stanje. Čak i oni saputnici treće generacije režisera koji su se posljednjih petnaest godina usredotočili prvenstveno na predstavljanje suvremene dramatike, najodlučnije Mateja Koležnik, po pravilu nisu posezali za novim slovenskim dramama. Uzgredna posljedica pojave da su se pisanja za scenu devedesetih prihvatili u prvom redu pozorišni praktičari iz redova srednje, pa i starije generacije bila je da su dramatičari-režiseri gotovo uvijek prisvajali "pravo prve noći", dok su predstave drama drugih autora često nastajale unutar uspostavljenih spisateljsko-režiserskih tandema. Međutim, ovaj svojevrsni ekskluzivizam ipak ne može biti jedini razlog što su režiseri četvrte generacije, koji su se za razliku od većine svojih prethodnika vratili kako tekstu tako i u okrilje institucija, s takvom dosljednošću izbjegavali slovensku dramatiku. Vjerojatnijom bi mogla biti teza, koja bi nesumnjivo zaslužila detaljnije razmatranje, da suvremena slovenska dramska književnost

15 Toporišič, str. 157.

tim režiserima nije nudila materijal s kojim bi mogle plodno korespondirati njihove, inače različite poetike, kojima je bilo zajedničko da su s “naglasakom na bavljenju fenomenom glumca i igre počele s revitalizacijom osnovnih elemenata pozorišne predstave”.<sup>16</sup> Zašto se režiseri četvrte generacije nisu posljednjih desetak godina prihvaćali niti originalne slovenske niti evropske dramske produkcije tog vremena, već su se odlučivali za svjetske klasike od Sofokla pa sve do Ionesca? Da li možda stoga što suvremena slovenska dramatika nije nastajala kao reakcija na onaj prelaz od litararnog na konceptualno pozorište koji je obilježio slovensko pozorište devedesetih, već ga je, oslonivši se na aktuelne trendove u inozemstvu, zaobišla? Time nije rečeno da u to vrijeme nisu nastajale i uspjele drame, ali ovu činjenicu treba imati pred očima kada pretjerujemo s proglašavanjem krize ili preporoda suvremene slovenske dramske književnosti.

16 Ibidem

Kako nema pravila bez izuzetka, spomenimo još i zanimljiv slučaj Nataše Matjašec, koja je kao glumica-slobodnjakinja već deceniju i po čvrsto uključena u slovenski umjetnički prostor, pri čemu nije beznačajno da je u svom radu stupala u raznovrsne kako institucionalne tako i vaninstitucionalne produkcijske odnose. Godine 2004. je zajedno sa Sebastijanom Horvatom napisala i postavila na scenu dramski tekst pod naslovom *Get Famous or Die Trying: Elizabeth 2* (E.P.I. Centar Ljubljana) i za to ostvarenje dobila nagradu Prešernovog fonda. Njena scenska studija nastala je kao nastavak monodramske postavke *Elizabeth*, premijerno izvedene 1997. u ptujskom pozorištu, za koju su tekst napisali režiser Sebastijan Horvat, dramaturginja Klavdija Zupan i Nataša Matjašec (ishodišnji motivski kostur potražili su u pacijentici Arthura Janova po imenu Elizabeth, koja se liječila po njegovoj psihoterapeutskoj metodi, da bi fragmente njene priče ugradili u dramsku strukturu i isprepleli je odlomcima iz djela *Pas Moi* i *Krapp's Last Tape* Samuela Becketta, *Moj tajni kutak – ženske seksualne fantazije* Nancy Friday, kao i vlastitim autorskim tekstovima). U *Elizabeth 2* se Nataša Matjašec kao koautorica djela i njegova interpretatorica približila fenomenu igre kroz istraživanje međuprostora između uloge fiktivnog lika (Racineove Fedre) i vlastite privatnosti, dakle, postupkom koji je bio posljednjih desetak godina karakterističan ne samo u dijelu režisera četvrte generacije nego i u predstavama “staroste slovenske režije” Mileta Koruna. Na toj osnovi niknuo je inspirativan scenski

esej o pozorišnoj igri i glumačkom pozivu koji je Natašu Matjašec izložio u za nju karakterističnom tragalačkom pristupu, a tekst upotrijebio kao matricu koja, istražujući granice pozorišnog medija, seže izvan sfere literature. U tom smislu je to jedan od sretnijih primjera zavođenja između (originalnog slovenskog) djela i predstave koje smo tokom proteklih petnaest godina mogli vidjeti na slovenskim scenama.

Ivan Medenica

## PRIVIDNO ŽIVI LJUDI DUŠANA KOVAČEVIĆA



Kao autentičan, rasan komediograf, Dušan Kovačević u svim svojim dramama – sa izuzetkom komada *Sveti Georgije ubiva aždahu* koji se jedini žanrovski ne određuje kao komedija – zahvata građu iz neposredne stvarnosti i lokalnog okruženja. Doduše, ovde treba napraviti kraću digresiju i naglasiti da svrha njegovih drama u mnogome prevazilazi svrhu klasične komedije, jer se, osim savremenih društvenih devijacija, kritički izoštravaju i neke mnogo dublje, ozbiljnije i trajnije devijacije, one mentalitetske, civilizacijske i antropološke prirode; otuda su autorova žanrovska određenja, koja ponekad prerastaju i u naslov drama, upozoravajuće protivurečna – *klaustrofobična komedija*, *tužna komedija*, *urnebesna tragedija*.

I po pitanju građe koju zahvata iz te naše neposredne stvarnosti – drugim rečima, po pitanju tema i motiva koje obrađuje – komad *Profesionalac* označava kraj jedne etape u stvaralačkom razvoju, a istovremeno i kraj jedne epohe u istorijskom razvoju. U ovom komadu tematizuje se poraz komunističke ideologije i pobeda donedavnih disidenata, što je u tom trenutku, krajem osamdesetih, bilo podjedanko aktuelno i u našoj i u drugim zemljama bivšeg istočnog bloka<sup>1</sup>. Ova tema se dramski artikuliše u pomenutom susretu ražalovanog komunističkog policajca i književnika-disidenta koji je u novim okolnostima postao direktor izdavačke kuće; taj susret obiluje i poznatim, verodostojnim anegdotama – tzv. “privatnim namigivanjima” – iz života ovdašnjih komunističkih disidenata. Međutim, iako su značenjske ambicije *Profesionalca* sigurno veće – ovde se pokreću i neka univerzalna pitanja kao što su relativnost odnosa dželata i žrtve, ili čovekova nemoć da upravlja svojim životom – ovaj komad je tematski čvrsto ukorenjen u konkretnom istorijskom trenutku; on ni izdaleka ne anticipira potpuni sunovrat koji će, protivno svim očekivanjima, Srbija doživeti posle nominalnog sloma komunističkog režima.

Taj sunovrat biće dramski obrađen tek u narednim mračnim komedijama Dušana Kovačevića, upravo onim koje su naš glavni

<sup>1</sup> Odatle i vrlo otvorena referenca na “slučaj Havel”.



predmet – *Urnebesnoj tragediji, Lari Tompsonu i Kontejneru sa pet zvezdica*. Ali, pre nego što pređemo na analizu ovog pomeranja u tematsko-značenjskom korpusu Kovačevićevih drama, treba prethodno nešto reći o zaokretu na planu forme koji se ostvaruje već u prvoj od ovih drama, *Urnebesnoj tragediji*.

U osnovi komada nalazi se dramska situacija koja, na prvi pogled, čuva realistički karakter – dva brata se susreću, zajedno sa porodicama, da bi zajednički razmotrili šta će dalje da rade sa njihovim ocem, jer je ludnica u kojoj je otac smešten planirana za rušenje. Međutim, ovaj realistički okvir je krajnje prividan; njega ne narušavaju samo komediografski efekti korišćeni u komponovanju dijaloga, kao što je to slučaj u *Profesionalcu*, već i neka druga dramaturška sredstva. Tu, pre svega, mislimo na ispražnjenost likova od razvijenog psihološkog materijala i njihovu redukovanost na prepoznatljive mentalitetske i društvene šablone – jedan brat je prost i nasilan; drugi je fin, tolerantan, mada nervozan; jedna snaha je neurotična, agresivna, u većitom sukobu sa muževljevim porodičnim okruženjem; druga snaha je prosta, priglupa i agresivna, itd.

Dodatni element oneobičavanja, koji dalje razgrađuje spomenuti realistički privid, jeste motiv očevoг ludila; ludilo ne predstavlja verodostojnu lekarsku dijagnozu u funkciji karakterizacije lika, već metaforičko sredstvo čija je svrha da se problematizuje odnos *normalnih* i *nenormalnih*, da se svet *normalnih* osmotri sa kritičke distance. Tako se dolazi do zaključka da sva spomenuta dramaturška sredstva – kalamburi u dijalogu, šablonizovani likovi, metaforična upotreba motiva ludila – zapravo udaljavaju *Urnebesnu tragediju* i od privida realizma, koji donekle može da bude sačuvan u klasičnoj komediji, i približavaju je žanru koji je obeležio ranu fazu piščevog stvaralaštva – komediji apsurda.

Kao što je nagovešteno, već u *Urnebesnoj tragediji*, izvedenoj 1991. godine, autor počinje da tematizuje opšti raspad srpskog društva iz perioda devedesetih. Tu se, kao sporedni motivi, javljaju i potpuno rasulo u nekom beogradskom pozorištu, i zatvaranje ludnice zbog nedostatka novca i opšta beda usled koje ljudi na ulici prebijaju dete i otimaju mu šerpu sa roštiljem. Međutim, značenjske ambicije komada definitivno se ne iscrpljuju u kritici ovakvih, samo donekle komediografski preuveličanih pojava iz svakodnevnog života Srbije u poslednjoj deceniji 20. veka. Spomenuta metaforička obrada i upotreba motiva ludila pretenduje na to da dosegne najviši značenjski

nivo u *Urnebesnoj tragediji*; celokupno društvo, a pre svega njegova *mikročelija* – porodica – prikazano je kao velika ludnica, u kojoj ljudi ponekad deluju normalnije od zdravih, i u kojoj je jedina prava žrtva mlada generacija (dvanaestogodišnji sin i unuk Neven), lišena bilo kakvog identiteta i usmerenja... Ako se nekom učini da ova značenja deluju uopšteno – *naše društvo je ludnica, mladi stradaju zbog grehova starijih* – neće pogrešiti, jer *Urnebesna tragedija* krije zametak jedne slabosti koja će obeležiti i potonja ostvarenja Dušana Kovačevića; slabost se sastoji u tome što *filozofske pretenzije* ovih drama imaju tendenciju da mutiraju u uopštene i apriorne teze.

U drami *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*, napisanoj i izvedenoj posle pet godina pauze (1996), nije sačuvan ni najmanji privid realizma; naprotiv, ovde je reč o komediji apsurda u čijoj se osnovi nalazi jedna izuzetno maštovita, složena, razgranata, polifonična, hiperbolična, *barokna* dramska struktura. Već osnovna dramska situacija stvara snažan efekat začudnosti, jer se poigrava motivom “pozorišta u pozorištu”: stvarna publika u sali prisustvuje, navodno, bezuspešnim pokušajima da otpočne predstava *Sirana de Beržeraka*. U tom čekanju prati, umesto Rostanovog komada, priču o životnom porazu glumca Stefana Nosa koji je trebalo da tumači Sirana.

I ova priča obiluje krajnje začudnim dramskim elementima. Stefanovo porodično okruženje sastavljeno je od tri strica i tri strine, koji su svi braća blizanci i sestre bliznakinje (tri sestre bliznakinje udate su za tri brata blizanca); jedan stric oživljava, zahvaljujući svojim nadnaravnim moćima, gomile mrtvih rođaka i kumova; protestvujući protiv svega što ga u životu sputava i determiniše, Stefan odseca svoj veliki nos, višegeneracijski beleg njegove porodice; Stefanova porodica i kumovi u potpunosti se identifikuju sa pričom australijske televizijske sapunice, čiji je glavni junak izvesni Lari Tompson... Naravno, sasvim je jasno da ovde nema ni govora o nekoj psihološkoj verodostojnosti; ovi likovi funkcionišu kao duhoviti mentalitetski i društveni prototipovi.

Bogatstvu dramske forme doprinose i neka sredstva postmodernističke poetike – problematizovanje samog umetničkog procesa i duhoviti citati. Kao što postmodernistički roman problematizuje fenomen *pripovedanja*, tako ova postmodernistička drama problematizuje fenomen *predstavljanja*; u osnovi drame nalazi se pitanje da li zaista *show must go on* (što je, inače, podnaslov komada), da li je moguće napraviti predstavu

o predstavi koje nema. S druge strane, *Lari Tompson* obiluje brojnim promišljenim i duhovitim referencama: na stupidne televizijske serije sa glavnim junakom koga nepravedno progone; na usamljenog pobunjenika Sirana de Beržeraka; na melanholičnog, resigniranog i bezvoljnog Hamleta koji svoju draganu šalje u manastir (“Ostavi me, molim te... Ostavi me... Šta ću ti ja kad nisam u stanju ni da se obesim... Idi u Klagenfurt, Kaća”); na razne Nušičeve Spirinice, Sarke, Simke i slične tetke, ili strine ako više volite...

Dve glavne priče komada – ako se ovako razgranata dramska struktura može sabiti u samo dve priče – svodile bi se, dakle, na sukob u pozorištu nastao zbog otkazivanja predstave i na sukob Stefana Nosa sa njegovom porodicom i njegovim životom. Svaka od ovih priča otvara značajne probleme povezane sa stanjem opšteg beznađa u Srbiji devedesetih. Prva postavlja pitanje da li pozorište ima ikakvog značaja i moći u takvom mračnom okruženju (da li, možda, treba da se *samo-ukine?*), dok druga pokreće pitanje samozaborava u virtualnoj stvarnosti (televizijske serije kao zamena za nepostojeći život) i pitanje autodestrukcije uslovljene osećanjem potpune nemoći i beznađa.

Međutim, značenjske ambicije komada *Lari Tompson*, *tragedija jedne mladosti* ne zadržavaju se na ovim pitanjima. U jednom od završnih prizora, u kome mrtvi ustaju da bi postali *prividno živi ljudi*, izoštrava se središnja misao drame – srpska stvarnost devedesetih je virtualna stvarnost, to je svet samo prividno živih ljudi. Metafora prividnog života iz *Lari Tompsona* je dublja od metafore ludnice iz *Urnebesne tragedije*, jer izoštrano dijagnostifikuje opšte stanje duha u Srbiji u nesrećnim devedesetima. Ali, iako sama po sebi tačna i ubojita, ova misao ne postiže puni efekat zato što dramski nije utemeljena; ona proističe iz samo jednog prizora i jednog eksplicitnog iskaza, pa, kao takva, poprima karkater transparentne (i navalentne!) – *teze*.<sup>2</sup>

Zato je teško ne složiti se sa strogim sudom Vladimira Stamenkovića: “Čak i kad se nagovesti da ta priča može da preraste u metaforu o ljudima koji su odavno umrli mada imaju i neke osobine živih bića, o stvorenjima koja obavljaju mrtve, nepotrebne poslove, ona je slabašna i istanjena, jer je svedena na direktan iskaz jednog od junaka koji se za časak transformiše u tipičnog rezonera, zato što je redukovana na spolja nametnutu tezu, koja se organski ne spaja s onim što

2 Taj nesklad između složene strukture komedije apsurdna i eksplicitne misli komada s teozom predstavlja još veći problem u poslednjoj Kovačevićevoj drami, *Doktoru Šusteru*, koja nije predmet ove analize jer je napisana i izvedena 2001. godine.

se eksplicira kroz dramsku radnju.”<sup>3</sup> Šteta je što je komad sa izuzetno samosvojnomo, promišljenom i raskošnom dramskom formom, nalik onoj iz piščevih prvenaca (*Maratonci trče počasni krug* i *Radovan Treći*), komad koji, pri tome, pokreće vrlo bitna i aktuelna pitanja, opterećen izlišnim dociranjem. Ipak, u definitivnom sudu, ovaj problem ne može da ugrozi visoke umetničke domete drame *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*.

Sasvim izdvojeno mesto, ne samo u korpusu drama iz devedesetih već u celokupnom opusu Dušana Kovačevića, zauzima komad *Kontejner sa pet zvezdica* (1999). Glavna osobenost ove drame, na planu forme, sastoji se u tome što se ona, gotovo u potpunosti<sup>4</sup>, svodi na monolog glavnog junaka, Profesora. Taj monolog je dramski artikulisan kao predavanje ili, još tačnije, prezentacija. Pošto je reč o prezentaciji jednog bizarnog “naučnog” pronalaska – višenamenskog kontejnera za 21. vek (on je istovremeno kuća, skladište, prevozno sredstvo) – ova dramska situacija ponajpre odgovara komediji apsurdna. Osećanje apsurdna ne stvara samo predmet prezentacije, već i neke osobine samog predavača; na primer, njegova “sklonost” ka neprestanom saplitanju, padanju i lomatanju, koja ga je učinila višestruko invalidnom osobom (njegov fizički invaliditet može se tumačiti kao metafora za njegov duhovni invaliditet).

Međutim, ovo osećanje apsurdna nastaje samo kao rezultat hiperbolične dramske obrade, koju je Kovačević oduvek superiorno sprovodio; nasuprot takvoj dramskoj obradi, u tematskoj osnovi komada nalazi se potpuno verodostojna, dokumentarna građa, ona koja se tokom devedesetih pronalazila u dnevnoj štampi. Ta građa koristi se da bi se stvorio jedan, doduše groteskno hipertrofiran, ali prepoznatljiv i uverljiv prototip poniznog građanina, polutanskog intelektualca, siromašnog penzionera i poniženog čoveka, koji je bezrezervno odan važećoj ideologiji i njenom tvorcu, Slobodanu Miloševiću. Ali, iako se Milošević i njegov režim direktno apostrofiraju – ni u jednom drugom Kovačevićevom komadu iz devedesetih nije na tako neposredan način tematizovan potpuni sunovrat Srbije iz ovog perioda – čini se da politička satira nije jedini cilj komada. Kao glavna meta kritike izdvaja se stanje nacionalne svesti, jedan retrogradni, pseudocivilizacijski kulturni model koji je omogućio da se takav režim i takav lider “zapate” i tako dugo opstanu u ovom narodu.

U komadu *Kontejner sa pet zvezdica* dolazi do zanimljivog paradoksa: željena kritičnost u dobroj meri izostaje i to zato

3 Vladimir Stamenković, *Kraj utopije i pozorište*, 41-42, Otkrovenje – Sterijino pozorje, Beograd – Novi Sad, 2000.

4 Drugi lik, Profesorova učenica *Pa... Milica* je potpuno sporedan.

što dotični Profesor, i pored toga što je potpuni fizički i mentalni *freak* (ili baš zato), deluje nekako prepoznatljivo, blisko, pa čak i prisno. Ne treba zaboraviti da je njegov nakazni sistem vrednosti samo malo zaoštrenija varijanta dominantnog kulturnog modela iz Miloševićeve ere; zato Profesor ne izaziva smeh osude kod domaće publike, već smeh koji, ako i ne isključuje, ono bar deluje bezazleno. Da je reakcija koju izaziva ovaj groteskni lik bezazlena uvida i Vladimir Stamenković, ali tu pojavu objašnjava na drugačiji način: "To se može objasniti jedino ogrubelošću gledalaca, koji su odavno navikli da se u životu sreću s još besmislenijim, grotesknijim pojavama."<sup>5</sup> Ovaj efekat se pojačava u glumačkoj igri, gde ispovedna forma omogućava Branislavu Lečiću<sup>6</sup> da uspostavi prisnu komunikaciju s publikom, kao u nekom kabaretskom programu, i na taj način izazove, ako ne simpatije, onda bar neki blagonakloni odnos prema liku koji tumači.

Na kraju ove analize dolazi se do zaključka da, ako izuzmemo komad *Profesionalac* koji se javlja na samom početku perioda obuhvaćenog našim istraživanjem, drame Dušana Kovačevića nastale u devedesetim imaju izvesne sličnosti. Što se tiče dramske forme, tu se prepoznaje postepeno odvajanje od realističkog izraza karakterističnog za prethodni period (*Profesionalac*, *Balkanski špijun*, *Sveti Georgije ubiva aždahu*)<sup>7</sup> i uspešno vraćanje apсурdizmu iz perioda autorovih ranih komedija. Na tematsko-značenjskom planu, Dušan Kovačević nastavlja, u sva tri analizirana komada, da beskompromisno vivisecira opšte stanje nacionalnog duha, s tim što to stanje sada dovodi u uzročno-posledičnu vezu sa pogubnim dejstvom Miloševićevog režima. Još jedna zajednička odlika njegovih najnovijih komada – a ujedno i jedna od njihovih retkih slabosti – ogleda se u tome što *globalne metafore*, koji bi trebalo da detektuju srž aktuelnih problema, ponekad deluju kao apriorne i uopštene teze.

\*

Iako je na početku teksta najavljeno da se ovde neće vršiti komparativna analiza dramskih ostvarenja dvojice Kovačevića, ipak ćemo napraviti jedan izuzetak: za razliku od dramskog opusa Dušana Kovačevića iz devedesetih, koji pokazuje određeni stepen formalnog i tematsko-značenjskog jedinstva, četiri drame Siniše Kovačevića napisane i izvedene u ovom periodu teže se podvode pod isti obrazac, jer uvek jedna drama, po

5 Vladimir Stamenković, isto, 44.

6 Komad je premijerno postavljen u januaru 1999. godine u Zvezdara-teatru, u režiji samog autora, sa Branislavom Lečićem u ulozi Profesora.

7 Mada ni ova prethodna faza nije potpuno jedinstvena, pa se tako u njoj, pored dominantnog realističkog prosedea, javljaju i elementi nekih drugih dramskih stilova, pogotovu u dramama *Sabirni centar* i *Klaustrofobična komedija*.

nekom kriterijumu (ili tematskom ili formalnom), odstupa od ostale tri. Sa svojom alegorijskom formom, *Srpska drama* bitno odstupa od realističkog prosedea komada *Đeneral Milan Nedić*, *Janez* i *Virus*; s druge strane, univerzalna tema side obrađena u drami *Virus* odstupa od lokalnih i istorijskih tema ostale tri drame.

Kao što je već naglašeno, drama *Đeneral Milan Nedić* je nastajala više od deset godina, ali se to na kraju isplatilo: pojavila se u pravom trenutku (1992) da svojim snažnim nacionalnim osećanjem osvoji ostrašćenu srpsku publiku (čitaj, narod) sa početka devedesetih i pribavi autoru drugu Sterijinu nagradu u karijeri. Ali, pre nego što analiziramo njen tematsko-značenjski sloj, treba reći samo nekoliko reči o njenoj formi koja se ni po čemu posebno ne izdvaja.

U pitanju je klasična dramska forma, u kojoj se jedino odstupanje od uzročno-posledičnog razvoja jedne realističke priče sa istorijskom temom ogleda u kružnoj dramaturgiji: komad počinje i završava se isleđivanjem (i pogibijom) Milana Nedića, dok se u najvećem, središnjem delu, prati Nedićeva aktivnost tokom Drugog svetskog rata, koja je i dovela do početne situacije komada – junakovog hapšenja. U skladu sa realističkim prosedeom, ponašanje likova je motivisano, ali samo u onoj meri u kojoj je to potrebno za razvoj priče – dakle, bez psiholoških produblјivanja. Izvesna neuverljivost u karakterizaciji rezultat je toga što likovi ponekad otvoreno ekspliciraju svoje stavove, motive i dileme, ili, saopštavaju jedni drugima, zarad podataka koje treba preneti publici, ono što već nesumnјivo znaju (recimo, razgovor između Nedića i njegove ćerke Anđelije o njihovoj ženi/majci).

Pokušaj da se objasni ovo problematično *samoekspliciranje* likova direktno nas dovodi do tematsko-značenjskog plana drame: naime, spomenuta pojava može se tumačiti namerom da se do kraja, u potpunosti, bez ostatka obrazloži i, što je još važnije, opravda pozicija glavnog junaka. Da bi se to postiglo, ne koristi se samo verbalno obznanjivanje Nedićeve brige za budućnost srpstva<sup>8</sup>, već se junak dovodi u krizne i moralno problematične situacije (reakcija na pokolje u Kraljevu i Kragujevcu, nemački zahtev da se formiraju srpski odredi za borbu protiv Rusa), koje on, uz prihvatljiv kompromis, uspeva da reši u svoju korist – čitaj, u korist svog naroda. Tako se ispostavlja da se značenjska ambicija komada nalazi u reviziji važećih stavova o Nedićevoj ulozi u Drugom svetskom ratu, i

8 Nedićevi govori su, inače, izrazito nacionalistički intonirani; evo samo jednog primera: “Mi smo trasirali jedan put za budućnost, da se svi Srbi okupe, da pođu tim boljim putem, da idu ruku pod ruku, rame uz rame. Taj put je stari put kojim su išli naši preci, da svi Srbi budu ono što su bili. Jedna duša, jedna misao, jedno telo. To treba da bude i sada, da se svi Srbi prikupe, da bude Srbija zdrava i jaka. Da bude samo srpska politika, da Srbi idu za svojom pameću i da gledaju svojim očima.”

to reviziji koja se ne sastoji u kritičkom preispitivanju komunističke istorije, već u apoteози osobe koja je, tu nema dileme, bila kvisling.

Osim što stvara efekat tendencioznosti, pa čak i propagandizma, ovakav tretman Nedićevog lika ima još jednu negativnu posledicu; on ugrožava i najvišu ambiciju komada, koja se sastoji u tome da se junakova priča prikaže kao prava *tragedija*. U tragediji nije dovoljno da sudbina sruči nesreću na nedužnu junakovu glavu – u ovom slučaju nesreća je pristajanje na žrtvu (saradnja sa okupatorom) za spas naroda – već je potrebno da i on snosi deo odgovornosti, da i on ima neku krivicu. Pošto se čini da u ovom komadu general Milan Nedić nema takvu krivicu – nema ni jedne scene u kojoj se on povinuje nekom moralno neprihvatljivom zahtevu okupatora – onda se i željeni tragički efekat raspršuje... Ovoj priči bi tragičko osećanje moglo da bude priznato jedino ako to osećanje shvatimo u eshilovskom smislu: lik postaje tragički junak zato što interiorizuje – prihvata kao svoj izbor – nešto što mu je u potpunosti spolja nametnuto. Ipak, ovo dovođenje u vezu drame *General Milan Nedić* Siniše Kovačevića sa eshilovskim tragičkim obrascem deluje, u najmanju ruku, *suviše izdašno*.

Kao što je već naglašeno, od svih komada Siniše Kovačevića nastalih u devedesetim, u pogledu forme najviše se izdvaja *Srpska drama*. Ovde je realistički prosede razgrađen osnovnom dramskom situacijom i mestom na kome se ona odvija; reč je o susretu rođaka iz nekoliko generacija šumadijske seljačke porodice Srećković do koga dolazi na zborištu mrtvih srpskih ratnika, onih čija tela nisu sahranjena u zavičaju<sup>9</sup>. Ovakav ambijent i situacija daju *Srpskoj dramu* alegorijsku formu; taj posmrtni susret članova porodice Srećković, izginulih tokom brojnih srpskih ratova u 20. veku, stvara otvorenu alegoriju *večnog srpskog stradanja u ratovima*, stradanja koje se proteže iz generacije u generaciju.

Alegorijska forma ostvaruje se i u neobičnom liku majora Katunca koji ima devet života. U momentu kada se radnja drame odvija – naši poslednji ratovi sa početka devedesetih – on je potrošio već osam života, a legenda kaže da će onda kada Katunac bude umro poslednji put jednom zauvek prestati i srpska stradanja u ratovima. To se i dešava na samom kraju komada, kada jedan od Srećkovića odlučuje da ubije majora i tako omogući sebi i svojim mrtvim rođacima povratak u zavičajnu *zemlju* (zemlju u smislu *humusa*), a budućim naraštajima

9 Mnogi kritičari su primetili, a to u izvesnom smislu priznaje i autor, da ovo mešanje sveta živih i sveta mrtvih povezuje *Srpsku dramu* sa nekim drugim srpskim dramama čija se radnja takođe dešava, bar jednim delom, u svetu mrtvih; to su drame *Sabirni centar* Dušana Kovačevića, *Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića, *Kamen za pod glavu* Milice Novković.

život bez ratnih nesreća. Ako se lik majora sa devet života može shvatiti kao alegorijski izraz neprekidnog srpskog stradanja, onda njegova pogibija predstavlja neki gotovo ritualni, egzorcistički čin kojim se naš narod oslobađa svoje nesrećne sudbine.

Najjači dramski intenzitet imaju upravo prizori sa naglašenim alegorijskim karakterom; prva scena u kojoj dolazi do susreta, prepoznavanja i stapanja sveta živih i sveta mrtvih, i završna scena u kojoj, Katunčevom devetom smrću, dolazi do ritualnog oslobađanja junaka (mada u ovoj završnoj sceni dramski intenzitet prerasta u čistu patetiku). Dramaturški problem nalazi se u tome što se u središnjem delu komada gotovo ništa ne dešava, osim što se mrtvi Srećkovići upoznaju i sukobljavaju, a što ostaje bez uticaja na dalji razvoj događaja. Ti njihovi sukobi lišeni su dubljeg psihološkog sadržaja, te se svode na ogoljene nacionalne stereotipove – partizani protiv četnika, vernici protiv nevernika i sl.

Pored toga što nema razvoja dramske radnje, u *Srpskoj drami* nema ni dinamizma unutar njenog misaonog sklopa. Ceo komad se misaono iscrpljuje u onom, već istaknutom značenju koje neposredno proističe iz alegorijske strukture komada – Srbima se stalno ponavlja istorija, Srbi večno stradaju u ratovima, zbog ratova je srpska nacija biološki ugrožena, itd. Ta misao deluje apriorno i površno, jer ne utvrđuje razloge za takvu istorijsku poziciju srpskog naroda – daleko bilo da sugerise i neku odgovornost samih Srba! – pa zato prerasta u čistu ideološku floskulu. “I ma kakve da su piščeve namere, odatle je samo jedan korak do mistifikovanja srpske istorijske sudbine, do upotrebe istorije u propagandističke ciljeve, do prevage ideološkog nad umetničkim”.<sup>10</sup> Pošto se *Đeneral Milan Nedić* i *Srpska drama* javljaju za vreme rata u bivšoj Jugoslaviji (ova druga je takođe izvedena 1992), može se zaključiti, i to bez mnogo zazora, da su ova dela Siniše Kovačevića bitno podupirala nacionalističku ideologiju srpskog režima.

Sledeća drama Siniše Kovačevića, *Janez* (1994)<sup>11</sup> razlikuje se od njegovog prethodnog komada i na tematsko-značenjskom planu i na planu forme. Promena na tematskom planu ogleda se u tome što se ovoga puta na fokusira neka “srpska drama” iz dalje ili bliže istorije; naprotiv, u *Janezu* se tematizuje nesrećna sudbina jedne nacionalno mešovite porodice (slovenačko-makedonske), koja je raspadom Jugoslavije izgubila sve – zemlju, dom, ideale – eda bi se na kraju i sama raspala.

10 Vladimir Stamenković, isto, 80.

11 Za ovu dramu, Siniša Kovačević je dobio treću Sterijinu nagradu u karijeri, a drugu u toku devedesetih; zanimljivo je primetiti da je te godine, 1995, ovo bila jedina savremena domaća drama u konkurenciji za Sterijinu nagradu.



Do ove nesreće je došlo zato što je otac porodice, zastavnik JNA Janez Kranjc, poštovao zakletvu koju je jednom dao; on i njegova porodica povukli su se iz Slovenije sa odredima JNA, pa ih tako na početku drame zatičemo kao uboge izbeglice u Srbiji. Ovaj motiv *vojničke časti* ukazuje na to da se značenjske ambicije komada ne sastoje samo u kritičkom prikazu svih nedaća s kojima se, u bratoubilačkom ratu, susreću nacionalno mešovite porodice, već i u bezrezervnoj afirmaciji egzistencijalne pozicije glavnog junaka, Janeza. To je pozicija koja odgovara junaku neke Sofoklove tragedije, onom koji, bez obzira na sve moguće posledice, dosledno i stameno stoji iza svog principijelnog, ali kobnog izbora.

Međutim, i ovog puta se tragičke ambicije ne ostvaruju. Do toga dolazi zato što dramatični, neumitni i kobni događaji – potrebni piscu da razvije junakovu tragičku poziciju – često narušavaju dramsku uverljivost koju zahteva realistički prosede komada (u građenju realističkog prosede sastoji se onaj spomenuti zaokret na planu forme koji pisac pravi posle *Srpske drame*). Taj nesklad naročito je prisutan u sukobu oca i sina, koji bi trebalo da bude tragički zamajac komada. Posle sukoba sa svojim čestitim i strogim ocem, sin Gorazd napušta kuću i postaje jedan od vodećih gradskih kriminalaca. Neuverljivost se ovde nalazi u izuzetnoj brzini Gorazdovog *profesionalnog uspona*, koji se desio od perioda “poodmakle trudnoće” njegove sestre do njenog, možda i prevremenog porođaja. Doduše, jedan telefonski razgovor sa početka drame sugerše da se Gorazd i pre odlaska iz kuće bavio sličnim poslovima, ali se onda pomalja još veća dramska proizvoljnost – zašto bi se perspektivni mladi gangster ponižavao pred ocem, moleći ga da mu da deset dinara više za džeparac?

Ipak, najveći raskorak između tragičkih ambicija i dramske uverljivosti dešava se u sceni majčinog samoubistva. Da bi, valjda, podvukao tragički usud Ristane Kranjc, pisac predviđa da se ona *trostruko samoubije* – da istovremeno popije pilule, obesi se i puca sebi u glavu! Ne treba posebno objašnjavati zbog čega ova scena sa *teškim* tragičkim ambicijama deluje ne samo neuverljivo, već i potpuno parodično... Ovakvi i slični dramaturški problemi još više će eskalirati u narednom ostvarenju Siniše Kovačevića, drami *Virus*. Ali, pođimo od početka.

U tematskom pogledu, *Virus* (1997) se najviše izdvaja iz korpusa dramskih ostvarenja Siniše Kovačevića nastalih u devedesetim. Autor ponovo pronalazi izuzetno aktuelnu temu,

ali ona ovog puta nema lokalni, istorijskim i geografskim činionicima omeđen opseg; kao što se i iz naslova već naslućuje, tema ovog komada je – sida. U komadu se ova tema ne koristi zato da bi se razvio njen metaforički potencijal – *bolest kao metafora* (Suzan Sontag) – već zato da bi se, u okviru realističke priče o rokeru Saši koji ima sidu, prikazale sve moguće psihološke reakcije do kojih dolazi u ovakvim slučajevima i tako razobličio lažni moral građanske porodice.

Ali, upravo uvođenje mnoštva verodostojnih, specifičnih i međusobno različitih psiholoških reakcija stvara glavni dramaturški problem. Naime, kao što nas uče dramske poetike od Aristotela do danas, postoji razlika između životne i dramske verodostojnosti, između *mogućeg* i *verovatnog*, pa tako neki vrtoglavi preokreti u ponašanju, kao oni koje doživljavaju Sašina sestra Marija i komšinica Vera, možda mogu da nađu opravdanje u malom priručniku za borbu protiv side, ali ne i u pozorišnom komadu. To što su ovakve reakcije potrebne piscu da bi razvio svoju apriornu *tezu* o lažnom građanskom moralu, ne čini ih ništa uverljivijim, naprotiv.

Sam junak pravi jedan od najproblematičnijih preokreta u ponašanju. Neposredno pošto je saznao da je zaražen sidom, Saša počinje da se ponaša osvetnički – namerno ne koristi zaštitu u svojim novim avanturama sa devojkama – pa tako postaje neka vrsta seksualne *kaznene ekspedicije* (kako se i zove njegov rok bend). Ovakva reakcija zaraženog poznata je u psihologiji, ali u drami ona poprima specifičan, vrlo obavezujući karakter. Neko ko se tako ponaša postaje ubica s namerom (čak i zakon sankcioniše ovakve postupke), pa kao takav ne može više da pretenduje na status tragičkog junaka koji, grešeci iz neznanja, izaziva *strah* i *sažaljenje* (eto, rasprši se još jedna Kovačevićeva tragička ambicija!). Međutim, usled opšte dramske proizvoljnosti ovog komada, motiv Sašine osvete ne ostvaruje nikakve posledice na dalji razvoj radnje, pa se od čitalaca i gledalaca očekuje da i dalje nastave da saosećaju sa junakom kao da on u međuvremenu nije (bar) pokušao da ubije (bar) jednu devojku.

Dodatni stepen dramske neuverljivosti doseže se na planu društvene kontekstualizacije komada; naime, ambijent stare građanske porodice, koji Siniša Kovačević postavlja u drami *Virus* deluje iskonstruisano, apriorno i samim tim – neuverljivo. Da se u didaskaliji ne opisuje stan sa porodičnim portretima, starim porcelanskim lusterima, masivnim nameštajem u

duborezu i da se iz dijaloga ne saznaje da su članovi porodice Petrović intelektualci (profesorka književnosti, prevodilac, lekar), ovakav društveni kontekst nikad ne bi mogao da se detektuje iz ponašanja junaka. Petrovići psuju u neshvatljivim količinama, koriste ruralne metafore u govoru (“ja svoje biko-ve puštam, a ti svoje junice veži”), nemaju građansku svest o interesima šire zajednice (otac pravda Sašino osvetničko ponašanje rečima “Nije on izmislio sidu. I on je od nekog darivan”), itd. Pored građanskog, i rokerski milje je iskonstruisan i proizvoljan: kada bi pravi roker, pravi *urbani lik* prozio devojkicu uz posipanje ružinim laticama i sa zakupljenom filharmonijom (!) koja čuči u žbunju i svira najopštije od najopštijih mesta klasične muzike, Ravelov *Bolero*!?

Dramska neuverljivost na planu karakterizacije likova i društvene kontekstualizacije u velikoj meri ugrožava realistički prosede koji bi komad *Virus* trebalo da gradi. Istovremeno, ovi dramaturški propusti ukazuju i na jedan širi problem; oni dovode u pitanje rašireno mišljenje – koje se ne odnosi samo na drame Siniše Kovačevića iz devedesetih, već na njegov celokupan opus – da ovaj autor suvereno vlada zanatom dramskog pisanja. U poređenju sa ovom dilemom vezanom za dramsku uverljivost komada Siniše Kovačevića, drugi problem njegovog stvaralaštva, onaj koji se odnosi na tematsko-značenjske preokupacije, počinje da deluje nekako subjektivno i kao takav odlazi u drugi plan. A, taj problem se, kao što je već istaknuto, sastoji u doprinosu nekih Kovačevićevih drama, kao što su *General Milan Nedić* i *Srpska drama*, stvaranju ili opstajanju određenih civilizacijskih stereotipova koji su bili sastavni deo ideologije srpskog režima u poslednjoj deceniji 20. veka.

Jelena Lužina

## MAKEDONSKA DRAMATIKA – MAKEDONSKO KAZALIŠTE

Premda se, dakako, ma koji dram-  
ski tekst može čitati i posve “linerano”,  
naime: kao svaki (drugi) tekst ispisan ili  
otisnut na papiru, teatrologija se upor-  
no i svesrdno zalaže za posve drukčije,  
posve “obratno” iščitavanje ama baš  
svakog (književnog) diskursa ispisa-  
nog u dramskoj formi. Teaterologija je,  
naime, apsolutno sigurna kako je ama  
baš svaki (književni) diskurs kojega  
je njegov skriptor namjerno ispisa-  
o u dramskoj formi već samim tim postup-  
kom suštinski “pomaknut” (*decentriran*)  
iz jednoznačne sfere vlastite književne/  
literaturne *lineranosti*, e da bi bio “pre-  
usmjeren” (*transmitiran*) u bitno druk-  
čiju sferu imanentne mu *teatralnosti*,  
koja (uostalom) i determinira njegovo  
prlično “uvrnuto” iliti kompleksno,  
pa i komplicirano biće. Gotovo pola  
stoljeća prije nego su semiotičari i  
komunikolozi ovaj problem imanent-  
ne *teatralnosti* dramskoga teksta radi-  
kalizirali do dramatičnosti, sugerirajući  
kako je upravo u njemu *vic* (ili, pojed-  
nostavljeno, kako je upravo u tome  
*vicu* sadržan krucijalni aspekt funkcionir-  
anja kazališnoga medija!), lucidni je  
Roman Ingarden o dramskome tekstu  
mislio i pisao kao o *graničnom slučaju*: nečemu što stoji *izme-  
đu* “obične”/konvencionalne književnosti (zapisane ili otisnu-  
te na papiru) i svakojakih performativnih vještina kojima se  
ista ta književnost pod određenim okolnostima može, recimo  
tako, “oživljavati”. Može, ali i ne mora, barem ne nužno, kako



(navodno) misli i Aristotel, budući da se efekat “*dramske priče*” prilično pouzdano polučuje već samim čitanjem njezina teksta, čitanjem lišenim ma kakvog scenskog prikazivanja (onoga što Aristotel imenuje kao *opsis/opsis*). “Efekat tragedije treba da se dobije i bez predstave i bez glumaca”, piše pri samome kraju šeste glave *Poetike*.

Međutim, spomenuti semiotičari i komunikolozi radikalno su se pozabavili upravo suptilitetom ove naizgled jasne ali (zapravo, i) posve aporične formulacije, inzistirajući na njezinoj imanentnoj no i posve očitij ambigvitetnosti. Da, efekat tragedije dobiva se i samim čitanjem njezina “sadržaja” fiksiranog na papiru, ali se dobiva isključivo zarad imanentne *teatralnosti* toga “sadržaja”, odnosno zato jer “sadržaj” i nije ništa drugo do “opis teatarske predstave koja mu je imanenta” (Ubersfeld). Čitajući i recipirajući ma koji dramski tekst na ovome svijetu, mi (zapravo) percipiramo/recipiramo upravo tu njegovu famoznu *teatralnost*, naime virtuelnu teatarsku predstavu koju on neizbježno i nužno “proizvodi” sobom samim. Roland Barthes ovu je specifičnu, nespornu, jednovremeno i senzacionalnu pojavu “proizvođenja” imanentne *teatralnosti*, koja fatumski “obavija” svaki tekst napisan u dramskoj formi, svojedobno definirao blistavo točnom, istovremeno i posve lakonskom sintagmom: *teatralnost je teatar minus tekst!*

Pisanje o intrigantnoj korelaciji makedonske dramatike i makedonskoga kazališta, mislim, treba započeti upravo rezimiranjem ovih teorijskih/metodoloških premisa, dramatoloških po svojoj biti. Naime, makedonska ih dramatika – barem kada je riječ o njezinu najrelevantijem segmentu – tijekom posljednjeg stoljeća svoga začudno brzog razvoja potvrđuje u najboljem i najproduktivnijem smislu. Ili ih potvrđuje, barem, u svojim najeksponiranijim primjerima. Kojima se ovdje, uostalom, i bavimo.

\*

Od trenutka svoje autorske inicijacije, koji se dogodio prazničnom metapovijesne melodrame Vojdana Pop Georgieva Černodrinskog “Makedonska krvava svadba” (pod dramatskim okolnostima, 20 studenoga 1900. godine, u bugarskoj prijestolnici Sofiji), makedonska dramatika kao da je svoje potencijalne gledatelje i navijače odlučila osvajati naprečac, “najprirodnijim” mogućim putem: od scenske slike ka dramskom predlošku (ili: od *dogadaja* ka *priči*). Umjesto da se

kreće uobičajeno, da ne kažem obratno: od dramskoga teksta ka teatarskoj izvedbi (ili: od literarnog zapisa ka kazališnoj inscenaciji iliti pragmi).

Što ova smiona konstatacija, zapravo, znači? I nije li, možda, malčice pretjerana?

Odgovorit ću posredno, anegdotom koja bi da mitologizira sam povijesni začetak makedonske autorske dramatike. Preuzimam je iz memoarskih zapisa njezina slavnog utemeljitelja, Vojdana Černodrinskog.

Kao mladi aktivist jednog od zavičajnih klubova u kojima su se, na razmeđu 19. i 20. stoljeća, u Sofiji okupljali makedonski emigranti (tadašnja ih je bugarska monarhija, uvelike već državotvorno organizirana, podržavala i pomagala), Černodrinski je nenadano pozvan na sastanak na kojemu je trebalo dogovoriti program skorašnjeg obilježavanja nekakvog događaja ili datuma. Sugerirano je da se za tu priliku održi priredba, po mogućnosti kazališna predstava. Impulzivan poput svakog rasnog kazališnog impresarija, Černodrinski je predložio izvedbu drame koju je – kako je tvrdio – odavno napisao. Naravno, improvizirao je (neću reći lagao!). Zatražili su da im prepriča “sadržaj” famozne drame. Ne trepnuvši, parafrazirao je zgodu koju je pročitao u crnoj kronici lokalnih novina: dirljivu a istinitu priču o djevojci koju je u nekom makedonskom selu ugrabio pa oteo turski beg...

Nakon što je ovakav “toržestven” repertoarni prijedlog prihvaćen aklamacijom, Černodrinski je prionuo ne pisanju drame, već realizaciji megaprojekta s naslovom “Makedonska krvava svadba”. Noću bi skicirao dramaturške okosnice prizora koji su se već sutradan uvježbavali, organizirao cijelu produkciju, režirao, osobno izrađivao scenografske elemente, igrao jednu od glavnih uloga... Posljednje je dvije scene koncipirao noć uoči premijere, a “uvježbao” ih tren prije podizanja zastora. Njegova je drama – očigledno – nastajala na samim daskama što život znače (a ne za pisačim stolom!), te je i njezina dramska partitura (objavljena, u obliku knjige, već dva-tri tjedna nakon prve izvedbe) neka vrsta “kolektivnog djela”. U nju je upisano zajedničko iskustvo velikog broja različitih sudionika jednog neobičnog performativnog postupka, što ga je Černodrinski vješto inicirao, uspješno organizirao, znalački motivirao i nadasve spretno realizirao, te se zato i treba smatrati njegovim punovrijednim/originalnim autorom. “Makedonska krvava svadba” je njegovo originalno djelo, ali

je ona i rezultat žive kazališne prakse, koju su Černodrinski i njegovi suradnici saznawali intuitivno a podražavali mimetički: gledajući druge/slične primjere i nastojeći ih potom “ponoviti” na svoj originalan način. Ostalo je povijest.

Nadasve je zanimljivo što se makedonska autorska dramatika i u narednim dekadama dvadesetog stoljeća nastavila formatirati na posve identičan način: naime, stalnim kombiniranjem intuicije i mimeze, koje se događalo na otvorenoj kazališnoj sceni i pred očima razdragane, navijački raspoložene publike. Autori koji su čvrsto utemeljili upravo prvu i najosjetljiviju fazu u razvoju makedonske dramatike, fazu u kojoj je dramatika funkcionirala i kao nesporni lider/arbitar cijele jedne književnosti u nastajanju (naime, uvriježena je teza kako se makedonska književnost razvijala “obrnutim redom”: od drame ka poeziji i romanu) imali su i rijetku privilegiju da sa scene progovore makedonskim jezikom decenijama prije nego je taj jezik uopće normiran, kodificiran i oficijaliziran kao književni standard (kakvim je postao 1945. godine!). Naime, mnogobrojne *personae dramatis* kontaktibilne i iznimno popularne *makedonske bitove dramatike*, junaci njezinih amblematskih pučkih komada s pjevanjem i pucanjem, koji su između 1900-te i pedesetih godina prošloga stoljeća prosto preplavljivali kazališne scene, dominirajući cjelokupnom produkcijom – govorili su, dakako, makedonski. Te je tako, zahvaljujući kazalištu i njegovoj dugoj medijskoj dominaciji cjelokupnim kulturnim prostorom, makedonski jezik prethodio pojavi makedonske države (konstituirane u kolovozu 1944. godine). Taj je jezik, dakle, najprije bio “masovno” govoren/izgovaran na kazališnim daskama, a tek potom i zapisan/zapisivan “na papiru”, fiksiran u različitim književnim vidovima, formama i žanrovima.

Dramske predloške ovakve provenijencije teatrolozi uvriježeno nazivaju primjerima *pisanoga kazališta*, te ih i klasiificiraju kao “slučajeve” *scenske* a ne *dramske* književnosti. Uostalom, oni su i nastajali kao zakonita čeda autentične kazališne prakse, bivajući ispisani i/ili otisnuti “na papiru” tek naknadno, nakon što je euforija njihove žive i neposredne teatralizacije sretno okončana. I pozdravljena burnim aplauzima oduševljenih gledalaca.

Jedna od vrlo uočljivih karakteristika suvremene makedonske dramatike, jedna od bitnih/ključnih determinanti nesporne uspješnosti onoga što se danas s punim pravom može

nazvati “makedonskom dramaturškom školom”, jest upravo ova njezina živa, iznimno čvrsta veza s elementarnom scenskom praksom, s kazališnom pragmom “kao takvom”. Najbolji primjeri suvremene makedonske dramatike jesu upravo oni za koje, parafrazirajući glasovitu Lukacsevu dosjetku o Shakespeareovu “Hamletu”, bez razmišljanja možemo reći kako ih je stvorila upravo *tehnika scene*. A ne (samo) imaginacija njihovih autora.

Visoki stupanj scenske funkcionalnosti, ubitačna efikasnost dramskih situacija, supremacija dramskoga nad epskim, redundancija dramskoga jezika i njegova apsolutna “podređenost” scenskome (naime, onome kojega redatelj i glumci realiziraju na pozornici, obraćajući se gledateljima), maksimalna otvorenost dramske teksture za sva naknadna “dopisivanja” najrazličitijih scenskih valera, čvrsta (“pupčana”) dijalektička veza dramskih likova i radnje koju im je vršiti... neke su od dominantnih karakteristika nekih od najrelevantnijih tekstova nekolicine najboljih makedonskih dramatičara. Nesumnjiv scenski vitalitet tih tekstova potvrdio se i nastavlja se potvrdivati njihovim mnogobrojnim inscenacijama u Makedoniji i diljem bijelog svijeta.

\*

Što je, uopće, suvremeni (moderni) makedonski dramski/teatarski kontekst i koji su njegovi aktuelni protagonisti – pisci i redatelji?

Ima ih podosta i, srećom, pripadaju nekim generacijama.

Najstariji, ujedno i svojevidni *doajen/predvodnik* makedonskog dramskog modernizma, **Kole Čašule**, rođen je 1921. godine i još je uvijek “u igri”. Između njega i najmlađih dramatičara **Saška Naseva** (1966), **Žanine Mirčevske** (1967), **Jugoslava Petrovskog** (1969), **Dejana Dukovskog** (1969) i **Seme Ali** (1980) punih je šest desetljeća životnog staža i kazališnog iskustva. Negdje *između*, kao što je redno, smjestila se takozvana srednja generacija: **Rusomir Bogdanovski** (1948), **Goran Stefanovski** (1952), **Jordan Plevneš** (1953)... Da li slučajno ili, možda, zarad specifične konstelacije dramaturških i teatarskih sazrijevanja, ali se uistinu dogodilo tako da dvojica iz *srednjega reda*, Bogdanovski i Stefanovski, u jednom važnom trenutku postanu profesorima na odsjeku za dramaturgiju Fakulteta dramskih umjetnosti u Skopju, te dobiju rijetku priliku da one



mlađe i najmlađe sustavno uvedu u tajne zanata. Generacija autora koji su na scenu stupili nakon ove dvojice – generacija kojoj pripada svo petoro nabrojenih – dramaturšku je tehniku i tehnologiju učila na pravom mjestu i iz prve ruke. Pritom je primarno i prioritetno učila upravo elementarnu tehniku i tehnologiju (što će reći: голу kazališnu pragmatiku), a nije se bavila, recimo, teorijskim ili metodološkim aspektima pisanja za kazalište (što će reći: nije intelektualizirala ili spekulirala na dramatološke teme, dapače, sustavno je njegovala izvjesni prezir prema svakom vidu teoretiziranja, ma o čemu!).

Dakako, ovakav je način edukacije rezultirao i takozvanom “generacijskom poetikom” koja je (ipak) vidno obilježila svakoga od darovitih i vještih učenika Gorana Stefanovskog i, donekle, Rusomira Bogdanovskog. Naime, pravi je *guru* ove autorske generacije bio i ostao jedino Goran Stefanovski, čijim je odlaskom u Veliku Britaniju, gdje sada živi, dobrohno zga-znau *willhelmeisterovski* žar cjelokupne “skopske dramaturške škole”. Ma koliko bila nesvodljiva na jednu-i-jedinstvenu zajedničku matricu, “generacijska poetika” posljednjeg ešalona makedonskih dramatičara ove respektivne škole nesumnjivo je prilježna (referencijalna) poetici njihova mentora Stefanovskog; ova se opaska, dakako, ne treba razumjeti kao prijekor (jer takva i nije!), no samo kao notorna konstatacija jedne notorne činjenice.

Pokušajmo, nakratko, determinirati razvojni put suvremene (moderne) makedonske autorske dramatike, koji je – dakako – apsolutno nerazdjelan od iznimno zanimljivog razvoja suvremenog/modernog makedonskog kazališta.

Prvu etapu toga puta determinira simbolični predvodnik cjelokupnog makedonskog dramskog i kazališnog modernizma, veteran Kole Čašule. Njegovu dramu znakovita naslova “Grana na vjetru” makedonska je teatrologija konsenzualno označila međnikom u povijesti nacionalne dramatike, naime prvom modernom makedonskom dramom, a datum njezine praiizvedbe (1957) onim važnim *kritičnim trenutkom* u kojemu makedonsko kazalište definitivno i neopozivo izlazi iz dugačke faze tradicionalnih komada iz narodnog života, s pjevanjem i pucanjem, kako bi najposlije uhvatilo korak sa svijetom. Radikalni modernizam Kola Čašula bitno će markirati čak dvije pune decenije makedonske kazališne povijesti: šezdesete i sedamdesete godine dvadesetog stoljeća. S njegovim su imenom, ujedno, povezani i prvi makedonski dramski i kazališni proboji

u svijet: antologijska drama "Crnila" prva je makedonska drama postavljena izvan Makedonije i nekadašnje Jugoslavije (Katowicze, 1972), ali i prva koja je prevedena i objavljena na nekom od svjetskih jezika (1977, u ediciji *Five Modern Yugoslav Plays*, u New Yorku). Modernost Čašuleve dramaturgije u to je vrijeme sjajno korespondirala s hrabrom, izazovnom, iznimno aktuelnom poetikom Ljubiše Georgievskog (rođen 1937), jednog od najeksponiranijih redatelja toga vremena.

Drugu etapu, koja će se indikativno preklapati s jednom novom i bitno drukčijom fazom u razvoju modernog makedonskog glumišta, cjelosno će moderirati nekolicina dramatičara što smo ih prethodno označili pripadnicima takozvane srednje autorske generacije: Bogdanovski, Stefanovski, Plevneš. Premda su dvojica iz ove trojke uspješno debitirala već sedamdesetih (Bogdanovski 1971, Stefanovski 1974), posve je izvjesno kako će se osamdesete pokazati njihovim pravim godinama, godina ma po njihovoj mjeri. Ustvari, njihova će produktivna i živahna *dekada-i-pol* započeti na samome kraju 1979, skopskom praznovodnjom "Divljeg mesa", zasigurno najvažnije i (možda) doista najbolje od ukupno dvadesetak dosad izigranih drama Gorana Stefanovskog, a simbolično će završiti pri koncu 1994, dvjema uzastopnim postavkama drame s kojom se sve u makedonskom kazalištu naglo promijenilo, s kojom se naprasno poistovjetio gotovo cijeli svijet i koja će munjevito postati jednim od najuspješnijih makedonskih izvoznih proizvoda svih vremena – izvedena je (dosad) u četrdesetak različitih postavki, u prijevodu na dvadesetak jezika i unutar širokih koordinata New York-Tokio, Moskva-Pariz, Stockholm-Atena.... Govorim, dakako, o "Buretu baruta" Dejana Dukovskog, drami koja je makedonsko kazalište definitivno uvela u fazu eklatantnog *postmodernizma*, ma što pritom značila ova atribucija otvorenog tipa. Ne smije se, međutim, zaključiti s ovom etapom a pritom ne upozoriti na važnu teatrografsku činjenicu: kazalište ove produktivne i iznimno živahne *dekad-i-pol* jest kazalište kojim suvereno vlada jedan veliki redatelj – Slobodan Unkovski (rođen 1948). Posve je neslučajno (dapače!) što će se tijekom tih petnaestak godina čak petnaestak makedonskih dramskih praznovodnji dvojice dominantnih autora (Stefanovski, Bogdanovski) postvariti upravo pod minucioznom/perfekcionističkom egidom Slobodana Unkovskog. Isto je tako neslučajno (dapače, dapače!) što će predstave kojima se ova važna etapa otvara (1979) i zatvara (1994), predstave koje

smo označili njezinim stiloindikativnima (estetičkim) markerima (“Divlje meso” Stefanovskog, “Bure baruta” Dukovskog), biti realizirane upravo u njegovoj superiornoj režiji.

Dakako, trećom etapom u razvoju suvremenog makedonskog kazališta – ovom koja je eksplodirala upravo “Buretom baruta”, koju u pomanjkanju bolje/inventivnije atribucije nazivamo, naprosto, postmodernom i koja se, premda vidno zamorena, još uvijek događa na makedonskim scenama (a pomalo i oko njih!) – cjelosno su, kako je i red, zavladao neki novi klinici: pisci-“učenici” i redatelji-“učenici”, dojučerašnji studenti bradatih, brkatih i dostojanstveno prosijedih profesora Stefanovskog, Bogdanovskog, Georgievskog, Unkovskog...

\*

Najmlađa generacija makedonskih dramatičara – tih hrabrih novih klinaca makedonskog kazališta! – za svoje se mjesto pod reflektorima nacionalnog glumišta, ali i svijeta-glumišta, započinje boriti upravo tijekom neveselih devedesetih godina. U pitanju su godine koje se preklapaju s još jednim *fin de siecleom*, što će reći: godine tijekom kojih, prirodno i neizbježno, započinje još jedna velika revizija gotovo svih dotadašnjih/dosadašnjih vrijednosti. Svakakvih, ne samo estetičkih. U pitanju su, dakle, neke krizne godine što ih upravo živimo, nastojeći ih nekako preživjeti. Najmlađa generacija makedonskih dramatičara, upravo zato jer je izravno tangirana ovim kriznim vremenima, može se (možda) nazvati i **kriznom generacijom**. Ili, možda, **generacijom krize**.

Ova se kriza iskazuje na svim planovima: ekonomskom, strateškom, sigurnosnom, političkom, etičkom, edukativnom, kulturnom, socijalnom... Čak i klimatskom! Svi se ovi planovi, dakako, “najvidljivije” i najdramatičnije prelamaju u sferi stvaralaštva. Kao jedna od najsenzibilnijih umjetnosti, kazalište je krajnje osjetljivo na svaki znak ove zastrašujuće krize, čak i na onaj najneprimjetniji ili najneviniji...

Najmlađa generacija makedonskih dramatičara, **generacija krize**, stalno nam dokazuje kako ne samo što intenzivno osjeća, no i posve točno razumije ovaj tjeskobni mig planetarne krize. Dokazuje, međutim, i nešto više: da ovakva svoja čuvstva umije talentirano i kompetentno transkribirati/formirati u tekstove visoke vrijednosti.

Da je u pitanju neka posve nova **struktura osjećajnosti** (Williams) dokazuju barem dva nesporna argumenta kojima

su ti tekstovi jasno determinirani: iznimna njihova popularnost u takozvanom domaćem (makedonskom) kulturnom kontekstu, no i izniman interes što ga za neke od njih pokazuju kazališni krugovi u Europi i u svijetu.

Prvi argument, onaj o iznimnoj popularnosti “kod kuće”, najbolje se dokazuje primjerom Saška Naseva. U pitanju je autor čije su drame – dobro, neke od njih! – upravo zato jer se superiorno poigravaju trivijalnim dramskim/književnim žanrovima i obracima/kanonima takozvane *popularne kulture*, osim što su doživjele nezamislivih 200-300 izvedbi po naslovu, u jednome trenutku uspjele izmijeniti čak i socijalnu strukturu makedonske kazališne publike. Naime, publika koja je dolazila na nebrojene reprize nekih od superpopularnih neograđanskih melodrama Saška Naseva, nije bila samo ona konvencionalna (elitna) kazališna publika na koju smo navikli, odnosno publika na koju se (najvjerojatnije) odnose UNESCO-va statistička istraživanja što ukazuju na nimalo ohrabrujuće podatke: kako kazalište posjećuje jedva 1-1,5 posto gradskog stanovništva! Naprotiv, publika koja se otimala za ulaznice svaki put kad bi se igrale melodrame Saška Naseva (zanatski besprijekorno napisane, visokoprofesionalno inscenirane – uglavnom na sceni Dramskog teatra u Skopju – i rutinski izrežirane majstorskom rukom sigurnog Dimitrija Stankoskog) bila je neka nova i nestandardna publika, koja dotad uopće nije išla u kazalište. Bilo je očito kako ta publika nema “uhodanih” (kultiviranih) kazališnih navika i kako svoje eventualane kazališne standarde tek treba izgraditi, oslanjajući se pritom upravo na elementarne scenske matrice kakve joj nudi Nasev. Ta se publika, naprosto, identificirala s njegovim scenskim matricama jednako silno (i na isti način) na koji se identificira s popularnim televizijskim sapunicama.

Drugi argument, onaj o iznimnom interesu što ga najmlađa makedonska dramatika pobuđuje u inozemstvu, najtočnije se elaborira slučajem Dejana Dukovskog. Mislim, prije svega, na njegovu najpoznatiju i već pominjanu dramu “Bure baruta”. Njezina naprosto savršena dramaturška konstrukcija, sastavljena od jedanaest furioznih dramskih slika (dramskih situacija) – jedanaest relativno nezavisnih anegdotskih “pričica” koje u čvrstu/neraskidivu/prstenastu cjelinu povezuje samo po jedan jedini lik, što iz prve prelazi u drugu, iz druge u treću, iz treće u četvrtu... – naizgled se *poigrava* jednim od najmitskijih, pa onda/zato i najopstojnijih motiva na ovome i

na onome svijetu: motivom zla, variranim niz/preko jedanaest komplementarnih motiva nasilja. Teatralizirajući ovaj vječni motiv niz/preko jedanaest eklatantno subverzivnih dramskih situacija (anegdota, "pričica"), pozicioniranih u jedanaest trivijalnih/subverzivnih prostora (birtija, periferijska ulica, kupe drugog razreda, autobus, čamac za spašavanje, jeftin američki hotel, zatvor...), Dukovski zapravo i ne želi napraviti nešto "spektakularno". Osim što želi još jednom (i još jednom, i još jednom...) zavrtjeti prokletu i vječitu "pričicu" o vječnosti zla. Egzistencijalist Sartre ostavio nam je u nasljeđe prilično komfornu tezu o paklu kojeg nam stvaraju drugi, oni oko nas. Međutim, generacije koje više ne vjeruju u vječite vrijednosti ili u sakrosantne istine, dovoljno su kuražne e da bi priznale kako je pakao mjesto koje stvaramo upravo mi sami. Kako su, naime, zlo i nasilje u nama i oko nas, te da se od njih možemo braniti samo tako što ćemo u igri osobno sudjelovati – praveći nova zla, generirajući nova i nova nasilja...

U drami Dejana Dukovskog, jednoj od prvih drama koje su najavile novi trend u europskoj dramatici – trend što smo ga, u nedostatku invencije – nazivali i nazivamo *Novom europskom dramom* – Europa i svijet prepoznali su upravo ovu vječitu spiralu nasilja koja nas tlači, nemoćne, pod zvijezdama... A nisu prepoznali samo njezino "sumnjivo" balkansko podrijetlo, naime Balkan kao jedan od onih ukletih kronotopa kojima je (navodno) nasilje genetsko, hereditarno i nasušno.

Nekoliko je prednosti na strani autorske generacije kojoj pripadaju Dejan Dukovski, Saško Nasev, Jugoslav Petrovski, Venko Andonovski, Žanina Mirčevska... Pokušat ću navesti samo najočiglednije: solidno i sistematsko dramaturško/kazališno obrazovanje, uglavnom praktično, koje su stekli od nekolice pravih učitelja, no i u "najpravijim" godinama svoga života; optimalna informiranost o svemu što se događa u svjetskome kazalištu upravo sad, dok o tome kazalištu govorimo; maksimalna mobilnost, koja uključuje i neograničene mogućnosti komuniciranja (pa makar i samo virtualnog!) sa svakom bjelosvjetskom senzacijom; suštinski izmijenjeni odnos prema stvarima, uključujući i stvarima stvaralaštva i estetskim vrijednostima, iz čega proizlazi bezgranična autorska sloboda...

Osim što nameću posve drugačiji – "oslobođen" – odnos prema temama, motivima, idejama, ideologijama, dramskim formama, scenskom govoru, glumačkom tijelu, scenskom prostoru, svim kazališnim konvencijama i, općenito gledano,

kazalištu kao mediju, ovi se *krizni dramatičari* posve drukčije (posve “oslobođeno”) odnose i prema samome pisanju drame, prema činu pisanja, prema autorstvu “kao takvom”. Za razliku od svojih časnih predšasnika, koji su svojim dramama nastojali “kazati” ili “pokazati” nešto važno (ili barem relevantno!), ovi novi klinци vjeruju kako i pisanju za kazalište – baš kao i svemu drugom na ovome svijetu! – valja pristupati jednostavno, lako i “bez obaveza”.

Prosto: kao još jednoj *neograničenoj igri*, igri posve *nejasna cilja* i sasvim *neodredivih značenja...*

Nezavisno od “pričica” koje/kakve se formalno tematiziraju u pojedinim primjerima (svejedno, naime, o tome jesu li “pričice” surove, sentimentalne, egzistencijalne, bajkovite, mitske...), najmlađa generacija makedonskih dramatičara živi upravo od svoje *različnosti*, od svoje gotovo *deridaovske diferance*. Ta se *diferanca* ogleda u posve drukčijem odnosu prema kazalištu, ali i u drukčijem/različitom odnosu što ga kazalište ima prema njoj.

Posljednja akvizicija Dejana Dukovskog dobar je primjer ove *diferance*. Naslov joj je “Druga strana” (“Other side”) a bila je praizvedena 20 listopada 2004 na sceni Dramskog teatra u Skopju, u režiji Slobodana Unkovskog. Tekst je u međuvremenu izveden na tri-četiri europske scene, uz najave novih izvođenja.

“Druga strana” je, naime, projekat zapakiran po mjeri ćudljivog, u ovome času prilično nedefiniranog europskog kazališnog tržišta, koje ostavlja dojam zatečenosti između dvaju dominantnih trendova. Prethodni, famozni trend krvi, znoja i sperme (takozvana *Nova europska drama*) već smo potrošili. Na onaj naredni čekamo, budući da se taj još uvijek nije jasno artikulirao (nije objavio vlastiti manifest!), premda ga ustrajno navješćuju neki rezolutni Latvijci, Estonci, Nijemci, Slaveni... Iz njihovih se predstava *može* zaključiti da se još uvijek *možemo* nadati kako bi se *moglo* dogoditi da taj nadolazeći kazališni trend i ne bude estetički kompaktan (ultimativan, isključiv, “jednoobrazan”) u onoj opasnoj, direktivnoj mjeri u kojoj je takvim bio onaj što smo ga netom preživjeli.

Eto, “Druga strana” je klasična, moglo bi se reći i amblematska predstava ove međufaze aktualnog europskog kazališta. Njezina je cjelokupna energija – dramska, dramaturška, redateljska, glumačka... – usmjerena samo jednom hipotetičkom, krajnje nepostojanom i apsolutno “neopipljivom” cilju: dekodiranju onoga što se nalazi *s one strane*, s neke *druge strane*

našeg cjelokupnog znanja i iskustva. Pisac, redatelj i glumci – treba li uopće reći: svi, od reda, besprijeborni u odrađivanju svojih ozbiljnih, prokleta složenih zadataka! – očajnički se bave *Nečim* što se ne vidi, što se ne da opisati niti se može opipati ili pokazati, nečim što možda i ne postoji... Ali postoji nada kako ga ipak ima, kako to **Nepoznato Nešto** (najvjerojatnije) “prebiva” s *one strane* Erosa i Tanatosa, na nekom tajnom mjestu što ga još nismo otkrili, ali ćemo (valjda) jednom i tamo nekako stići. “Naša je nada uvijek s druge strane” – veli Andrić, pišući o mostovima.

Slobodan Unkovski i četvoro njegovih iznimno motiviranih glumaca uspjeli su na predlošku ne-baš-dotjeranog teksta Dejana Dukovskog napraviti nešto što se u kazalištu ne uspijeva napraviti baš svaki dan: predstavu koja teatralizira neizrecivo i koja pritom, kao što zapisuje njezin redatelj, “doseže veselu tragičnost naše propasti”.

Predstave ovoga tipa, predstave s ovako opasnim/zadnjim namjerama, niti se mogu režirati, još manje glumiti na način na koji nas je navikla uobičajena kazališna praksa. Da bi ih naveo na igru koja ne ilustrira, ne preživljava, ne deskribira, čak i ne stilizira ili označava, Unkovski je uložio maksimalni napor da svoje glumce rastereti svih “pomoćnih sredstava” na kojima se prakticira njihov zanat, uvjerivši ih kako se do *druge strane* može putovati samo ako se posve “zaborave” dotad savladana znanja i stečene navike.

Predstava, tako, nudi jedinstveno iskustvo: iskustvo novog kazališta!

Velimir Visković

# BAŠTINIK ŠEZDESETOSMAŠKOG DUHA

Dramski opus Slobodana Šnajdera

Od samih svojih književnih početaka Slobodan Šnajder izazivao je u hrvatskoj kulturnoj javnosti kontroverzne odjeke, doživljavao je priznanja, ali još češće osporavanja. Protivnicima Šnajder nije ostajao dužan; polemičnost je svojstvo ne samo njegove esejistike i publicistike već i dramskog opusa. Šnajder je angažirani intelektualac, formiran u kulturnom obzoru evropske ljevice. Rođen 1948., on se pojavljuje na valu šezdesetosmaške studentske pobune iz čijeg duha izrasta zasigurno najprovokativniji i najzanimljiviji hrvatski kazališni časopis *Prolog*, kojemu je mladi Šnajder bio jedan od utemeljitelja, a potom i dugogodišnji urednik.

U zbirci eseja i kritika *Radosna apokalipsa*, prisjećajući se dana kad je pokretan *Prolog* (a koji su koincidirali s kulminacijom studentskih previranja), Šnajder govori o nastojanju "prologovaca" da "spoje kazalište i politiku u logičnu sintezu" kao osnovnom kazališnopoetičkom načelu cijele grupe. Svodeći račune iz dvadesetogodišnje distance, u predgovoru *Radosnoj apokalipsi* on još uvijek u šezdesetosmoj prepoznaje glavnu poticajnu snagu ne samo vlastitog pisanja već i izvor kreativne energije čitavog naraštaja na planetarnoj razini:

"Pobuna '68. godine imala je spontano teatraličan status. Prepoznati apsolutno u relativnom – možda je u tome bio smisao zahtjeva za moć imaginativnog. Imaginacija je mogla biti apsolutna u uvjetima koji su svagda relativni.(...) '68. godina osvajala je kulturu preko imaginacije, '71. naprimjer, preko institucije (...) Te godine nisu važne same po sebi, jer ovaj se sukob javlja u raznim varijantama kao *leitmotiv* mnogo širih povijesnih zbivanja i on je mnogo zamašniji, pa i dublji, no što smo mi tada mogli znati." (*Radosna apokalipsa*, ICR Rijeka, 1988., str. 9)



Za razliku od dobrog dijela ideologa '68. koji su napustili pre-vratničke pozicije s kraja šezdesetih (primjerice, francuskih novih filozofa), Šnajder ostaje trajno obilježen tim duhom; povremeno će i sam o sebi govoriti kao o "šezdesetosmaškom fantastu".

## Kazališna neoavangarda

Osvrćući se na vlastito kazališno formiranje, Šnajder posebnu pažnju posvećuje Schumannovu "Bread & Puppet" teatru, autentičnom izdanku kazališne neoavangarde šezdesetih. Izlaženje je to iz okvira kazališne kutije, izazov konvencionalnom građanskom ukusu, napor da se kazališni čin odijeli od vladajućeg univerzuma robne proizvodnje u kojem je i umjetnički čin samo vrsta robe.

Schumann Šnajdera fascinira teatarskom revolucionarno-šću: oduševljava ga spoznaja da Schumanna ne zanima tek pokušaj oživljavanja kadaveričnog organizma građanskog teatra, već da je sav usmjeren na kreiranje posve novoga kazališta. Oduševljen je Schumannom dok o njegovu konceptu umjetnosti potkraj šezdesetih čita u *The Drama Review*; još snažnije ga se doimlje izravni susret s njegovom trupom na beogradskom BITEFU 1969. godine. kad predstavu *Vapaj naroda za mesom* doživljava kao "Objavu"; u tekstu objavljenom u *Prologu* ne može zatajiti oduševljenje. Sam će kasnije sa stanovitom dozom autoironije komentirati kako je taj tekst prezasićen "izvornim" riječima (prajezik, prakomunikacija, arhetipsko).

"Činilo mi se tada da je silovitost Schumannovih lutaka, tajna koju nisam razumijevao, relevantna po naše kazalište, te da su sva sredstva kojima se naše kazalište služilo u službi sasvim drukčijih, minornih sila jedne *rekonstruktivne imaginacije*, imaginacije restauratorske, sa štakama i utezima 'duhovnog oka' u svrhu kontrole i kastracije, za razliku od Schumannovih postupaka koji su mi se, rane jeseni '69, učinili *demijurškim*. To kako se u nas uči glumiti, naš *mise en scène*, naša tzv. visoka profesionalnost, sve mi se to učinilo blijedom parodijom pravog stvaralačkog postupka, po kojemu se inače ne može postupati bez opasnosti.(...) U jednu riječ, Schumannovo stvaranje teatra iz *mrtvih* mitova, dakle ni iz čega, činilo mi se istovjetnim stvaranju svijeta iz ničega – što znači nešto opasno i dalekosežno. Istovremeno, učinilo mi se da naše kazalište nastoji uskrsnuti i čak beatificirati mrtve svjetove, umjesto

začinjanja novih. (...) Činilo mi se tada da se radi o beznadno *dvama* teatrima, da je na strani jednoga smrt, a na strani drugoga život." (Ibid., str. 35)

I kad poslije jedanaest godina bude gledao Schumannovu trupu u Zagrebu, ovaj put s predstavom *Priča o kruhu*, dojmovi će biti jednako snažni:

"Shvatio sam da je Schumann odbio iskorištavati kazalište, te da ga je, bez izričitih namjera, upravo time otvorio njegovoj divljoj i opasnoj biti koja je sloboda. Shvatio sam isto tako da se toj slobodi ne može udovoljiti robnom proizvodnjom: revolucionarna gesta, dakle, ne može se iznijeti kao proizvodnja razmjenjive robe. Teatar s onu stranu robne proizvodnje? Nije li to fantazma ideološke superstrukture – industrije svijesti – u zaboravu rada/temelja?" (Ibid., str. 42)

Šnajderove ideje o kazališnoj revoluciji zasigurno su bile presmione za Zagreb i Hrvatsku; kazališni se život ipak odvijao u institucijama koje su se temeljile na tradiciji; s nepovjerenjem su dočekivani oni koji su pokušavali bilo što mijenjati, a pogotovo oni koji su zazivali korjeniti prevrat. Za temeljitu realizaciju Šnajderovih ideja bila je nužna suradnja s redateljem i glumačkom družinom koja bi vjerno i entuzijastično radila na zajedničkom konceptu novoga teatra. Iako je povremeno uspješno surađivao s režiserima koji su na području nekadašnje Jugoslavije bili poznati po istraživanju novoga teatarskog izraza (poput Večeka, Ristića, Magellija, Unkovskog, Para iz njegove neoavangardističke faze), Šnajder nije uspio nikad uspostaviti onu vrstu simbiotskog prožimanja s nekim kazališnim kolektivom koja bi mu omogućila dosljednu realizaciju vlastitih ideja. Možda se tome najviše približio suradnjom s Robertom Ciullijem, s kojim je, kao i s njegovim ansamblom Theater an der Ruhr iz Mülheima, dijelio iste šezdesetasmaške ideje.

Novu je prigodu dobio u razdoblju 2001.-2005. kad je bio na čelu Zagrebačkoga kazališta mladih, pa je u suradnji s Brankom Brezovcem kroz predstave po vlastitim tekstovima *Kamov, smrtopis* i *Peto evanđelje*, te Krležinoj (a Krležu Šnajder smatra nekom vrstom svojega duhovnog oca) noveli *Veliki meštar sviju hulja*, mogao izravno elaborirati svoju viziju novog teatra.

Očito je da Šnajderova vizija kazališta pretpostavlja stanovitu "totalnost" pristupa, u kojoj svi sudionici polaze od iste vizije kazališta i njegove društvene funkcije i spremni su na duboku odanost i žrtvu, na granici svojevrsnoga revolucionarnog asketizma u obrani te ideje. U našim konkretnim

društvenim i umjetničkim prilikama u razdoblju 1968.-1990., koje s jedne strane karakterizira dominantna uloga socijalističkobirokratskog aparata koji želi imati ideološki nadzor nad svime što se događa u kulturi i umjetnosti (ne prihvaćajući narušavanje monopola ni od nekakve nove ljevice), a s druge strane (malo)građanskih krugova koji su dominantni u službenjnoj umjetnosti i zapravo žive u simbiozi s vlašću, Šnajder se bori za realizaciju svojega koncepta prilično usamljeno.

Iako ga javnost percipira kao fanatična ljevičara, on je prije svega obrazovan intelektualac, svjestan društvene zadanosti sredine u kojoj živi. Britak i polemičan kad piše, nesklon je bilo kakvom obliku totalitarne isključivosti; zapravo kad se nađe u situaciji moći, kad kao urednik ili ravnatelj teatra može odlučivati o tome što će se objavljivati i igrati, pokazuje popriličnu otvorenost i prema drugačijim idejama i kazališnim poetikama.

Kao što rekosmo, u *Prologu* i u biblioteci koja je nosila ime po tom časopisu Šnajder je kao urednik objavio niz ključnih knjiga što su promovirale iskustva evropske kazališne avantgarde i neoavangarde iz druge polovice dvadesetog stoljeća. Međutim, nije teško primijetiti da je u njegovu časopisu i u ediciji *Prologa* izišao i niz tekstova i knjiga domaćih pisaca koji uredniku nisu bili ni poetički ni politički bliski.

I 2001. godine, kad je nakon promjene političke vlasti došao na čelo Zagrebačkoga kazališta mladih (prethodno je čitavo desetljeće bio bez stalnog posla), Šnajder je osim tekstova lijevih, neoavangardističkih i postmodernističkih pisaca na repertoaru svojega teatra imao i predstave religijske inspiracije, koje nisu bile posve kompatibilne njegovim kazališnim nazorima. Znajući da jedan dio ansambla ne stoji na njegovim idejnim i umjetničkim pozicijama, Šnajder je omogućavao artikulaciju i takvih, drugačijih ideja i poetike. Braneci svoje umjetničke nazore, Šnajder zna biti radikaln, ali zasigurno mu se ne može prigovoriti nesnošljivost, osim kad su posrijedi fašizam i povijesni revizionizam.

### Šnajderov dramski prosede: primjer *Metastaze*

Šnajderovi dramski tekstovi, počevši od *Minigolfa* u Zagrebačkom dramskom kazalištu 1969., svojom su provokativnošću i kontestatorskom energijom izazivali pozornost javnosti, ali istodobno i zbunjenost pa i otpore. Publiku, ali vrlo često

i glumce i redatelje, zbunjivala je njegova radikalna modernistička poetika: odbacivanje mimetizma, odustajanje od linearnog razvoja dramske radnje, nagli prijelazi iz jedne vremenske perspektive u drugu, zasićenost teksta simbolima, prisustvo implicitnih i eksplicitnih književnih citata. Sve je to stvorilo famu o Šnajderu kao o “teškom piscu”. U devedesetima, kad ga je bilo politički neoportuno postavljati na scene državnih kazališta, neki su redatelji i kazališni ravnatelji taj ostracizam pravdali time kako teškog i nerazumljivog Šnajdera glumci ne vole igrati.

Šnajder doista nije “lak pisac”, on ne piše dobro skrojene salonske konverzacijske komade. U predgovoru svojoj drami *Metastaza*, i sam objašnjava da mu nije namjera pisati komade koji zabavljaju gledatelje; njegova dramaturgija želi predočiti neurotičnost novog doba, želi prodrijeti ispod površine zbivanja, zaći pod kožu karaktera, pokazati kompleksnu sliku zbilje:

“Budući da sastavljač ovih slika nije učio meštriju pisanja dobro sačinjenih drama (jer misli da naše rasuto doba ima pravo biti sumnjičavo spram tako nečeg kao zanatski & formalno korektno napisane drame – što to još može značiti) zapleti i raspleti *Metastaze* ne daju se prikazati u smislu ‘organskoga’ rasta spram klimaksa što je uvjet koji mora biti ispunjen za piëce-bien-faite. Taj mi se zahtjev danas čini posve – klimakteričan. Beskrajno se čini suptilnijom igra kojoj imamo čast biti nazočni a da bi se ona mogla uhvatiti u neku klimakteričnu shemu. *Metastaza* ima tako *nekoliko* klimaksa, a osobit se stav zauzima spram ‘prije’ i ‘poslije’, ‘sada’ i ‘ovdje’. August Cesarec & Velazquez, Radaj & Cesarec, napokon Radaj sa svojom bolešću koju on projicira na svijet (a možda je, tko zna, bolest ono što je prius) svi oni stupaju u dijaloge koji nadmošćuju vrijeme *koristeći se kazalištem*, odnosno slobodom shvaćenom najprije kao *slobodom medija*.” (*Hrvatski Faust*, Cekade, Zagreb 1988., str. 15)

*Metastaza* je vjerojatno najradikalniji primjer Šnajderova dramatičarskog prosedea. Upravo zbog te radikalnosti postupka, neočekivanih montažnih rezova, disperzivne naracije, prezasićenosti zamršenim simbolima i metaforama, ona je dobar uzorak “teško čitljive” Šnajderove dramaturgije, ali upravo zbog svoje “hipertrofije stila” dobro pokazuje i glavne osobine njegove dramske poetike.

Napisana je 1972. godine, dakle u piščevoj dvadesetčetvrttoj godini: u njoj se, nakon razdoblja mladenačkog traženja u

prethodnim dramama (*Minigolf*, *Histerična bajka*, *Shocking*) već jasno naziru obrisi autorske poetike na kojoj će se temeljiti potonji Šnajderov dramski rad.

Drama polazi od konkretne povijesne osobe: pisca i revolucionara Augusta Cesarca. Biografije povijesnih osoba u potonjim će Šnajderovim dramama najčešće biti ugrađene u njihovo fabulativno ishodište. Pišući *Metastazu*, Šnajder iznalazi dramski model koji bi se sažeto mogao ovako opisati: kao svojevrsni dramski supstrat pojavljuje se biografija konkretne povijesne osobe (najčešće umjetnika); na temelje tog biografskog fakticitea dograđuju se adstrati oniričkih i fantazmagorijskih elemenata, citata iz tekstova (ako je posrijedi književnik), književnopovijesnih tekstova koji korespondiraju sa sudbinom pisca i s problemima kako ih vidi Šnajder kao autor. Tako se stvara semantički gusto tkivo prepuno eksplicitnih i implicitnih citata.

Šnajdera ne zanima vjerna rekonstrukcija života povijesnih likova; tako ni u *Metastazi* ne nalazimo gotovo ništa od Cesarčeve biografske faktografije; na stanovitu mjeru autentičnosti mogu eventualno pretendirati zatvorski prizori pred Cesarčevu likvidaciju 1941. godine.

Cesarec je, očito, tu uzet prije svega kao lik koji simbolizira posvećenost ideji revolucije. Međutim, uza svu romantičnu aureolu koju ima za jednoga lijevog pisca takav "svećenik revolucije", Cesarec je ujedno i lik koji je čvrsto vezan za staljinski koncept revolucionarne vlasti. (Valja imati na umu da neposredno prije nastanka ove drame Stanko Lasić svojom knjigom *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952.*, koja je imala veliki odjek u javnosti, problematizira revolucionarnu poziciju kojoj pripada Cesarec. Nije nemoguće da je baš od njega Šnajder dobio poticaj za problematiziranje Cesarčeve ideološke pozicije.)

Cesarčev je lik u Šnajdera zapravo neka vrsta arhetipskog karaktera koji reprezentira boljševičko shvaćanje revolucije za koje Šnajder drži da se kroz praksu staljinističkog socijalizma posve kompromitiralo, premda likovi takvih revolucionara zbog svoje posvećenosti cilju i idealizma mogu i za nove ljevičare imati romantičnu aureolu.

Osnova dramskih zbivanja zapravo je situirana u suvremenost, u hrvatsku i planetarnu zbilju 1972. godine, ali s neprekidnim izletima u bližu i dalju prošlost. Prizori su međusobno vrlo labavo povezani, nema kauzalne ni vremenske veze među njima. Teško je govoriti i o standardno koncipiranim likovima

jer oni nisu precizno ni psihološki ni socijalno determinirani; može se primijetiti samo da su nesigurna identiteta, stalno u transformaciji (to je osobito uočljivo u slučaju Kreba koji se multiplicira u nekoliko scenskih funkcija, a zasigurno se u njemu reflektira i Nepoznat Netko iz Krležinih *Legendi*).

Stari pisac Filip Radaž čita nekakve zapise o Kerestincu, a njegov sin Marko snima televizijske spotove. To je Šnajderu povod za neprekidna pretapanja prizora iz kerestinečkog logora s prizorima iz života mladih likova: miješaju se slike ratnog stradanja komunista s javnim aferama koje su zapljuskivale medije na prijelazu šezdesetih u sedamdesete, poput ubojstva Sharon Tate ili događaja vezanih za čuvenog kardiokirurga i plejboja Christiana Barnarda.

Očita je bila Šnajderova želja da ispreplete revolucionarnu mitologiju, kakvu je njegovao jugoslavenski socijalistički režim, s mitovima planetarne urbane svakodnevice. Taj nanos masovnomedijskih aktualija izravno je vezan za poetiku “političkog kazališta” koju tih godina Šnajder deklaratorno zagovara u svojim kazališnopoetičkim tekstovima. Politizacija, u smislu “razmrdavanja” svih političkih stereotipova, unošenje aktualiteta u svijet okamenjenih mitova prošlosti.

Pripremajući taj dramski tekst, za koji tvrdi da se godinama vukao po repertoarnim planovima čak četiriju kazališta, da bi bio praižveden tek na sceni petog, varaždinskoga Narodnog kazališta, Šnajder kaže da mu je namjera bila progovoriti o “staljinističkom karnevalu koji je raspršio toliko lijepih nada na način Schumannova teatra ‘Lutke i kruha’”.

Iz današnje perspektive, teško bismo mogli reći da je *Metastaza* umjetnički najuspješniji uzorak Šnajderove neovangardističke, šezdesetosaške poetike: ta je drama duboko zaronjena u politiku, u svijet aktualnih novinskih naslova (pa zbog toga i opterećena opasnošću brze dezaktualizacije); istodobno, to je tekst izuzetno “otežane” forme, ne samo zbog posvemašnje disperzije dramskog sižea, već i zbog semantički zapravo nepрониčne metaforike. Kad, primjerice, sam Šnajder u tiskanom izdanju drame tumači metaforički plan drame (“igre s jabukama i oko njih, karcinom-jabuka, jabuka kao šifra komunikacije, kao jezik koji ima zamijeniti jedan potrošeni način razgovaranja riječima”), čitatelj se ne može otrgnuti dojmima da pisac precjenjuje recipijentsku moć opažanja.

No, sama činjenica da je Šnajderove drame teško gonetati, jer i u njegovim “jednostavnijim” tekstovima postoje metaforički

planovi koji ostaju neproničnima, ne umanjuje njihovu umjetničku vrijednost i dramaturšku intrigantnost. Dapače!

Primjedba o "težini", "nečitljivosti" može se uputiti i velikom broju modernističkih klasika književnosti XX. stoljeća. Uostalom, Šnajderova je dramaturgija apsorbirala utjecaje kazališnih avangardi dvadesetoga stoljeća, što se očituje i u složenosti strukture njegovih djela. Osim toga, on je pisac velike erudicije koja nije tek ornamentalnoga karaktera; dramski tekst se uvijek bavi temama i likovima koji su u stanju izraziti neke od ključnih aspekata čovjekove egzistencije. Većina njegovih drama zasniva se na dugotrajnom studijskom radu: proučavanju života povijesnih osoba, istraživanju duha epohe, rekonstruiranju kulturnog obzora u koji se radnja teksta situira. Šnajder iznimno mnogo radi na jeziku; iako se ne drži slijepo biografske faktografije, on pišući o nekom piscu ili o minuloj povijesnoj epohi vrlo umješno rekonstruira stil tog autora, stilske epohe, specifičnosti govora karakterističnog za neko podneblje i socijalni status likova. Zbog svega toga Šnajderov je izraz vrlo kompleksan; njegovu visokostiliziranu frazu, a još više kazališnu poetiku, nije lako svladati ni redateljima ni glumcima. Pojmiti Šnajdera, ući u njegov svijet, podrazumijeva ozbiljan trud.

## Tema totalitarizma

Opsesivna Šnajderova tema, koja se provlači kroz većinu njegovih dramskih tekstova, jest problem slobode pojedinca, odnosno nasilja koje se provodi nad pojedincem u ime nekog nadindividualnog autoriteta (nacija, domovina, klasa...). Zanimaju ga prije svega totalitarizam povezan s fetišizmom nacije. U povijesti hrvatske dramske književnosti ostao je trajno obilježen dramom *Hrvatski Faust* iz 1982., koja je imala veliki scenski uspjeh u Jugoslaviji, a potom i na prestižnim njemačkim i austrijskim pozornicama (1993. je izvedena i na sceni glasovitoga bečkog Burgtheatera). Nitko se dotad od hrvatskih dramskih pisaca nije usudio na taj način nesmiljeno razotkriti tamne mrlje nacionalne povijesti i odnosa hrvatskih intelektualaca prema iskustvima nacionalističkog totalitarizma, ali i totalitarizma općenito.

Kod dijela pripadnika kulturnog, osobito kazališnog *establishmenta* suočen je sa Šnajderovom vizijom uloge hrvatskog

intelektualca u II. svjetskom ratu izazivalo je nelagodu pa i osjećaj pozlijedenosti, jer pisac je u radnju svojega komada uključio niz stvarnih osoba, nesumnjivo zaslužnih za povijest hrvatskoga kazališta, na način koji dovodi u pitanje neke njihove karakterne osobine, osobito njihovu umjetničku i osobnu hrabrost.

S druge strane, Šnajder se našao na poprištu ratovanja nacionalnim mitovima što se većim ili manjim intenzitetom permanentno odvijalo u poslijeratnoj Jugoslaviji. Nastojeći hrabro i nesmiljeno, gestualnošću evropskog angažiranog intelektualca – primjerice jednoga Grassa ili Enzensbergera – govoriti o problemu savjesti hrvatskog intelektualca u turbulentnim vremenima, Šnajder se našao suočen s još svježim traumama ljudi koji su bolno osjećali sudske i policijske progone u sedamdesetim godinama. Sve se to odvija u vremenima kad se jasenovački mit sve učestalije pojavljuje kao sredstvo pacifikacije Hrvata, koji bi – iz aspekta srpske nacionalističke ideologije gledano – upravo zbog njega bili dužni neprekidno okajavati grijeh svoje genocidnosti.

No, te manipulacije tekstem ipak ne mogu umanjiti estetsku validnost *Hrvatskog Fausta*; sam tekst na iznimno zanimljiv način istražuje odnos hrvatskog intelektualca i ideologije, ne prikrivajući pritom ljevičarsku inspiraciju pisca, ali odbacujući energično svaki oblik totalitarizma, i nacionalistički i komunistički.

Ta je drama svojim uprizorenjima u Njemačkoj i Austriji učinila Šnajdera relevantnim sudionikom međunarodne intelektualne scene. Oni koji Šnajdera ne vole ustvrdit će da tu recepciju on duguje ponajprije svojemu kritičkom govoru o grijesima hrvatskih fašista i kvislinškoj kolaboraciji intelektualaca; međutim, *Hrvatski Faust* je ipak zanimljiv stranoj publici ponajprije zbog estetske kompleksnosti kojom pisac propituje univerzalnu temu odnosa umjetnosti i ideologije, odnosa intelektualca prema nacionalnoj povijesti, zatim interakciju autonomije umjetnosti i umjetnikove savjesti prema društvenoj zbilji. Način na koji je Šnajder u svoj tekst upleo temu Goetheova *Fausta*, tekst drame protkao bogatom simbolikom faustovskoga kompleksa asociirajući nas na cjelokupni kontekst evropske književnosti, svjedoči da je posrijedi pisac koji zna provokativnost teme obogatiti dramatičarskom elaboracijom što tekstu pridaje svojstva implicitnog dijaloga s dramskom tradicijom, umnažajući njegova značenja, obogaćujući njegovu semantiku.



Drama govori o stvarnom događaju: o predstavi *Fausta* koja je premijerno izvedena u Zagrebu 31. ožujka 1942. u Hrvatskome narodnom kazalištu. Postavljanje na scenu tog kapitalnog djela njemačke kulture imalo je visoku simboličku vrijednost; željelo se tim činom pokazati da i mala hrvatska kultura sudjeluje u izgradnji nove njemačke uljudbene paradigme, da se zahvaljujući svojem umjetničkom geniju i rasnoj snazi hrvatskog naroda može nositi i s najkompleksnijim njemačkim klasičnim književnim tekstom.

Naslovnu ulogu tumačio je Vjekoslav Afrić, glumac koji će ubrzo nakon premijere otići u partizane s još nekim sudionicima predstave. Mefisto iz predstave, Janko Rakuša, okončat će život kao žrtva represije, ustaše će ga likvidirati 1945. u Remetincu. Povijesni su likovi i intendant Dušan Žanko, prije rata književnik koji se javljao u glasilima katoličke orijentacije te redatelj, glumac i pisac Tito Strozzi. Dramski tekst je izrazito kompleksno strukturiran; ima nekoliko značenjskih planova.

Na aktancijalnoj razini izdvajaju se likovi Afrića, glumačke zvijezde u zenitu karijere, neukrotiva temperamenta, pomalo narcisoidnoga karaktera; on će se pobuniti protiv rigidnosti ustaškog discipliniranja nacionalnog teatra ne toliko iz perspektive nekog čvrstoga lijevog ideološkog stava koliko iz anarhoidnog doživljaja slobode koju ugrožava šovinstička isključivost režima kakva se prakticira i u njegovu kazalištu.

Redatelj je, pak, u političkom smislu tipičan primjer građanskog oportuniste, reprezentant onog fenomena koji Krleža opisuje kao malograđansko hrvatstvo; intimno ne odobrava šovinstički radikalizam nove vlasti, ali se ni ne buni otvoreno protiv njega. Način kako se predano posvećuje režiji Goetheova djela svjedoči o njegovu uvjerenju da se velika umjetnost može stvarati u svakom socijalnom okolišu i političkim prilikama, unatoč ideologijama koje dramatično pervertiraju sve oblike života zajednice: umjetnost je iznad i izvan svega. To je stav kojem sam Šnajder evidentno nije sklon, na što upućuje i njegova napomena uz tekst drame u kojoj se poziva na Adornova razmatranja u *Žargonu autentičnosti*, koja odbacuju mogućnost etički indiferentne umjetnosti u sjeni spoznaje o postojanju logora. Štoviše, upravo na njegovu primjeru Šnajder pokazuje kako je takvo uprezanje kazališta u pogon državnog razloga, metafizike volje, Blut und Boden ideologije (i svake druge ideologije) protivno samoj prirodi istinskoga kazališnog čina; takva etička indiferentnost dovodi do izdaje umjetnosti!

Treći lik iz terceta glavnih karaktera drame jest intendant Žanko. On nije predočen plošno, samo kao fanatični reprezentant jedne dijabolične ideologije. Pisac ga predstavlja kao neku vrstu naivna zanesenjaka koji iskreno vjeruje u veličinu ideološkog projekta u kojem sudjeluje. Ključni je trenutak njegova dramskog razvoja razgovor s monsinjorom Župetićem, od kojeg doznaje istinu o ustaškim logorima; trenutačni užas zbog spoznaje da sudjeluje u monstroznom ideološkom projektu, koji proizvodi masovnu smrt ljudi čiji je grijeh samo u tome da su druge rase i nacije, Žanko će prevladati nalaženjem opravdanja za nasilje u činjenici kako je glavni cilj ustaškog poretka obrana Hrvatske od opasnosti da ne postane bezbožnički “boljševički logor”.

Osim ta tri glavna, u drami se pojavljuje mnoštvo drugih likova: ustaša, Nijemaca, ali i domaćih ljudi koji reprezentiraju razne tipove pasivnog i aktivnog otpora nacizmu i ustaštvu.

Ima u drami i nekoliko izvanredno uspješnih miniportreta poput Jambreka (vjerojatno nije slučajna aluzija na Krležina domobrana iz knjige *Hrvatski bog Mars*); njegovo ponašanje u trenutku etničke identifikacije ansambla, kad intendant pokušava razdvojiti Nehrvate od Hrvata, izraz je pučke nepokornosti i sposobnosti malog čovjeka da hineći naivnost i prostodušnost ismije nasilnike. Na drugoj je strani lik kazališnog poslužitelja Lipovščaka, koji pokazuje svojim primjerom iz kakvog lumpenproleterskog materijala nastaje i kakvom se socijalnom frustracijom hrani fašistički pokret. Takvi stvarnosni likovi i prizori iz života (od Bednjanca pa do prostora HNK) uobličeni živom govornom frazom, daju Šnajderovu tekstu privlačnost autentičnosti.

Osim toga stvarnosnog plana, drama ima i svoja apstraktnija, simbolička značenja. U njoj se stalno pretapaju prizori stvarnosti ustaške države s prizorima iz *Fausta*. Međutim, likovi ne izgovaraju izvorne Goetheove stihove, iako se oponaša njegov poetski izričaj. Šnajder je, zasigurno, osjetio da bi doslovnim citiranjem *Fausta* uvukao Goethea u igru kao svojevrstnog praoca njemačkog nacizma (i samim time njegove hrvatske izvedenice). Ma koliko se nacizam pozivao na Goethea i Nietzschea kao svoje kulturne preteče i temeljce njemačke uljudbe, Šnajder ne pristaje na takvu autoidentifikaciju: on zna – kad bi sveo Goethea na nacističku karikaturu, oskrnavio bi velikoga pisca. Ne pristajući na zloporabu poezije, on stvara vlastite stihove u kojima spaja njemačku mitologiju

s nacionalnom mitologijom ustaštva; kako sam kaže – “kontaminira tradiciju germanskih mitova sa ustaškim Crnobogom”. Germanske Walküre postaju hrvatske vile, ustaški se vitezovi pokapaju uz zvuke Siegfriedova pogrebno marša.

Konstituiranjem toga simboličkog sloja drame, ona gubi plošnost stvarnosnog komada o pobuni nekolicine glumaca protiv nacista i ustaša (i o oportunistima drugih), već dobiva složenu strukturu: u stvarnosnu potku drame neprekidno se implantiraju fantazmagorični i simbolični prizori, koji su relacionirani ne samo prema ideologiji i praksi nacionalističkog totalitarizma, već i prema kulturnim opusima zapadne kulture, prije svega Goetheu i Wagneru). Za razliku od *Metastaze*, u kojoj su ti simbolički adstrati praktično nerazumljivi, ovdje je nađena mjera u stilskom izrazu koja omogućuje razumijevanje teksta.

*Hrvatski Faust* je dobar primjer kako Šnajder ne pristaje bezrezervno ni na lijevo, revolucionarno barbarstvo. Način kako u završnim scenama svoje drame ironizira pobjedničku nadmenost partizanskoga komesara pokazuje da pisac ne pristaje na “optimalnu projekciju” kakvu zastupa taj Bukara (“Organizirat ću socijalizam, za sada. Potom komunizam. Po utvrđenom voznom redu. To je organizacija plus elektrifikacija.”).

Zna Šnajder da stvari nisu tako jednostavne kako izgledaju u projekciji primitivne svijesti. Ali zbog same činjenice da i najsvjetlija ideja može biti zagađena neuništivom ljudskom glupošću ne pristaje na odricanje od utopije. Stoga će ipak u finalnoj sceni njegovi Faust-Margareta-Mefisto reći “DA” ovome mladalačkom ludilu.

Temu ustaštva i logora kao proizvoda totalitarne ideologije Šnajder će se vratiti 2004. godine u drami *Peto evanđelje*. Taj je tekst nastao po motivima knjige dijarijsko-memoarskih zapisa Ilije Jakovljevića *Konclogor na Savi*. Jakovljevićeva se knjiga pojavila 1999., više od pet desetljeća pošto je napisana, u razdoblju Tuđmanove vlasti kad je u punom usponu povijesni revizionizam, osobito u odnosu prema ustaškim logorima i represivnom sustavu NDH. Dobar indikator stanja duhova u tom vremenu izjava je jednog istaknutog državnog dužnosnika o tome kako je logorski sustav bio tako humano organiziran da su logoraši kratili vrijeme svirajući *Malu Floramyę*.

Ilije Jakovljeviću nije se moglo prigovoriti da je propagandist Titova režima. Predratni istaknuti HSS-ovac, blizak Katoličkoj crkvi, zbog protuustaškog stava bio je zatvoren

1941. – 42. u ustaškom logoru. Priključio se partizanskom pokretu 1944., ali poslije rata nije kapitalizirao svoje zasluge kao “žrtva fašističkog terora” i partizan; socijalistička vlast ga je uhapsila pod sumnjom da je strani (britanski) agent; u zatvoru je najvjerojatnije likvidiran (službena je verzija bila da je počinio samoubojstvo). Poslije rata je dugo njegov književni rad prešućivan. Tek 1982. se u Sarajevu pojavila njegova *Lirika nevremena* i postupno ga se ponovo počelo spominjati u kulturnoj javnosti. Njegovi logorski zapisi doista nude uvjerljivu sliku logorskog života, ali i psihokarakternih osobina najodanijih pripadnika ustaškog pokreta; svjedoče o samoj naravi ustaškog režima. Autentičnost tih svjedočenja teško je osporiti s obzirom na njegovu sudbinu.

Šnajder je najprije želio Jakovljevićeve zapise samo dramaturški prirediti za prikazivanje u svojem Zagrebačkom kazalištu mladih. Međutim, odustao je od priređivačkog posla. Iako smatra da se radi o potresnoj dnevničkoj građi, iznimne vrijednosti, Šnajder se nije mogao zadovoljiti ostajanjem na razini dokumentarističkog postupka, suhog bilježenja stvarnosti ma koliko ona teatralična bila po svojoj naravi. Šnajder teško podnosi depersonaliziranje uloge pisca; od dramskog komada on očekuje mnogo više: i krvavu stvarnost, ali i fantazmagoriju, i snove, i gustu mrežu simbola, i intertekstualnu relacioniranost. Umjetničko je svjedočenje, po Šnajderu, svjedočenje višeg reda; ne zadovoljava se pukim izvještavanjem o izvanjskosti.

Temom fašističke represije nad pojedincem Šnajder se bavi i u *Gamletu* (praizvedenom u Sarajevu 1987.). Kao stvarnosni biografski predložak poslužiti će mu sudbina velikoga hrvatskog redatelja dr. Branka Gavella za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Gavella, simpatizer ljevice, Krležin prijatelj i redatelj, po rodoslovu ne baš etnički najčistiji Hrvat, u situaciji je progone zvijeri, izmučen strahovima, dvojabama. Dio hrvatske javnosti i u tom je dramskom komadu prepoznao Šnajderovu ironiju prema velikanima hrvatskoga glumišta i njihovoj sklonosti zauzimanja oportunističkih pozicija u sudbinskim trenucima povijesti.

Suvremenom varijantom nacionalističkog totalitarizma Šnajder će se pozabaviti u drami *Zmijin svlak* (praizvedenoj 1995. godine u Tübingenu), gdje je iz vlastite, doista specifične vizure obradio temu ratnog sukoba, genocida i silovanja u Bosni devedesetih godina. Oni koji očekuju izravnu, žestoku osudu srpskoga

fašizma vjerojatno će biti nezadovoljni tom dramom. Ali ona nije takva, ne zato što se Šnajder plašio izreći optužbe; devedesetih godina i u nas i u inozemnoj javnosti o tome je govorio često u svojim novinsko-publicističkim tekstovima i intervjuima. Upustio se i u javnu polemiku s Handkeom u povodu njegovih tekstova u kojima brani Miloševiću politiku.

Iako se služio dvjema njemačkim knjigama o silovanjima u Bosni (Maria von Welser, *Am Ende wünscht du dir nur noch den Tod*; Alexandra Stiglmayer, *Massengewalt, Krieg gegen die Frauen*), od te krvave bosanske stvarnosti malo se vidi u drami: ona se doduše uglavnom odigrava u prostoru zapuštene nekadašnje bolničke prosekture u koju se sklanjaju žrtve rata. Među ostalima, tu se pojavljuje i Azra, silovana djevice.

Međutim, Šnajder napušta stvarnosnu razinu dramske naracije, prizori iz prosekture pretapaju se u niz biblijskih scena tako da se uspostavlja analogija između Azre i Djevice Marije. Također se bosanskom ratnom kaosu iznalaze analogoni u starozavjetnim legendama punim okrutnosti. U sve je upletena i folklorna predaja o čovjeku-zmiji i zmijinu svlaku. Stvarnosni mimetizam drame još je dodatno "zamućen" uvodnom naznakom kako se radnja događa za "tridesetogodišnjeg rata u Bosni", čime se uspostavlja korelacija između povijesnih vjerskih sukoba u Njemačkoj s onima aktualnima na tlu Bosne. Time drama nesumnjivo dobiva na kompleksnosti izraza, na intertekstualnoj umreženosti, ali se njezin etički angažman otupljuje u korist poetske funkcije teksta.

## Pobunjeni umjetnik: Držić, Kamov, Krleža

Zanimljivo je da Šnajder, kojega toliko optužuju zbog mondijalizma, kozmopolitizma, čak apatridstva, jest upravo opsjednut interpretiranjem nacionalne povijesti: svi njegovi važniji dramski tekstovi zasnivaju se na tumačenju povijesnih zbivanja i načina kako se ona očituju u životima važnih ličnosti hrvatske kulturne povijesti. U eseju *Faust-kompleks* Šnajder obrazlaže svoju ideju zavičaja, koji u njegovoj interpretaciji ne znači samo konkretni grad ili krajolik već može značiti i domovinu, i duhovni zavičaj, *mjesto svekolikog smještavanja*. U toj interpretaciji i Krležini apatridi iz *Areteja* su ljudi tradicije, štovajući ljudi kojima bi zavičaj jedino mogao biti nešto što se ima i čuva.

Taj esej pokazuje Šnajderovu opsesiju Krležom; upućuje nas da zapravo u podtekstu *Hrvatskog Fausta* jest inkludirano promišljanje Krležina faustizma:

“U poslovičnom duhovnom siromaštvu naših takozvanih prilika naš Faust ne može izbjeći, preskočiti prvobitnu akumulaciju kapitala, tj. znanja. Kao da ne dostaje biti književnikom, već se istodobno mora biti znanstvenikom, pjesnikom-filologom, magom koji djela ni iz čega, Faustom, polihistorom. U novije doba Krležino djelo, kritički dio njegova opusa, organizira se po enciklopedijskim načelima. Napori izdavača u tom smjeru daju sasvim plauzibilne rezultate. *Summa krležiana* jest enciklopedija.(...) No krležijanski demon je kritičan i u stalnom izmicanju. Njegov je odnos prema vlastitoj demonologiji što se razvija u novije doba i to se razvija enciklopedijski, ambivalentan kao i njegov odnos spram zavičaja. Nitko nije od Krleže bio kritičniji prema tom muklom i nereflektiranom pojmu: a nikoga kao Krležu nije taj pojam tako duboko pogodio. Faust-Krleža dao se nagovoriti kako bi zadovoljio svojega demona. A potom ga je preimenovao... Kao što su francuski enciklopedisti preimenovali, prevrednovali zatečeno znanje, a time i svijet. Za Hegela je enciklopedijski sistem kao samopredstavljanje duha odlučujući moment cjelokupne zbiljnosti i u njemu se ogleda i kruni ga apsolutno znanje. U krležijanskom enciklopedizmu kao sistemu otvorenog znanja ima nečeg protiv pojma. Kao i u krležijanski ambivalentnom osjećaju zavičaja. Zavičaj, ono muklo, određujuće biva podvrgnuto emancipatorskoj kritičkoj refleksiji.” (*Hrvatski Faust*, str. 100.)

Razumijevajući samoga sebe kao baštinika krležinske lijeve tradicije i njegova mladenačkog avangardističkog teatra, Šnajder ipak nije (barem, nije dosad) napisao dramu koja bi se izravno zasnivala na interpretaciji Krležine biografije, iako o njemu govori u nizu eseja. Možda je to posljedica autorske skrupuloznosti, pa čak i strahopoštovanja pred tim piscem koji je čitav život radio na proširivanju polja vlastite erudicije, na enciklopedijskom sabiranju znanja, bivajući više od bilo kojega drugog hrvatskog pisca uključen u tokove evropske misli.

I Krležu su kao i Šnajdera optuživali da je ništitelj nacionalne tradicije. A Krležu je, zapravo, ne samo u esejima iz *Deset krvavih godina*, već u cijelom opusu bio opsjednut hrvatskom tradicijom i nacionalnim identitetom. Čak ni *Hrvatska književna laž* nije primjer radikalnog negiranja nacionalne tradicije: ona je samo poziv na njezino prevrednovanje. Upravo je u



anarhističke organizacije; erotizam kao opsesivna književna tema i pokušaj prakticiranja ideje slobodne ljubavi u malograđanskoj sredini; neuspjela glumačka epizoda; sukob i pomirba s Matošem kao vrhovnim književnim arbitrom – odnos odbijanja i privlačenja; odlazak u Evropu. Pisac kojega Šnajder vidi prije svega u snažnoj gesti negacije: svrgnutog Boga uzimlje kao tijelo svoje lirike, politiku kao tijelo novela, detroniziranu obitelj kao tijelo svojih dramatičkih studija.

Svoju dramu *Kamov* Šnajder dodatno podnaslovom određuje kao *smrtopis*. Očito je piščeva intencija bila pronaći pojam kontraran *životopisu*. Uostalom, kad netko živi samo dvadesetčetiri godine, kad mu je cijeli život u znaku negacije, pa i negacije života, kako drukčije i nazvati dramu njegova života do dramom smrti. Zato Šnajder i započinje dramu scenom Kamovljeve smrti u bolnici Santa Cruz u Barceloni 1910. Priljavi vojnički krevet na kojem umire Janko; bolničari u prnjama muče se s košarom punom ljudskih kostiju. Tu finalnu scenu Jankova života Šnajder postavlja na sam početak, pridajući joj očito funkciju snažne sijejne akcentuacije, svojevrsnoga simboličkoga ključa u kojem treba čitati ovu povijest o pobunjenome hrvatskome književnom geniju.

Dramu Šnajder označuje i žanrovskom determinantom *freska*. Terminom posuđenim iz slikarstva Šnajder sugerira da želi realizirati dramsku sliku velikog formata, da ga ne zanima samo portretiranje glavnoga lika nego i pozicioniranje u hrvatskom društvu njegova vremena, jer tragedija je Kamovljeva što je iskoračio ispred svojega doba, što je nadmašio svojim idejama i artistskim projektima učmalu hrvatsku sredinu, iskočio izvan okvira male, provincijalne kulture. Zanimljivo, ovo je drama u kojoj se Šnajder više nego u drugim svojim tekstovima drži izvorne faktografije; povremene fantazmagorične i oniričke scene čak se mogu vezati za Kamovljevu subjektivnu vizuru, za njegovu osjetilnu prenadraženost. Šnajder je očito osjetio da Kamovljeva sudbina već sama po sebi nosi takav dramski potencijal da bi bilo dobro da dramski autor svoj rad na stilizaciji teksta učini diskretnijim. Stoga ovdje ima manje neočekivanih montažnih rezova, jakih montaža atrakcija; rad pisca posebno se očituje u dotjeranosti dijaloga, koji su stilizirani prema stilskoj paradigmi hrvatske književnosti iz razdoblja hrvatske moderne, s iznimnom vještinom i duhovitošću u oblikovanju Kamovljevih govornih dionica koje indiciraju govornikovu verbalnu okretnost, nepredvidljivost, strastvenost, ironiju prema



konzervativnim građanskim vrednotama, duhovitost, rebelstvo... Zbog svoje veće narativne koherencije i zanimljivosti teme pravo je čudo da ova drama nije imala više od tri scenske postavke (Ristićeva praizvedba 1978. u zagrebačkome HNK, potom Mesarićeva u splitskome HNK te Brezovčeva u ZKM-u).

Drama *Držićev san* zapravo bi se mogla uzeti i kao primjer Šnajderove trajne preokupiranosti odnosom totalitarne vlasti i usamljenog pojedinca, koji svojom darovitošću te žudnjom za slobodom i promjenom narušava čvrste norme političkog i državnog sustava kojemu pripada. Popratni eseji tiskani uz dramu, a i sam dramski tekst, prezasićen kulturnopovijesnim citatima i aluzijama, pokazuju silan trud i upravo znanstveno akribičan pristup temi. Ne radi se samo o poznavanju knjiga i rasprava posvećenih Držiću (pri čemu posebnu važnost ima suradnja sa Slobodanom Prosperovim Novakom, koji upravo tada objavljuje kapitalnu knjigu *Planeta Držić*), već i djela koja se bave političkom i ekonomskom poviješću Dubrovnika.

Osnovni dramatički impuls u *Držićevu snu* zasniva se na Dayreovu otkriću Držićevih urotničkih pisama u kojima Cosima i Francesca Medicija moli da vojno interveniraju, svrgnu vlast aristokracije u Dubrovniku te uspostave novu vlast pod protektoratom Medicija, u kojoj bi ravnopravno sudjelovali aristokrati i pučani. To otkriće iz 1930. potpuno je izmijenilo dotadašnju percepciju Dubrovačke Republike kao beskonfliktne, "skladne", mudro politički vođene državne tvorevine.

Zanimljivo je da ljevičar Šnajder ne prihvaća Jeličićevu i Krležinu interpretaciju Držića kao plebejskog tribuna koji se buni izražavajući interese društveno depriviranih u Republici, utemeljenoj na apsolutnoj vlasti aristokratske manjine. Njegov je Držić potpuno indiferentan prema glasovima zidara, on ne osjeća nekakvu posebnu bliskost sa zanatlijama i fizičkim radnicima; vjerojatno se osjeća i izdignutim iznad obične svjetine – uostalom, iako osiromašena, njegova obitelj ima velik ugled i određene nasljedne beneficije. Šnajder bi rekao da u Držića nema neke svijesti o nužnoj socijalnoj solidarnosti potlačenih: on se protiv aristokratske svemoći bori svojom pastoralom, koja simbolizira fikcionalizirani svijet kulture. Dakle, umjetnošću se buni protiv klasne (zapravo kastinske segregacije) onodobnoga dubrovačkog društva. Čak i sam plan puča u Dubrovniku, kako ga Držić planira u urotničkim pismima, više nalikuje na kazališnu predstavu s prerušavanjima nego na ozbiljnu vojnu akciju.

Šnajder pretpostavlja da je dubrovačka vlast naslutila što se s Držićem događa i da u tome treba tražiti uzrok činjenici da je mjesto njegova ukopa u dubrovačkim dokumentima izbrisano, a on sam potpuno potisnut kao umjetnik iz kolektivne memorije kojom se grad kulturno legitimira. Pa i dugo potom, kad dubrovačka kulturna tradicija snažno urasta u hrvatsku nacionalnu samosvijest, u potpunoj je sjeni Gundulića i Palmotića.

Nizom prizora unesenih u dramu Šnajder čitatelja upućuje na totalitarni sustav dubrovačke vlasti; osobito su drastične scene u kojima se prikazuje sustav represije koji vlada u ženskim samostanima (noćno vezivanje dumni kako ne bi slučajno zastranile u grijeh samozadovoljavanja), tu su i prizori u kojima gradska vlast propisuje "mjere protiv luksuza" pri čemu se kao štetan prokazuje svaki oblik užitka, pa čak i estetskog zadovoljstva; zatim prizori kad vlastela odbacuju mogućnost primanja nekih istaknutijih pučkih obitelji u svoje redove čak i po cijenu vlastitog izumiranja. Sve to unekoliko baca drukčije svjetlo na Držićevo "izdajstvo": ne izdaje on svoju domovinu, već izdaje vlast koju ne poštuje, koju smatra izvorom neslobode i nepravde. Šnajder ovom dramom pokazuje kako su Držićeve pastorale duboko politički subverzivne; on se kao fantast i sanjar svojim sredstvima, jedinama koja poznaje, svim tim vilama, satirima i pastirima, bori protiv totalitarne zbilje Grada.

Tu doista fascinantnu interpretaciju Držićeve pobune: umjetnošću, imaginacijom i fantazijom protiv tiranije, realizirao je vrlo kompleksnim dramatičarskim prosedeom: sam se lik Držića udvaja u simultanom prisustvu starog i mladog pisca na sceni; na pozornici je i Petrarčin lik (povijesni uzor i učitelj tako je i scenski personaliziran i pretvoren u suvremenika), tu su i mitska bića Držićevih pastorala. Odstupanja od povijesne faktografije velika su i naravno intencionalna; primjerice, Držić je predstavljen kao prijatelj Benvenuta Cellinija; izravno komunicira s Cosimom Medicijem. Naravno, kao i mnogo puta dotad, Šnajder nije pisao dokumentarnu, biografsku dramu, pisao je o svojem Držiću, Držiću fantastu i umjetniku, o njegovim "snovima" i žudnjama, prepoznajući u njemu veličanstvenu i tragičnu osobu.

Uložio je u to doista veliki stvaralački napor: ne samo u rekonstrukciju političkih prilika, načina života i odnosa prema svijetu, već i u oživljavanje jezika Držića i njegove epohe. Sam o tome govori sljedeće:

“Moja dubrava govori kako dubrava govori: to je književni standard Držićeva doba, jezik koji je još Držiću progovorio ‘kon studenca’ petrarkističkim frazarijem. Zidari u mojoj drami govore kako predmnijevamo da su govorili Dubrovčani, pučani i plebejci, jer to nije isto, u šesnaestom vijeku, jezikom koji nema svijesti o sebi. I taj nam govor dolazi preko Držićeve književnosti, dakle za nas je i to jedna mogućnost *književnog* jezika. Grad u mojoj drami govori jednim jezikom koji o sebi misli da se dovršio i da je izvan vremena. Tim se jezikom Vremenu naređuje, njega se posjeduje. To je u drami uvijek jezik presude koja se već izvršila prije izricanja: ona je apsolutna. U predgovoru, ne bez razloga, govori se o hegelovskom snu obogotvorene države koja je zasjela na samo Vrijeme. To su bile moje konzekvencije Držićeve poetike...” (*Glasi iz dubrave*, 1986., str. 143)

*Držićev san* Šnajderova je, u jezičnom smislu, s rekonstrukcijom raznih funkcionalnih stilova koji se pojavljuju u književnosti Držićeva doba, doista najsloženija i najdotjeranija drama; ona pokazuje veliku moć stilističke identifikacije i transformacije. To je po tehnicima dramske naracije, po bezbrojnim meandrima vođenja radnje, izvanredno autorski ambiciozan tekst. Semantički zakučast tekst, nevjerojatno bogat intertekstualnim referencama. Nažalost, iako u autorskom opusu za samoga Šnajdera zasigurno ima iznimno važno mjesto, jer Držić mu je kao duhovni predak iznimno važan i toliko je u njega truda uložio, do danas nije izazvao veće zanimanje; tek očekuje svoja kritička čitanja i scenske postavke (na pozornici se pojavio samo jednom: 1980. postavio ga je u zagrebačkome HNK-u Ljubiša Ristić).

## Šnajderovo žensko pismo

*Nevjesta od vjetra*, napisana je još ranih devedesetih, a zbog raznoraznih, uglavnom političkih, razloga hrvatsku praizvedbu je imala tek 2003. (zagrebački HNK, režija I. Boban). Vjerojatno je to najpoetičnija Šnajderova drama uopće. Dramski prosede primijenjen u tom tekstu on je već više puta iskušao: polazi od biografije stvarne osobe (kao što se u prethodnim dramama bavio sudbinama Cesarca, Kamova, Držića, Gavelle, Šinka, Afrića i drugih), ali ne piše klasičnu biografsku

dramu. U opširnom uvodnom eseju on čitatelja obavještava o najvažnijim detaljima životopisa Gemme Boić, nadarene mlade glumice koja je nakon kratkotrajne uspješne karijere u HNK-u otišla u Austriju i na njemačkim pozornicama odigrala impresivan broj velikih uloga. Za nju se zainteresirao i glasoviti Max Reinhardt, nudeći joj angažman koji je uključivao mogućnost da postane partnericom tadašnje velike njemačke kazališne zvijezde Alexandra Moissija. Međutim, mlada glumica ne prihvaća Reinhardtovu ponudu zbog obveza koje je imala u Beču i propušta mogućnost da svoj talent i karijeru razvije do vrhunskih umjetničkih postignuća. Njezin je kratki život (ubila se u tridesetprvoj godini) prepun oscilacija: glumila je na najvećim pozornicama, ali se potucala i s putujućim trupama koje su nastupale po opskurnim mjestima. U uvodnome, biografskom eseju Šnajder problematizira i odnos hrvatske kulturne sredine prema svojoj "egzilantici": osobito ga zanima odnos buduće redateljske zvijezde, tek nadolazećeg Branka Gavelle, i glumačke zvijezde na vrhuncu.

Sva posvećena glumačkom pozivu, psihički preosjetljiva, nesretna i na ljubavnom planu, ona nesumnjivo nosi u sebi potencijal kompleksnoga dramskog lika. Šnajder taj lik rastećuće glamuroznih detalja: nigdje se u dramskom tekstu ne pojavljuje lik Reinhardta, a nema ni Gemminih trijumfalnih kazališnih trenutaka. Sva je drama svedena na razotkrivanje poetične ranjivosti jedne preosjetljive umjetnice.

Ne treba izgubiti iz vida da je drama nastajala neuobičajeno dugo: njezina najranija varijanta datira iz 1991. godine, kad je izvedena kao radiodramski tekst, a kazališnu praizvedbu doživjela je 1998. u Bochumu, na njemačkom jeziku, da bi potom bila i tiskana u časopisu *Kolo*. Može izgledati čudno s obzirom na činjenicu da je glavni lik žena, s naglašenim ne samo fizičkim nego i mentalnim atributima ženstva, ali mislim da je ovo tekst u kojem ima mnogo autobiografskih infiltrata; pisan je u godinama kad je Šnajder u svojevrstome prisilnom egzilu: izbačen s posla, drame mu se više ne izvode, preživljava od nevelikih stipendija i tantijema u njemačkim i austrijskim teatrima. Nemoguće je ne učitati u tekst o umjetnici, koja napušta ne samo domovinu nego i materinski jezik, i vlastitu dramu, dramu pisca koji – ma što god mu protivnici prigovarali – vrlo intenzivno osjeća vlastiti nacionalni identitet, vezanost za književnu tradiciju i jezik, a koji je doveden u položaj egzilanta, pa čak i prisilnog apatrida. Stoga ova drama

jest, između ostalog, posvećena i delikatnom odnosu senzi-  
bilna i talentirana pojedinca prema pripadnosti nacionalnoj  
kulturi i osjećaju izgubljenosti iz nje, osjećaju koji dodatno  
inducira melankoliju.

Zanimljivo je da u ovoj drami osim glavne junakinje  
zapravo ni nema stvarnih likova, najvjerojatnije su svi fikci-  
onalni. Felix Stiassny utjelovljuje idealnu, gotovo spiritualno  
čistu ljubav; njemu je kontrastiran venecijanski zavodnik  
Giovanni Terabosco s kojim Gemma upoznaje suprotno lice  
ljubavi – brutalnu tjelesnost povezanu s cinizmom prema sva-  
koj romantičnoj crti muško-ženskih odnosa. Gemmi antipod-  
ni lik je njezina prijateljica glumica Wanda, koja Gemminim  
idealiziranim projekcijama ljubavi i umjetnosti suprotstavlja  
suhu pragmatičnost, principe korisnosti i efikasnosti. Javlja  
se tu niz zanimljivih, ekscentričnih i ezoteričnih karaktera  
koji očituju morbidnu, ali kreativno poticajnu atmosferu  
Beča na početku stoljeća: pitoreskni liječnik Gustav Kraekelin,  
Gemmin ispovjednik bigotni pater dominikanac Theobald  
Ricci, general Ivan Likotitsch von Lika, pripadnik jugoslaven-  
skog nacionalističkog pokreta Anto Glibotić te razni anarhi-  
sti, ekshibicionisti i dr. Svi ti likovi tvore dekadentno ozračje i  
pojedine prizore približavaju fantazmagoriji i grotesci.

Upravo to suptilno traganje toposima ranjive djevojačke  
psihe, lišeno izravnosti i pouzdanosti iskaza, potom disperziv-  
nost slika, u kojima je intencionalno evocirana atmosfera tek-  
stova niza ključnih dramatičara s početka dvadesetog stoljeća  
(prije svega Franka Wedekinda i Ödöna von Horvátha) može  
se činiti intelektualno prezamršenim i neglumstvenim, ali radi  
se o tekstu koji ima intelektualnu dubinu, koji je prožet auten-  
tičnom emotivnošću i nudi različite mogućnosti tumačenja.

Ženski likovi i u drugim Šnajderovim tekstovima imaju  
veliku važnost, ali dramu *Dumanske tišine* možemo nazvati  
jednim od najradikalnijih feminističkih tekstova hrvatske  
književnosti. I ona se zasniva na stvarnom povijesnom doga-  
đaju, odnosno na biografiji stvarnog lika. Vrlo kruto normira-  
na praksa društvenih odnosa u Dubrovniku podrazumijevala  
je da plemićke djevojke kojima obitelj ne može namiriti pri-  
mjeren miraz moraju otići u samostan. Proučavajući povijesnu  
građu za *Držičev san*, Šnajder je došao i do niza podataka o tome  
kakvom je strogošću bio uređen samostanski život i kakvu su  
unutarnju represiju morale podnositi redovnice koje u pravilu  
nisu u samostan dolazile po vlastitu izboru. Također, i brak je

u Dubrovniku tretiran kao čvrsto definirana ekonomska zajednica, kojom se obitelji paritetne po imutku i javnom ugledu povezuju radi uvećanja moći. Ta stoljetna pravila kojima je zajednica i u pisanoj i nepisanoj formi kodificirala unutarnje odnose bilo je praktično nemoguće prekršiti. Agneza Beneša, pak, odlučila se za čin radikalne pobune: 1620. godine zapalila je samostan sv. Klare u kojem je bila zatvorena.

Motiv pobunjena, senzibilna pojedinca koji ne pristaje na totalitarnu represiju zapravo pripada onom Šnajderovu opsesivnome tematskom fundusu o kojem smo već dosta govorili; novina je ovdje što toj temi pristupa iz ženske perspektive, s izrazitom simpatijom prema liku koji je kao rodno biće društveno depriviran, ali spreman radikalnom gestom rušiti represivne norme. Prebacivanje likova u suvremeni ambijent u trećem činu, kad se Agneza i Dživo Bedecchi poslije tri i pol stoljeća reinkarniraju u ambijentu Njemačke, koja je u znaku pobune Frakcije crvene armije (u kojoj, zanimljivo, glavne uloge imaju žene), zapravo je uspostavljanje logične analogije među raznim tipovima emaniranja buntovništva.

Za razliku od *Držičeva sna*, *Dumanske tišine* su izazvale veliku pozornost kazališne javnosti: 1987. godine čak je pet kazališta u Jugoslaviji imalo na repertoaru tu dramu. Očito, djela nešto jednostavnije strukture i s jasnijom simbolikom pobuđuju veći interes od onog "strašnog, kompliciranog Šnajdera".

Ugled pisca otvorena prema problemu ženskog identiteta Šnajder je potvrdio i kratkom dramom *Draga Tilla*, posvećenom poznatoj njemačkoj glumici Tilli Durieux, koja se, bježeći pred nacizmom, obrela u Zagrebu, gdje je provela ratne godine. Drama je doživjela samo radijsku izvedbu 1991., nikad nije postavljena na scenu.

\*

U svojoj pedesetsedmoj godini Slobodan Šnajder ima za sobom već impozantan opus. Njegove su drame izvođene na mnogim pozornicama u nas i u svijetu. Njegovi eseji i publicistika svjedoče da je posrijedi autor iznimne inteligencije i erudicije. Kao urednik časopisa i edicija potpisao je niz kapitalnih naslova. U kratkom, četverogodišnjem razdoblju ravnateljstva u ZKM-u postigao je da to kazalište postane najprovokativnije, umjetnički najzanimljivije u Zagrebu.

Ipak, i danas će mnogi osporiti sve što je dosad učinio. Zasigurno, i sve što će u budućnosti učiniti. Ali, sve kad bi to i htio, Šnajderu je kasno da se mijenja. Odabrao je mukotrpan put neprekidne borbe za vlastite ideje i vrednote, put polemike, suprotstavljanja, vječne oporbe... A hrvatskoj je kulturi takav snažan individualac, koji remeti malograđansku žabokrečinu nužan. Autentični angažirani intelektualac u kojem još tinja izvorni šezdesetosmaški plamen!

*Dubravka Crnojević - Carić*

## PUTOVANJE HRVATSKIM DRAMSKIM PROSTOROM 1989-2004

preko analize repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu

Posljednjih sam nekoliko godina vodila bilješke, što o uradcima suvremenih hrvatskih dramatičara, što o uprizorenju istih – pa tako, dakle, i o redateljskom ali i glumačkom rukopisu. Suvremena se hrvatska scena obogatila brojnim novim glasovima no simptomatična je činjenica koju je gotovo nemoguće zaobići: svaki se od tih glasova bavio aktivnim odnosom svijeta zbilje, politike tj. svakodnevice, spram svijeta iluzija, mitova i sna.

U poratnim se godinama, u kojima se ono što je mišljeno kao novo “osnaženo” Sutra, pretvorilo u naporno, iscrpljujuće, nesigurno. Danas, pojavljuje se paralelni glas sna kao ravnopravni sudionik u društvenoj stvarnosti. Svakodnevnica, opterećena materijalnim i inim poteškoćama, postaje poprištem borbe raznolikih glasova, u nama i oko nas. Gledišta se umnažaju, i ideologija gubi nad/moć.

Između svijeta zbilje i svijeta sna, uspostavlja se ovisnički odnos sličan onome Narcisa i Eho: Narcis (zbilja) koji je zagledan u sebe i koji uzima samog sebe kao objekt, premda misli samo o sebi, nikada ne može doista spoznati sebe, jer ne može zauzeti gledište “izvan sebe”. Eho (san), pak, nekoć blagoglagoljiva djevojka kojoj je majka Junona oduzela moć govora, može samo ponavljati riječi koje čuje. Ona, naizgled, ne posjeduje svoj glas. No, riječi Drugih koje odzvanjaju zahvaljujući Eho, otvaraju nova, složenija, mnogostruka značenja. Njezin je glas, iako možda tuđ, krnj i nedovršen, onaj koji zvonu, još dugo, pa i onda kada smo već zaboravili tko ga je i u kojem kontekstu oformio.



Bilješke su pred vama.



# Toplo okrilje međa

(ili: u vremenu kada je “međa postala objektom, kako da postojimo bez međa?” J. Kristeva)

1 Aralica piše u knjižici povodom premijere *Propast Magnuma*: “Nije mi nikad bila želja napisati dramu, jer je kazalište bilo na rubu i mog doseg i mog interesa(...) To da je drama naručena ne samo da me nije smetalo, nego me je stimuliralo..štoviše takvog se posla nikad ni prihvatio ne bih kad posao ne bi bio naručen (...) Sve mi je u želji da svoju priču ispričam i kroz kazalište (...) u dramskoj ću formi ispričati svoju priču.”

Jakov Sedlar pak u programskoj knjižici *Krađa Marijina kipa* piše: “...

Nekako u to vrijeme u Franjevačkoj knjižnici u Chicagu pročitao sam Banovo djelo, koje je još za života kardinala Šepera igrano u Papinskom kolegiju u Rimu, gdje su ga hrvatski studenti čitali više u formi dijaloga iz priče negoli dramsko djelo.

Učinilo mi se da bi tekst mogao biti dobra osnovica za dramu koju bismo izveli u Hrvatskoj. Rekao sam to fra Hrvoslavu, koji mi je (...) obećao da će napisati tekst za kazalište bez ikakvih uzvratnih obveza prema njemu (...) tako smo dobili novo crkveno prikazanje, bazirano na tradiciji hrvatskog pučkoga prikazivanja. Radi se u doslovnom smislu o pučkom teatru...”

U vremenu od 1989. do 1996. godine, u godinama formiranja hrvatske države, u vremenu borbe za “očuvanje i formiranje granica” (kako teritorijalnih, tako i simboličkih), kazališni se repertoar unutar nacionalnih kazališnih kuća prepoznaje kao izniman. Učestalo se izvode tekstovi okrenuti povijesnim temama: sezona 1988/89 – dramatizacija *Smrtne ure*, Stjepana Tomaša; sezona 1990/91 – romantična tragedija *Teuta* Dimitrija Demetra, te praizvedba *Andrije Hebranga*, Anđelka Vuletića; Mile Budak – dramatizacija romana *Ognjište*; sezona 1992/93 – dramatizacija Gundulićeva epa *Osman*; praizvedba *Propast Magnuma* Ivana Aralice; sezona 1993/94 – praizvedba *Pir ivanjskih krijesnica* Ivana Aralice te *Krađa Marijinog kipa* fra Kristijana Hrvoslava Bana; sezona 1994/95 – praizvedba dramatizacije romana Nedjeljka Fabria *Berenikina kosa* (koja, moramo naglasiti, zbog svoje polifone strukture nije predmetom analize); sezona 1995/96 – dramatizacija *Kletve* Augusta Šenoa; sezona 1996/97 – drama A. Cesareca *Sin domovine* (ovdje se zadržavamo tek na repertoaru naše najveće kazališne kuće – Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu). Neki su od naslova “svježiji”, naručeni<sup>1</sup> uglavnom od pisaca povijesnih romana (*Propast Magnuma*, *Pir ivanjskih krijesnica*, *Krađa Marijina kipa*), neki su pak nastali dramatiziranjem (povijesnih) romana (*Ognjište*, *Kletva*), pripovijetki (*Smrtna ura*) ili epa (*Osman*) a neke su izvorne drame no napisane nedramatičarskom rukom (*Sin domovine*)<sup>2</sup>.

Kazalište, dakle, kao odgovor na provokaciju svakodnevnja naručuje drame ili dramatizacije pisaca povijesnih romana koje bismo, pak, mogli svrstati u one romane za koje Milan Kundera koristi sintagmu “romani poslije historije romana”: “Svijet utemeljen na samoj jednoj Istini i dvosmisleni i relativni svijet romana načinjeni su svaki od različitog materijala. Totalitarna Istina isključuje relativnost, dvojbu, upitanost, pa se, dakle, nikada ne može pomiriti sa onim što bih nazvao duh romana. Ali (...) ti romani ne otkrivaju ni jedan novi djelić postojanja; oni jedino potvrđuju ono što je već kazano; što više, u potvrđivanju onoga što je već kazano (što treba kazati)

sastoji se smisao njihovog postojanja, njihova slava, njihova korisnost u društvu što je njihovo..." (Kundera, 1990:19)

Kojim specifičnostima takve "narudžbe" rezultiraju? Opre-  
djeljujući se za povijesne teme, autori navedenih djela kao da  
se nastoje baviti afirmacijom mitskih mjesta kulture hrvat-  
skog naroda. Te se "povijesne drame" nastoje oblikovati "na  
mitski način", primjenom postupka bliskog mitskom obliku  
mišljenja. Sama prošlost nema "zašto". Ona (prošlost) je "zašto"  
stvari. Kada se određeni sadržaj premješta u dubinu prošlosti,  
tada je kao "svet" opravdan. Godine i teme kojima se ovi tek-  
stovi okreću raznolike su, ali svakako predstavljaju svojevrzne  
"svete dane", označuju razdvojne linije u životu zajednice  
("vraćaju" se u 2. stoljeće prije naše ere baveći se pitanjem  
Ilira /*Propast Magnuma*/; u 14. stoljeće – vrijeme Sigismunda  
Luksemburškog, hrvatsko-ugarskog kralja /*Kletva*/; u 1871.  
– godinu Rakovačke bune /*Sin domovine*/, u proljeće 1941.  
/ulazak honveda u Baranju i Bačku/ proljeće 1944. /dolazak  
Nijemaca u Baranju/, u zimu 1944. /dolazak partizana/  
– *Smrtna ura*, i sl.). Mitski oblik mišljenja posebno značenje  
daje prostoru – posredovanjem mjesta dovodi se do "duhov-  
nog prostora", a "duhovni prostor" afirmira shematizam koji  
omogućava prostoru da sebi prilagodi i ono što je neistovjet-  
no s njim. Svi su navedeni tekstovi posvećeni "prostoru" kao  
metaforičkom mjestu formiranja identiteta. Tako su pozitivni  
likovi vezani i određeni prostorom kojem pripadaju: "Anera  
(...) je odlazila na njivu sa svim svojim srcem (...) pa se često  
nije znalo što je zemljino, što li Anerino, jer je i ona bila dio te  
hraniteljice zemlje" (Ognjište: 44). No, ono što me ovom pri-  
godom najviše zanima, jest da mitski oblik mišljenja podrazu-  
mijeva i statički odnos cjeline i dijelova. Zakon koincidencije  
članova relacije jest jedan od načina preko kojeg se anulira,  
isključuje drugost kao mogućnost konstituensa cjeline. Vlada  
princip istovjetnosti pojedinca i roda, isključivanja Drugoga  
kao zazornog, ili, u najboljem slučaju, svjedoči o svojevrsnom  
cijepljenju zajednice uvlačenjem Drugog, "negativnog" ele-  
menta koji je kvalificiran kao zazoran e da bi zajednica još  
homogenije djelovala. Taj je princip prisutan u radovima  
koje smo naveli, o čemu svjedoči i sljedeći citat: "Ljudi umiru,  
narodi ostaju. Preživjet će i hrvatski narod..." (*Kletva*, 33).  
Svako od ovih djela odlikuje se panoramskom perspektivom,  
panoramskim "pogledom" koji vidi pojedinca jednaka rodu  
kojem pripada (njemačkom, mađarskom, turskom, srpskom,

2 Tako u programskoj  
knjižici izašloj povodom  
premijere Sina domovine  
stoji: "Istina je: Cesarec  
nije dramatičar i nika-  
da neće biti dramatičar,  
ali njegova koncepcija  
Kvaternika (...) ostat će  
ipak najbolji portret bun-  
tovne (...) beskompromisne  
Kvaternikove pojave koja je  
krvarila u hrvatskoj tmuni i  
pala na iluziji bune i revol-  
ucije" (Vladimir Kovačić  
u Hrvatskom dnevniku,  
glavnom glasilu HSS-a); te:  
"...bivši emigrant Cesarec  
piše komad o emigrantu  
Kvaterniku, a gledaju ga  
bivši ili budući emigranti:  
To zaista nije "literatura" a  
ni "teater"(Ivo Hergešić).

3 Dalibor Foretić u svojoj analizi povijesnih drama, pisanoj povodom premijere *Sina domovine*, progovara o “andeolikosti” povijesnih dramskih likova: “njihova se pozitivnost ničim ne dovodi u pitanje. Oni su čestiti, poštenu i neporočni. Oni su nepokvareni idealisti koji bezgranično vjeruju u svoj cilj. Oni prema njemu idu ravno i uzdignuta čela, slamajući se pod teretom vjere svoga idealizma (...). Njihova je pozicija i aura statička a ne dinamička, a “neupitnost mitizacije takvih likova vodi do njihove plošnosti i jednodimenzionalnosti” (Vijenac, 24. listopad 1996.)

poljskom, hrvatskom...); ili se pak unutar roda vrši podjela na dobre (patriote) i loše (izdajnike). Neupitno su pozitivno određeni oni likovi koji žrtvuju vlastitu sreću e da bi pomogli afirmaciji zajednice<sup>3</sup> (Kvaternik u *Sinu domovine*, Hebrang u *Hebrangu*; Kohn u *Smrtnoj uri*; Pavao Horvat, zagrebački biskup “...drugačije ne smijem jer tu žrtvu traži”; ili pak Berislav u *Kletvi*: “Kunem se da ću se odreći kuće svoje, obiteljske sreće svoje i svete ženidbene veze dok domovina ne bude slobodna, a neprijatelj poražen...”). Naspram požrtvovnih, zdravih patriota, stoje oni drugi, koji izdaju spram zajednice kojoj pripadaju potvrđuju i određenim genetskim poremećajem – takav je slučaj sa homoseksualcem Antalom u *Smrtnoj uri*, ili pak Nikolom Gorjanskim u *Kletvi*: “Koji je naslijedio grešnu, silovitu ćud svojega oca, ugarskog palatina Nikole Gorjanskog, a k tomu i neugasivu žeđu za krvavom osvjetom” (*Kletva*, 47); ili pak Blažićem u *Ognjištu*, kojeg se poređuje sa zvjerima i nečasnim silama: “Kanda nisi čovik. (...) Vrag pakleni laje iz tebe kao pašče na vezu, otkad si na svit zinija” (*Ognjište*: 66,54), te koji sam za sebe govori: “Nije meni mjesto u kući (...) Nemam ja svoga ognjišta” (*Ognjište*: 36,56) ili pak: “Vrag je bija u meni” (*Ognjište*, 66). Žene su predstavljene uglavnom kao pratilje herojima, njihov oslonac (Anđelija u *Kletvi*; Anera u *Ognjištu*; Ružica Kvaternik u *Sinu domovine*; Bella u *Smrtnoj uri*...) koje se eksplicitno, čak “pamfletualno” odriču vlastite sreće za dobrobit domovine – Anđelija: “Odričem se svoje sreće za dobrobit zemlje koja me je rodila” (*Kletva*, 11): U tako oblikovanim likovima prepoznajemo homogenu “ja”, koje je određeno i prostorom i pragom kojem pripada. Očito je ovakav oblik modeliranja svijeta (drame) odgovarao na određeni poticaj vremena u kojem smo živjeli. Prisutnost obnavljanja mitskog mišljenja posebno je naglašena u vremenu “tranzicije”. To otvara slijedeći ciklus pitanja – kao prvo: zašto je baš vrijeme tranzicije pogodno vraćanju mitsko-cikličkog shvaćanja povijesti? Dalje – zašto se baš tada činilo važnim ne igrati dramske tekstove, nego adaptirati pripovijetke ili romane? Po čemu je to teatar prepoznat kao prostor opasnosti koji bi trebalo pripitomiti igranjem takvog tipa repertoara? Možda je dio odgovora sadržan u sljedećem: neukrotivost kazališnog čina prezentna je u njegovoj pokazivačkoj osobitosti. Teatar živi zahvaljujući subjektu koji je prožet drugošću, glasovima i jezicima drugih, subjektu koji nije stabilan, jedinstven, sjedinjen. Kazalište omogućuje glumcima, redateljima ali i gleda-

teljima, traženje novih prostora unutar sebe, te pruža slobodu nesmetanog istraživanja i proširivanja granica svog identiteta. U kazališnom je činu moguće prepoznati opasnost od probijanja graničnog prostora. Granice prestaju biti zakonom, kako one unutarnje tako i one prostora u kojem se živi. Tako se prag kao “sveto mjesto” dovodi u pitanje. Možda je upravo to ono zbog čega je moguće, u određenim društvenim okolnostima (u vremenu tranzicije i više nego inače), osjetiti kazalište kao prostor “odbačenika” koji je potrebno “pripitomiti”, upokoriti, prilagoditi, pokušati uvući “unutar” granice. Kazalište razotkriva proturječja vladajućih filozofskih, religioznih i formalnih konvencija. Ako je “istina” uvjerenje koje trenutačno ne potrebuje daljnjeg opravdanja, koji je to subjekt ovlašten biti nositeljem takvog uvjerenja? Koji od unutarnjih glasova, koji od identiteta što počiva i djeluje unutar individuum, preuzima primat?

## PROBOJ OPNE

– Uznemirujuća nastanjenost bića –

Deset godina nakon 1995, godine s kojom sam završila prethodno navedenu analizu repertoara HNK u Zagrebu, repertoar se Drame Hrvatskog narodnog kazališta temeljito promijenio. Na koji način?

I ovog su puta predmet mog interesa domaći tekstovi. U periodu od 1998. pa do 2005. godine, redatelji se (i direktori drame, naravno) rijetko okreću dramatizacijama (s iznimkom dva slučaja: dramatizacija proze Ante Tomića – *Što je muškarac bez brkova* – o čemu ću malo detaljnije kasnije, te dramatizacija *Ruku* Ranka Marinkovića). Druga je polovica devedesetih bila označena sklonošću i usmjerenošću ka provjerenim klasicima (Igrani su slijedeći domaći naslovi: Miroslav Krleža, *Leda*, r. Želimir Mesarić, premijera 16. listopada 1998.; Miroslav Krleža, *U agoniji*, redatelj Georgij Paro, premijera 29. listopada 1998.; Tomislav Bakarić, *Hasanaga*, redatelj Marin Carić, premijera 8. listopada 1999.; Čedo Prica *Atelier*, redatelj Želimir Orešković, praizvedba 6. travnja 2001.)

No, ulaskom u 21. stoljeće dogodio se zanimljiv preokret. S početka stidljivo: godine 2001. Aida Bukvić dramtizira prozu mladog suvremenika Ante Tomića *Što je muškarac bez brkova* (režija Aida Bukvić, praizvedba 18. prosinca 2001. u Karlovcu). Doduše, premijera nije odigrana u matičnoj kući već u Karlovcu. Dolazi do suradnje s još jednom mladom redateljicom Stephanie Jamnicky (koprodukcija Scene *Habunek* Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i MHT *Kiklop* – Ranko Marinković – *Ruke*, praizvedba 22. veljače 2002.). Predstava je prošla gotovo nezapaženo. I adaptacija je Tomićeve proze završila u prilično “tradicionalističkim” vodama – na zakrivenost i dvostrukost upućuje tek smijeh. Smijeh, naime, budući da je tjelesan, sam po sebi predstavlja potres. No, sva su dramska lica “već viđena”, prepoznatljiva, krajnje shematizirane građe. Junaci su zatečeni u potrazi za granicama: granicama roda, obitelji, prostora kojem pripadaju, granicama prikladnosti, granicama društvenih, ali rodni uloga. Slika je žene, naravno, pojednostavljena u skladu s patrijarhalnom kulturom: u fokusu su mlada udovica (Tatjana) koja traži ljubavnika te joj je za oko zapeo zgodni svećenik (Don Stipan), stara cura, i mlada, nevinna udavača (Julija). Don Stipan, srećom, ima brata za kojeg se pohotna udovica na koncu udaje i tako sve ostaje u familiji, unutar “zajednice”. Dramska su lica duhovita ali i krajnje tradicionalno postavljena. Pojava “stranca” je u centru interesa: stranaca ima svugdje: u selu, u kulturnom naslijeđu – literaturi i šansoni, ali i u krevetu. Stranci izazivaju nelagodu, no, ipak su u našem prostoru, pa su stoga prilično bezazleni. Koliko god se inzistira na određenom tipu nečistoće stranca, sve se, eto!, uvijek dobro svršši. Stranci se i strankinje prilagođavaju, kod njih nema uznemirujućeg nezadovoljstva. Tako su, naravno, prvi na popisu Srbi. Uljez je pjesnik, Petar Preradović. No, on je “probavljen”, pripitomljen (Linguz: ...Petar Preradović. Pravi Hrvat... (Julija šuti) A Srbin! Hrvat, a Srbin... Moš' li ti to zamislit: toliko je volio Hrvatsku, da mu ništa nije smetalo to da je Srbin! E, vidiš, to ja cijenim. I da mi on sad dođe, ja bi reka: “gospodine Preradoviću, jesi pravoslavac ali si čovik!... Ili za primjer primjera, Nikola Tesla!”). Raspravlja se o čistoći i vjernosti rodu te duhovnoj i teritorijalnoj zajednici: (Linguz: Ostaje li Hrvatska bez majki?... Naše djevojke odlaze u tuđinu, a hrvatski momci, naočiti i krepki, u dobi od ženidbe, po selima zavijaju sami kao vukovi. Nemoj mislit da ja tebi zamiram što ti živiš u Njemačkoj”). No, pravim se domoljubima oprašta jer

je vrijeme "teško". Vrijeme u kojem nije bilo jasnih državnih granica, bilo je vrijeme raseljavanja: "Bila su, Bože moj, takva vrimena da je tvoj ćaća za preživit mora poći u Njemačku". No, ljubav čini čuda. Linguz i Julija se (bogata nasljednica, Hrvatica iz Njemačke), unatoč jezičnoj i imovinskoj barijeri, vjenčaju. Oni su tipičan mladi ljubavni par, pri realizaciji njihove ljubavi izranjaju prepreke, no sve se "sretno" završi. Što se tiče stranih elemenata, od silikona u grudima ("silikon-ske se sise ne mogu pritvorit u prah, one ne gnjile"), pa do Meksikanaca – svi su odreda izloženi sumnji i podsmijehu. Prave se (doduše, "blagonakloni") vicevi na njihov račun ("je li istina da vi Meksikanci toliko možete prdit' da to ne more ni jedan drugi narod na svitu?"). Citiraju se tradicionalne vrijednosti. Pjevaju se tradicionalne pjesme (gange...), citira se Sveta knjiga ("prah si u i prah ćeš se pretvoriti...ne more se protiv Božje volje"). Muškarci i žene trebaju poštovati primjerene, tradicionalne odnose (Don Stipan: "Tatjana, bog ti dao, nađi sebi para... a mene ostavi na miru"). Obitelj je vrlo bitna ("Što je muškarac bez žene? Govno na kiši..."), a oni za koje se misli da ne poštuju pravila bivaju primjereno kažnjeni. Tako nevjerne žene bivaju kuđene pogrđnim imenima (Marinko: "Kurva! Ne dolazi mi u kuću, kurvetino!"). No, na koncu, čini se kako su sve žene ipak – vjerne. U pitanju je, naravno, zabuna.

Ipak, važno je da se sve završi harmonično.

\*\*\*

**Slijedeća je faza vidljiva 2003. godine.** Promatrajući aktuelni društveni trenutak, gotovo se čini kako se, slijedeći tendenciju općeg otvaranja globalizaciji (koja barem deklarativno podrazumijeva raznolikost perspektiva, mnoštvo jezika, kao i gubljenje jasno ocrtanih granica), formirao i dramski repertoar.

Pozabavit ću se trima dramskim pismima – *Golom Europom* Milka Valenta (vrlo kratko), dugo izbjegavanom od strane kazališnih praktičara – *Nevjestom od vjetra* Slobodana Šnajdera, te dramom Ivana Vidića *Octopussy* (nakratko ću se dotaknuti i druge Vidićeve drame – *Veliki bijeli zec*).

Sva su tri autora obilježena specifičnom težinom intencionalnog autsajderstva – tako je Šnajder dugo izbjegavan kao ljevičar i "autor bivšeg sistema", Valent je imenovan osobom "bizarnih" sklonosti; a Vidić je jednostavno – samozatajan i (još uvijek!) mlad.

Glavna su lica kod navedenih autora (Vidić, Šnajder, Valent) – atipična, antiherojska: to su lopovi, razbojnici, ubojice (Vidić); melankolici, glumice, samoubojice (Šnajder); parcijalni i mnogostruki u isto vrijeme, i žena i muškarac (Valent).

Drame svih navedenih autora obiluju citatnošću. Lica su višestruko nastanjena: raznolikim tradicijama, kulturalnim tragovima, duhovima – paralelnim svjetovima koji pripadaju prošlosti ali i sadašnjosti.

- 1) Valentova *Gola Europa* premijerno je izvedena 7. veljače 2003. (redatelj Ivan Leo Lemo)

Simptomatično, *Gola* je *Europa* odigrana van “matične scene” HNK-a. Izmještena je u prostor Kulturnog centra Peščenica.

Kao glavna lica postavljeni su Autor – sam Milko Valent tj. pisac svih vremena, i Redateljica. Kao vrhunsko načelo, tu je i nad-autorica, Velika Mama. Autoritet nije više Očeva riječ, već Ženino, Boginjino tijelo. Valentov tekst, s jedne strane, obiluje aktualnostima, ali su, s druge strane, u igri vječna pravila, vječne teme, vječne forme. Milko Valent, kao Autor, prisutan je danas ali su u njemu i sva vremena, i svi pisci koji ko-egzistiraju (Autor: ... Kad sam se još zvao Sofoklo ... Kada sam bio Shakespeare, mogao sam koristiti nebo, rajčicu...). Valent je, kako sam već spomenula, držan “zazornim” upravo zbog svoje sklonosti neobičnom tipu eksplicitnog erotizma koji graniči, rekli bi mnogi, s pornografijom. On s veseljem spaja naizgled nespojivo: poigrava se politikom, filozofijom, visokim i niskim temama, mističnim, ritualnim, trivijalnim. Erotika, politika, kultura, povijesnost, društvena determiniranost, duhovnost – kod Valenta su samo različita lica istog bića.

- 2) *Nevjesta od vjetra Slobodana Šnajdera* praižvedena je 11. svibnja 2003. u režiji Ivica Boban.

Uz ime, a i djelo Slobodana Šnajdera, neminovno se i s određenom vrstom automatizma koji ne propituje vlastite stavove, vežu specifične ideološke odrednice. Šnajder se i sam određuje kao pisac koji svoje djelo ne može odmaknuti od ideologije. No, pitanje je što taj dramski pisac podrazumijeva pod “ideologijom”? Šnajder, naime, ističe kako je sama struktura, dakle, forma drame njezina ideologija, te da u tom smislu

“nema nevinih odluka” (Šnajder, 1981:258). Ako prihvatimo da je organizacija djela njegova ideologija, Šnajder se doista predano i planski bavi ideologijom: osviješteno gradi kompoziciju i strukturu kako svojih pojedinačnih radova tako i opusa u cjelini (što i sam eksplicira u predgovorima svojim ranijim radovima). Ideologija kojom se Šnajder bavi, dakle, ne podrazumijeva ideologiju u dnevno-političkom smislu: kao pripadnost određenoj stranci, kao određeni “zbiljski angažman”, već kao svjetonazor koji je “složenijeg karaktera”: “Čini mi se da kod mnogih ljudi postoji bitna razlika između faktičnog vremena i njegove faktične *povijesne* situiranosti” (Šnajder, 1981: 258). Upravo je to možda jedna od glavnih crta Šnajderova doživljaja svijeta pa tako i umjetnosti i ideologije. Slobodan je Šnajder dramski pisac koji stoji na poziciji, kako bi to Adorno definirao, “sociologa”– promatrača, te istovremeno na poziciji stvaraoca “novog”, dramskog svijeta. Šnajder gradi vlastite stilske postupke na način da je preko njih, kao i preko odabira lica oko kojih plete dramsku mrežu, moguće pročitati njegov estetsko-filozofski stav. Budući da autor sam ističe kako cijeli njegov opus čini tek jednu dramu, pokušat ćemo o toj drami pisati osvjetljavajući jedan od gradivnih segmenata “drame u nastajanju” – *Nevjestu od vjetra*<sup>4</sup>, baziran na životnim lutanjima glumice Gemme Bojić koja je rođena u Zagrebu 1883. godine, a izvršila samoubojstvo 1914. u Beču.

Dramski je rukopis Slobodana Šnajdera prepoznatljiv po složenoj, naizgled difuznoj kompoziciji, “neurednoj sekvenciji” (Šnajder, 1981:11) “koja unatoč tome ima svoje realno vrijeme i koja se može, ako to netko smatra potrebnim, rekonstruirati kao niz zbiljskih radnji” (Šnajder, 1981: 11), po specifičnom odnosu spram tradicije i povijesti; bogatoj i složenoj metaforičnosti. Njegov je odnos spram vremena i prostora također određen estetičkim tj. “ideološkim” namjerama. Tako u pojedinim njegovim djelima autor “...jako povećava pojedine odsjeke svojih vremena, a drugi opet postoje samo kao razmaci” (Šnajder, 1981:13). Šnajder sam upozorava: “Htio bih da se povjeruje kako ova montaža i ovi rezovi nisu tako proizvoljni kako se možda na prvi pogled čini (Šnajder, 1981:13)” “...vrijeme je”, dakle, “pitanje strukture dramskoga, koja je *vremena*” (Šnajder, 1978:104). Šnajder gradi na sebi svojstven način prizore pa tako i prostore, te tako “sazdaje mnoge prostore – mitski prostor, realni prostor, snoviti prostor, prostor “Familienromana” itd” (Šnajder, 1978:104). Takvom organizacijom dramskog teksta,

4 *Nevjesta od vjetra* dovršena je u veljači 1996. u Feldafingu kraj Münchena, a svjetska je praiizvedba odigrana 13.11.1998. u Gradskom kazalištu u Bochumu, u režiji Wernera Schroetera.



skupljanjem i slaganjem slika koje dodiruju različite prostore i vremena, Šnajder stvara paralelni svijet metafora (“sve su njihove igre višestruko prepletene s glavnim metaforama” – Šnajder, 1981:12) upozoravajući da “koliko se god činile partikularne, izmaštane, proizvoljne one su u višestrukoj vezi sa svim onim što se (...) smatra važnim” (Šnajder, 1981:12). Što se tiče same *Nevjeste od vjetra*, Šnajder slaže prizore na majstorski način, poigravajući se diskontinuitetom čak i unutar pojedinih prizora, miješajući visoki i niski stil, koristeći se i svjetlom kao komentarom do tada pažljivo građenog prizora. U didaskalijama, potvrđujući svoju poziciju “krležijanca”, komentira gradnju drame tretirajući didaskalije kao integralni dio drame. U ovoj drami Šnajder afirmira nekoliko leit-motiva; inzistira na poentiranju završetka prizora služeći se ponekad i rimom; poigrava se i autoreferencijalno ironizirajući autor-sku poziciju (“Prizor bi se mogao razriješiti ovako ili onako. Međutim, voljom pisca na ovom mjestu stoji: Mrak” – Šnajder, 1999:66); a sama se lica povremeno, kako pri završetku tako i unutar pojedinog prizora, distanciraju spram vlastite tragičke pozicije duhovito komentirajući konstrukciju samog djela (Njegova Ekselencija: “Ovime propada jedna dobra poanta (...) propast će drama, gospođice” – Šnajder, 1999:111). Šnajder također propituje i odnos spram tradicije, koji uglavnom artikulira preko citatnosti kao jednog od osnovnih stilskih postupaka. Već iz samoga pristupa citatima, može se iščitati jedna od ključnih Šnajderovih estetsko-filozofskih namjera. On nastoji ostvariti određeni vid plodotvorne konvergencije mnogih tradicija: “Moguća su uzbudljiva ukrštanja i čudni susreti, prepoznavanja puna užasa, u tim inače beskrajno izukrštanim hodnicima vremena” (Šnajder, 1981:258). Autor je u tom smislu svjestan sebe kao “društvenog proizvoda”: “Sjajno bi bilo reći: pišem kao što dišem. Ali, čak i ono što dišemo, nažalost, društveni je proizvod, u ekološkom smislu. Tako sam i ja društveni proizvod, i u meni radi tradicija, bilo pritiskajući mozak kao mora, ili u vidu plodotvorne konvergencije mnogih tradicija” (Šnajder, 1981:258). Uz prepoznatljivu organizaciju drame u Šnajderovu su dramskom rukopisu prepoznatljivi i motivi koje slijedi iz drame u dramu kao i odabir glavnih lica oko čijih se životnih priča i svjetonazora formiraju krugovi, autoru intrigantnih i stimulirajućih, socio-loško-filozofskih motiva. Budući da su ove dvije linije izuzetno gusto isprepletene, ovom ih prigodom nećemo ni pokušati

odvajati. Nastojat ćemo, analizirajući osobine lica, onako kako ih autor gradi, ujedno dotaknuti motive kojima posvećuje svoj interes. Naime, glavna su lica Šnajderovih drama pomno birana. Većina je njegovih “glavnih lica”, oko kojih se ispleće dramska mreža, određena specifičnim odnosom spram svijeta: to su lica koja nose problem apatrida. To su junaci rascijepljenog jastva, u kojima leži niz nepomirenih dvojbi, neprilagođeni zadanim socijalnim ulogama, oni koji zastupaju “otvorenost” identiteta. Slobodan Šnajder, dakle, zasniva svoje drame na “izuzetnom” pojedincu. Lica kojima se prvenstveno bavi jesu osobe koje ne priznaju valjanost uobičajenih vrijednosnih hijerarhija i stalno propituju pravila Igre te dovode u pitanje okoštale forme i navike (Columbus, Faust, Kamov...). Šnajder započinje i u *Nevjesti od vjetrova* gradnju dramskog svijeta stavljajući u središte interesa jedan od “paradigmatskih slučajeva” koje treba ispitati. Ovaj put se bavi Gemmom Bojić, melankoličarkom, jednim od mogućih utjelovljenja “faustizma”. A faustizam, kako sam autor komentira, jest jedna od “provincija Vječno Ženskog” (Šnajder, 1981:101). Apatridi, pa tako i Gemma Bojić, zastupaju projekt “otvorenog” (Šnajder, 1981:116) nasuprot “zatvorenom zavičaju”. Njihov je zavičaj “ono najkrhkije: projekt: san. Produktivan razgovor razlika” (Šnajder, 1981:117). Šnajderovi junaci stoje nasuprot zavičaju kako ga postavlja Vergilijev Eneja: “neka zemlja postaje domovinom tek kada se poškropi krvlju u svetom ratu protiv neprijatelja” (Šnajder, 1981:109). Šnajder drži da je preko takve redukcije “zavičaj dospio u stanje trajnog rata protiv tuđinca, napose unutar vlastitih granica. Tuđe, tuđost kao pojam širilo se koordinirano s pojmom zavičaja” (Šnajder, 1981:109), te ističe kako “reduciran pojam zavičaja (...) postaje nešto poput duhovne narkoze” (Šnajder, 1981:112). Nasuprot tomu, za apatride vrijedi sljedeće: “tražeći zavičaj, njima je što dalje od njega pobjeći. Tek ga oni u nekom dubljem uvidu utemeljuju” (Šnajder, 1981:108/109), jer “zavičaj je jedan, premda svaki put drukčije imenovan” (Šnajder, 1981:105).

Šnajderovi junaci svojim životom i opredjeljenjima također upozoravaju i na razliku između građanske i ljudske emancipacije. Prva svodi zavičaj “bez obzira na osjećaje svjetskog građanstva, na ono najunutrašnjije, na objekt nedjeljne mise” (Šnajder, 1981:114), “ljudska emancipacija naprotiv, jer to jest emancipacija naprotiv, podrazumijeva zavičaj ne kao ishod svih projekata, već kao mogući projekt nekih ishoda”

(Šnajder, 1981:114). "Zavičaj će nastupiti tek onda kad se liši (tog) partikularizma i time uzdigne do univerzalnosti" (Adorno, 1978:74).

Šnajder se nerijetko drži povjesnih činjenica pri odabiru glavnih junaka svojih drama. Kao "krležijanac" (budući da je izrastao u kontekstu kojeg je odredila Krležina pojava) Šnajder je određen svojevrsnom "lakomošću prema faktocitatima". U njegovom pismu fikcija "troši materijal povijesti", te, kako sam kaže, "povijesne činjenice ulaze ovdje u proces reciklaže" (Šnajder, 1981:119). Slobodan Šnajder, dakle, ne bježi od fakata, dapače, upravo se tim bogatim svijetom "činjenica" cijeli njegov opus hrani. Kao što postavlja dramsku situaciju u konkretne, društveno-socijalne okvire, u konkretni povijesni momenat, tako u većini slučajeva gradi priču na zbiljnom licu, licu koje pripada fakticitetu. U *Nevjesti od vjetra* to je Gemma Bojić, glumica hrvatskog porijekla koja je boravila i radila u Beču, te tragično završila svoj životni vijek. Oko njezine se životne putanje formira drama *Nevjesta od vjetra*. Glavno je lice, dakle, i ovaj put "dokumentarno", "citirano", izvučeno iz svijeta realiteta. No, Šnajder ne robuje dokumentu u pozitivističkom smislu<sup>5</sup>. Njegov je odnos spram činjenične građe, od koje kreće, specifičan, određen i obojen njegovom vezanošću na filozofske postavke Theodora Adorna. Adorno tvrdi kako je "pozitivizam ono što ograničava čovjeka (...) "određeni vid svjetovne teologije" (Katunarić, 1990:53). Ukoliko se svijet fakticiteta prima tako da se ne postavljaju pitanja, da se ne afirmira mogućnost spoznavanja "drugačije Istine", u tom se slučaju radi o pozitivizmu koji predstavlja autoritaran stav spram ljudske misli (Katunarić, 1990:55). Svojim specifičnim načinom gradnje dramskog svijeta Šnajder potvrđuje i sljedeći Adornov stav: "Pojam društva i pojam čovjeka ne mogu se svesti samo na postojeću stvarnost i time joj (postojećoj stvarnosti) osigurati legitimitet" (Katunarić, 1990:50). Postoje brojne ljudske djelatnosti koje nisu društvene. Kao što smo kao individue i društvene pojave određene, kako zbiljnim svijetom te tradicijama koje postoje oko nas i u nama, tako i u zbiljnom svijetu postoje različite razine života – paralelni svijet simbola, svijet transcendencije koji na svoj način obrađuje svijet fakticiteta te ga vodi drugačijoj Istini od one postavljene slijedeći tek pozitivističke pozicije.

Ta druga ili dubinska dimenzija društvene stvarnosti predstavlja, po Adornu, pravi put za sociologe (Katunarić,

5 U *Nevjesti od vjetra* jedno od lica (Grimaldi) komentira mozak koji misli egzaktno: "To znači da on ima svoje granice" (Šnajder, 1999: 87).

1990:51). Ako gledamo iz te perspektive, Šnajder jest sociolog – pisac koji se posvećuje pitanjima što ih otvara ideologija, ali ideologija koja se bavi “dubinskim dimenzijama društvene stvarnosti”.

Šnajder, dakle, polazi od činjenica ali se ne zadržava na njima kao na nečem konačnom. Autor, naime, istovremeno drži kako “ima nečeg bezočnog u pisanju po tragu jednoga života koji je nekome pripadao” (Šnajder, 1978:103), a “kao protutežu bezočnosti što slijedi iz posezanja za nečim beznadno tuđim” (Šnajder, 1978:104) ističe neophodnost konstruktorske strasti, “strasti za uprizorenjem” (Šnajder, 1978:104). Konstruktorska je strast, strast za uprizorenjem i u *Nevjesti od vjetra* urodila bogatim plodom. Gemma je Bojić povijesno lice ali se preko nje otvaraju problemi koji nastoje izbjeći fetišiziranje stvarnosti tipa “tako i nikako drugačije”. Šnajder, “upotrijebivši” Gemmu Bojić, otvara problem povijesti, ne ograničujući povijest samo na povijest činjenica, već s namjerom da pokaže kako se povijest proteže i na prostor koji stoji izvan svijeta “fakata”. Povijest tako podrazumijeva i odnose koji nisu određeni samo društvenim kontekstom. Da bismo jasnije uputili na probleme kojima se autor bavi, moramo na čas dotaknuti i problem “narativne” naspram “nove povijesti”. Upravo su formalisti anticipirali “novu povijest” koja predstavlja suprotnost “narativnoj povijesti” (narativna je povijest zasnovana na jedinstvenom subjektu koji autoritativno svjedoči o vremenu i prostoru). Slobodan je Šnajder bliži postavkama “nove povijesti”. On se ne želi baviti “jedinственим subjektom”, u njegovim dramama nema “autoritativnog svjedočanstva”. Šnajder, samim izborom “povijesnog lica”, određuje smjer problema koji želi zastupati. Šnajderovo odabrano “povijesno lice” i u *Nevjesti od vjetra*, već po vanjskim oznakama nije tipičan predstavnik narativne povijesti tj. “jaki subjekt”. Odabrano je lice Gemma Bojić, nepotvrđena i neafirmirana na uobičajen način, osoba koja nije u stanju “predstavljati” ni određenu naciju niti klasu. To je lice koje otvara problem drugosti na nekoliko razina: ona je žena, glumica, a k tome “neprikladna” i “neostvorena”. Ona je i osoba koja i legitimno, “znanstveno potvrđeno”, ne živi samo u svijetu realiteta. Njezina je, naime, medicinska dijagnoza: “melankolična depresija”. Ovakav bi opis lica mogao pokriti izuzetnog pojedinca koji podržava i gradi određenu romantičnu estetiku, no Šnajderova je estetika puno složenija. Naime, njegov

Junak: “Nije neki romantični subjekt u *oporbi*, neki Nedjeljivi (Individuum)” (Šnajder, 1981:120). Tako ni Gemma Bojić nije Nedjeljiva. Ona i sama ističe: “U meni je velika gužva” (Šnajder, 1999:76). Gemma u sebi nosi i objedinjuje osamdeset rola (Grimaldi: Vi imate osamdeset različitih žena u svojoj lijepoj glavi... / Šnajder, 1999:76), ona ne zna ni na kojem “jeziku šuti” (Anto: Na kojem jeziku ti sada šutiš, Gemma?/ Gemma: Na mnogim.; Šnajder, 1999:105). Gemma se baš kao i Šnajderov Kamov raspala “na cijelu galeriju likova” (Šnajder, 1978:90).

Gemma je Bojić, dakle, izuzetno “nastanjeno” lice (Grimaldi: “Vi ste, gospođice, vrlo nastanjeni”; Šnajder, 1999:76), a ta je nastanjenost podržana i eksplicitnim citatima na koje sam autor dijelom upućuje: Gemma jest priključena na svijet realiteta, no taj joj svijet nije dostatan. Ona je neukorijenjeno lice ili, točnije, ukorijenjeno u mnogim nadpovijesnim, mitskim, kulturološkim, književnim arhetipovima. Slijedeći tu namjeru (pokazati kako je svijet fakata otvoren, cijepljen tradicijom i drugim djelatnostima koje nisu nužno društvene), Šnajder istovremeno koristi interliterarne citate. Gemma je Bojić obilježena tradicijskim vrijednostima koje nosi izabrana citirana “građa”, određena je naravi selekcije tradicijskih elemenata koje autor bira: Slobodan nam Šnajder, pišući dramu *Nevjesta od vjetra*, već u samom naslovu daje putokaz za čitanje pozivajući se na Kokoschkinu sliku *Vjetrova nevjesta*. Također, u kratkoj didaskaliji-uvodu početka drame autor piše o Gemmi kao o Panthesilei, nevjesti Marsovoj, te upućuje na von Kleistovu dramu, koju izravno i citira (Šnajder, 1999:64). Gemma je, tako, kraljica Amazonki koja se ne prepušta ljubavi, već se daje borbi. Kraljica se Amazonki bori s Ahilom “jer je vez ljubavni vez ropstva” (Šnajder, 1999:64). Ona svoj Objekt ljubavi ima namjeru prožderati<sup>6</sup>.

Gemmina se nastanjenost licima iz književne i mitske tradicije tu ne završava. Šnajder se na njih ne poziva direktno, no signali kojima upućuje na citatnost nerijetko su vrlo jasni. Gemma Bojić je i samoubojica baš kao što su to njezine dvojnice rođene u svijetu književnosti: Hedda Gabler, Ana Karenjina.

Gemma je lice koje se veže na predstavu o “apartnoj”, posebnoj, drugačijoj ženi. Šnajder polazi, dakle, od nejedinstvenosti subjekta, otvarajući preko njega probleme ideologije te gradeći sliku povijesti.

6 Gemma šije crvenu haljinu kraljice Amazonki, ali ne proždire drugoga, već grize vlastitu ruku (Šnajder, 1999: 93).

U *Nevjesti od vjetra* autor preko te nejedinstvenosti rekonstruira i način poslovanja tzv. ideoloških državnih uređaja kao što su crkva, obitelj, političke stranke i sl. koji preko svojih agenata “dozivaju”<sup>7</sup> podanike u odgovarajuće uloge, odnosno, subjektne položaje. Šnajder stavlja Gemmu u poziciju “dozivane” od strane patera Riccia (agenta crkve), Grimaldija (agenta-zabavljača), anarhista Glibotića (agenta podzemlja moći), Likotitscha (agenta vlasti), Giovania (ljubavnika), prostitutke Wande (koja je, paradoksalno, agent-zaštitnik braka te afirmator tradicionalne podjele na žene-supruge i žene-ljubavnice<sup>8</sup>). No, Gemma Bojić nije, kako smo već upozorili, uobičajeni poslušni podanik, ona se ne odaziva, ne pristaje na preuzimanje društveno “odgovarajućih” uloga, odnosno izbjegava očekivane subjektne položaje. Gemma se ne potčinjava ideološkim mehanizmima, ne želi se “upisati u ideološki poređak”. Njezin je odgovor na svijet ideologije uvijek negativan: ona ne zauzima tipične “ženske” a ni druge “građanske” pozicije, ne osjeća pripadnost određenoj naciji, nije sigurna kojim se jezikom izražava, a u jezik, pak, kao tipičan melankolik, teško da ima povjerenja. Odbijanjem uobičajenih socijalnih uloga, Gemma dovodi u pitanje konačnu zadanost ideologije, socijalnog sistema, društvenih obrazaca te otvara mogućnost arbitrarnosti istih. Ona nema povjerenja u postavljeni simbolički poredak, stalno postavlja pitanje smisla, a istovremeno je svjesna polifonije i unutar sebe. Svjesna je nejedinstvenosti sebe<sup>9</sup> kao subjekta, kao i autonomije pojedinih svojih lica unutar cjeline (Biti, 1997: 58), te toga da se višestruki učinci koje proizvode njezini “dijelovi” ne mogu staviti pod nadzor. Gemma je Bojić ukorijenjena u književno-kulturološkim arhetipovima “autsajdera”, propitivača smisla.

Premda silno žudi za teatrom, Gemma odbija prihvatiti i uobičajenu poziciju glumice. Ona prezire teatar u dnevnoj izvedbi. Njezina je okrenutost glumi zasnovana na gotovo transcendentnim razlozima. U nekoliko se navrata, kao jedan od leit-motiva, pojavljuje njezina izjava: “Ja mrzim naš teatar kao kugu” (Šnajder, 1999:59,77) ??? Gemma je Bojić tipično Saturnovo dijete.

No, snaga je Šnajderove melankolične junakinje upravo u njezinoj vlastitoj slabosti. Njezina je snaga baš u apartnosti, u njezinoj “prenastanjenosti”, u nemogućnosti da se “ukorijeni”, veže za određenu naciju ili jezik. Naime, u pomanjkanju stvarnog podrijetla, melankolik-stvaralac će “izmisлити jedan

7 Na “dozivanje” subjekta od strane ideoloških državnih uređenja upozorava francuski filozof Louis Althusser

8 Wanda: “Dosad je bila neka podjela posla. Znalo se u tome tko što radi. Mi smo spašavale čemerne bračkove, a tu je valjalo dobro zapeti. A sada? Ženice koje su do jučer o ljubavi samo čitale, srljaju sada u tu prljavu nevolju sa svime što imaju. Nešto je tu trulo, ako mene pitaš” – (Šnajder, 1999:108)

9 Gemma: Oče Theobaldo! Što to sa mnom ne valja? / Pater Ricci: S tobom ne valja to što postavljaš takva pitanja (Šnajder, 1999: 91); Gemma: Što ne valja sa mnom, Wanda? / Wanda: Vidiš, s tobom ne valja to tvoje glupo pitanje: “Što ne valja sa mnom, Wanda?” (Šnajder, 1999:105)

mногоstruki život, određenu pseudonimiju, sačinjavajuću “heteronimiju” (Buci-Glucksmann, 1988:246). Gemma je Bojić također Apatrid, Građanin svijeta a iz pozicija estetizatora života, i nietzscheanac. Apatridi su i lica kod kojih je bitan konstitutivni element – čežnja: “Apatridi su bića čežnje, noćnih propadanja u prazno, u Ništa (...) i kao takvi jedini zavičajni (...) Gdje u svijetu nešto počinje, skupljaju se oni...” (Šnajder, 1981:108). A konstitutivni element čežnje jest da se Objekt čežnje održava nedostupnim, dalekim. U onom koji žudi ujedno postoji potajna tendencija da održi daljinu dalekom. Gemma je ona “koja će uvijek ostati slobodna” i od ljubavi i od društvene afirmacije, a “sloboda jest ono što je zazorno” (Šnajder, 1999:92). Ona je slobodna od poštovanja imperativa koje društvo postavlja pred pojedinca: s jedne strane obveza za ulaznje u nametnute, društvene uloge, a s druge fiksiranje, okamenjivanje, zatvaranje, zaokruživanje vlastitog identiteta, odnosno predodžbe o njemu.

### 3) *Octopussy*, drama Ivana Vidića praizvedena je 22. prosinca 2003., u režiji Ivice Boban.

Ivan je Vidić jedan od rijetkih dramskih pisaca za koje se po kuloarima govori: “uh, kako mu je dobar tekst... kakav je to dobar pisac!” Obično su kazališni krugovi skloni podijeljenosti – pa je jednima pisac odličan, drugima problematičan. Takva se unisona razgaljenost rijetko događa. No, možda je moj doživljaj recepcije Vidićevih drama tek znak da se ne krećem dovoljno, ili da sam okružena malim brojem “uzoraka”. Ne treba zane-mariti ni činjenicu kako navedeni krugovi (uostalom, kao i svi drugi) nisu imuni na pomodnost – a mode se brzo mijenjaju i mladi pisci brzo ulaze ali i izlaze iz mode. A Vidić, eto, traje već petnaestak godina. Debitirao je u ZKM-u predstavom *Harpa* u režiji Božidara Viočića 1991. godine. Zatim se na scenu postavljaju *Putnici* (1993, Teatar ITD, režija Borna Baletić), *Groznica* (1995, Teatar ITD, režija Milan Živković), *Ospice* (1997 GDK Gavella, režija Krešimir Dolenčić), *Bakino srce* (1999, Teatar ITD, režija Vladimir Stojsavljević), *Velika Tilda* (2000, HNK Ivana pl Zajca, Rijeka, režija Nenni Delmestre). Kazališne sezone 2003/2004. obogatio nas je dvama dramama premijerno izvedenim u zagrebačkim kazalištima: *Octopussy* (HNK) i *Veliki bijeli zec* u Zagrebačkom kazalištu mladih. O predstavama je dosta pisano, i često se znalo isticati kako je, pri postavljanju

na scenu, trebalo ostati na onome što sama drama nudi, dakle, što vjernije pratiti tekst.

*Veliki bijeli zec* (režirao ga je Ivica Kunčević), progovara o suvremenosti na okrutan i opor način, no dobiva poetsko osvjetljenje uključujući, kao bitan dio strukture komada, svijet prije Vremena, svijet pra-šume, kada još nije postojao Strah. Ovo je dramski tekst u kojem “stajemo na stranu” i identificiramo se sa ženskim licem: djevojkom Jelom. Jela je zasigurno jedna od ponajbolje napisanih ženskih uloga u suvremenoj hrvatskoj drami. Drama *Veliki bijeli zec*, dakle, slijedi Jelin put odrastanja – prvi je dio drame idiličan, prepun obećanja. Jelina se mladost poklapa s mladošću države. Dolazi, naime, Novo vrijeme, stvara se nova država, novi poredak. U tome aktivno sudjeluje Otac, čija je dominantna misao: “Ja sam graditelj države, vjere, zajedništva i obitelji! Sretan sam kao budala.”. U samom je dramskom predlošku već i taj Prvi dan dotaknut slutnjama. Lom se komada događa preko loma, tj proboja djevojičina himena. Kada se napokon zbude to čudo na koje Jela čeka, (a ovdje to bude na tako ljubak način – mladić je nježan, ona to dugo žudi i spremna je), Otac i Majka su prisutni, i premda uspaničeni, zapravo blagi. Sve se događa u Prirodi, u travi, ili paprati, a mimo njih prolazi povorka koja slavi Dan domovinske zahvalnosti. Metamorfoza djevice u ženu biva blagoslovljena kako od roditelja, tako i od domovine same. Čitav se, dakle, prvi čin Jela sprema na susret s muškarcem, a Otac na krunidbu onoga što je radio. Cijeli nas prvi čin vodi ka – gubitku nevinosti. Namjerno koristim sintagmu “izgubiti nevinost”, koja pri činu spajanja podrazumijeva gubitak a ne dobitak; i koja otvara pitanje – što stoji s druge strane nevinosti: iskustvo, krivnja, ili oboje? Dakle, nije samo Jela prešla prag i izgubila nevinost; nevinost je izgubio i otac, baš kao i cijeli Prvi dan, dan koji je nosio Obećanje. Vidićeva lica progovaraju na dva načina: govore naglas stvari koje žele iskomunicirati, ali paralelno progovaraju i onim glasom kojeg obično skrivamo (reklo bi se, unutarjni tijek misli), a koji i bez glasa katkada viče. Nakon proboja u svijet odraslih, u realno (u vaginu?), svijet je izgubio kontakt s čudesnim bićima koja su do tada bila aktivna: “ptičice se razlete, a jednorog priligne u travu i umre”. Jednorog je, doduše, umro, ali je Jeli do nogu sletio labud, a u ruke došao, poklonjeni, bijeli zec. Jela je, tako, izgubila nevinost ali je dobila Životinju: “Ti si jedna životinjica. Onakva kakvu sam uvijek htjela. Ona je uvijek prljava i



sebična a ja je zato volim, čistim, mazim i pazim". I odlučila se za život u kaosu.

Drugi dio – Posljednji dan – podrazumijeva neko proteklo vrijeme. Ljubav je, tako, bila, ali se ugasila. Otac se, koji je vjerovao u red, rad i disciplinu, ali i u to da njegovu kćer u životu mogu voditi samo lijepe misli, propio i propao. Brak se Oca i Majke, temeljen na jasnoj tradicionalnoj podjeli muško/ženskih uloga, pretvorio u mučionicu. A sve su te katastrofe uzrokovali događaji Prvog dana, za kojeg se na početku mislilo da je samo svečan; dan u kojem je Jela izgubila nevinost, a Otac vjeru, ideale i čast, ili, kako sam kaže: obitelj, dom, i posao. Vidić, dakle, implicira postojanje nekakvog idealnog pravremena ili paralelnog vremena – vremena, o kojem volimo misliti da mu hrlimo, da se spremamo za njega ili da nas vrebata iza ugla, u lijepoj budućnosti; vremena koje je, možda, iza nas, i kojeg se, moguće, tek sjećamo. U Vidićevoj drami *Veliki bijeli zec* to nam idealno vrijeme izmiče: na trenutke smo sigurni da nas čeka u budućnosti, ili pak mislimo da je nestalo u prošlosti.

\*\*\*

No, vratimo se drami igranoj na sceni HNK u Zagrebu – *Octopussy*.

Ivan Vidić nagrađen je za *Octopussy* nagradom Marina Držića. Ovo je predstava, koja propituje silnice koje formiraju prostore kako na/roda, tako i iz/roda. Tekst se bavi **svakodnevicom**, ali svakodnevicom u širem smislu: bavi se svakodnevnim susretima s drugima, onim drugima **izvan** nas, koje susrećemo i s kojima pokušavamo komunicirati; ali i s drugima **unutar nas**: s tradicijom, s kolektivnom sviješću, mitovima – s onima kojima znamo temelje i onima za koje nismo ni svjesni da postoje kao bitan dio našeg identiteta, strahovima koji nas muče, simbolima koji nas opsjedaju, snovima koje sanjamo ili pak fantazmima. *Octopussy* se, dakle, bavi našom svakodnevicom, opisujući je i na horizontalan i vertikalni način, otvarajući brojna asocijativna polja koja se vežu uz svaku od naših izgovorenih ili prešućenih rečenica. *Octopussy* je prizorište prepuno granica koje se tope, meandriraju, uznemiruju, iritiraju ali i obogaćuju međusobno. Radnja se komada događa u ribljem restoranu, imena "Octopussy", na raskrižju pustih cesta, koji vodi Gazda, pomaže mu Redar, sve to zapisuje slijepi

Notar – “časni starina Ivan, pisac, pisar i historik”, goste zabavljaju nekadašnje Beračice salate, a danas Bečarice. Kao gosti se pojavljuju Andrija, ubojica, palikuća, ratni profiter za kojeg se čini da ima “svijetlu budućnost”, no od potencijalnog nasljednika svog velikog Strica (kuma), emigranta Stipe Potajice, koji godinama boravi u Njemačkoj, *preobražava* se u nositelja tragične krivnje (dinarskog Edipa ili Hamleta). Andrija zabunom ubija vlastitog strica, premlaćujući ga mobitelom (nakon što je bezuspješno probao pištoljem i nožem), jer mu je prethodno (ne znajući da je riječ o vlastitoj Tetki) ševio ženu. Tog Strica Andrija obožava, on mu je idol, i ima ga stalno “tu, u glavi”, ali ga, eto, nije prepoznao.

Stričev se izgled, naime, dobro promijenio zahvaljujući, silom prilika, nizu estetskih zahvata (uši, usta, kosti lica itd). Andrija je nasilnik koji mlati i ubija, kada nije dobre volje (“Što sam danas napet, bit će još problema”). Andrija sebe rado predstavlja kao “vuka”, i tvrdi: “ja nemam psihe”. Kao njegova vjerna pratnja tu je i nešto stariji, ali, kako pripada “ženskoj lozi”, podređeni Keko, Srećemo još Mladića koji želi prodati dušu Vragu, svevretenog Trgovca, Glasnika s posttraumatskim stresom, korumpiranog Vicu, te mladu Guščaricu.

U samom se naslovu komada tj. imenu gostionice susreću teško spojive suprotnosti: s jedne strane, octopussy jest hobotnica, s druge strane ime restorana predstavlja i anagram, nosi skriveno značenje, koje postaje prepoznatljivo kada ga osvjetlimo iskosa: “po narodski”, naime, octo-pussy jest ništa drugo nego “osam pičaka”.

Cijela priča koja se događa u “Osam pičaka” upućuje na neobične **dodire**. Dotiču se i miješaju ovdje, na vrlo neobične, ne do kraja objašnjive načine, različiti kulturni krugovi unutar kojih funkcioniramo. Motivi, načini i odnosi posuđeni su od Shakespearea, Goethea, od antičkih pisaca, od svjetskih ali i lokalnih legendi i mitova. Spoj različitih tradicija ovdje se ne događa samo slijedeći izvore umjetničke ili povijesne građe, već su citirani i motivi koji pripadaju “svijetu života”, oni bliži “trivijali”, za koji se obično ne drži da je područje na koje nam se valja referirati. Za mnoge motive, misli i stavove ne možemo ni pretpostaviti koji im je izvor, ne znamo odakle nam dolaze, niti na koje sve različite razine života upućuju. Naša je povijest određena kolektivnom podsviješću, baš kao i kolektivnim strahovima koji se, na žalost, uvijek i ostvaruju. Nikada ne znamo što sve nosimo kao genetski kod, upisan u



ovo je naš hram kulture?!", a zatim neobuzdani smijeh izlazeći iz istih usta. To nije bio pripitomljeni, pristojni smijeh pritvorenih, već onaj širom otvorenih usta, koji navire iznenada, poput uragana, uslijed šoka, krize koju uspostavlja začudan spoj nespojivih logika i razina svijesti. U trenucima kada dolazi do neispunjenosti normativnih očekivanja subjektivnih promatrača, javlja se svojevrсни šok energije, nemir koji se nužno mora osloboditi, a što ima za posljedicu "pročišćavanje veće količine duha" (A. Avanesian, 2004: 979). Smijeh je, naime, afekt izazvan nenadanim nestankom napetosti proizašlom iz očekivanja. Na scenu HNK – na uznemirujući su se način spajale važne i nevažne stvari; u istom su momentu, na istom prostoru, i to na pozornici!, živjele "primjerene" i "neprijemljene" (hramu i kulturi) pojave (neke su mlade djevojke plesale i pjevale vrlo čudan, trivijalan repertoar, muškarci su prostačili). Upravo je doživljaj tih čudnih spojeva, koje je teško definirati i imenovati, bivao oslobođen putem smijeha: "nijemost materije je nadvladana". Istovremeno je bio i obogaćen: u smijehu, naime, materija prima preobilje duha; kroz smijeh se tijelo pretvara u duh/značenje, a ne-značenje se pretvara u materiju (kako kaže Avanesian) "I sve to bez prijelaza".

Smijeh nije zaobilazio gotovo niti jedno područje ozbiljnog, zarazivši čak i tugu i okrutnost. Smijehom su doticani, kako opterećenja i strahovi koja idu u paketu s izgradnjom i čuvanjem "ognjišta", tako i raznolika nasilja nad ženama, iskorištavanje maloljetnica, paleži kuća, život na rubu egzistencije koji proizvodi nove krugove nesreće.

*Octopussy* je predstava koja povezuje **strah i smijeh**. Predstava što svjedoči o iskustvu straha koji nas zarobljuje, ali iz kojeg se naglo možemo preseliti u smijeh. "Činjenica da postoji temeljna mogućnost heterogenosti između općeg i posebnog, iznevjeruje sva očekivanja, predstavlja paradoks i ispunjava filozofsku intuiciju strahom – ili smijehom" (Avanesian: 979).

\*\*\*

HNK se, postavljanjem navedenih tekstova na pozornicu, nije lišio njemu omiljenih "**velikih**" tema. I ovaj je put, dakle, zahvatio u temu roda, naroda, izroda, prognanika, junaka, nasilnika; no, ne prihvaćajući apriori i ne veličajući ni jednu od pozicija – ni tradicionalističko-romantičarsku narodnog "junaka", niti pak modernističku poziciju "autsajdera"; ni tradicionalnu

obranu i izgradnju narodnog “ognjišta”, niti pak onu koja upozorava na drugu stranu medalje.

Na određeni je način napravljen kvalitativan skok naprijed – više se ne funkcionira unutar dihotomija: dobro/loše, staro/mlado; univerzalno/partikularno, nacionalno/globalno, svjesno/podsvjesno – već se predstava kreće po rubovima, po granicama. Ovo su, dakle, predstave **dodira**, s jasnom sviješću o tome kako nikad ne postoje samo dvije mogućnosti.

#### Citirana literatura:

- Adorno, Theodor: Žargon autentičnosti, Beograd. Nolit, 1978.
- Avanesian, Armen: Smijeh kao filozofska nemogućnost, Europski glasnik, 2004.
- Buci-Glucksmann, Christine: Melankolični cogito suvremenosti, Zagreb. Quorum 4. 1988.
- Budak, Mile: Ognjište
- Biti, Vladimir: Pojmovnik suvremene književne teorije, Zagreb. Matica hrvatska, 1997.
- Katunarić, Vjeran: Teorija društva u Frankfurtskoj školi, Zagreb. Naprijed, 1990.
- Kundera Milan: Umjetnost romana, Zagreb, 1990.
- Kristeva, Julia: Ponori duše, Zagreb. Quorum 4, 1988.
- Šenoa, August: Kletva
- Šnajder, Slobodan: Nevjesta od vjetra, Zagreb. Kolo, Časopis Matice hrvatske, 1, proljeće 1999.
- Šnajder, Slobodan: Hrvatski Faust, Zagreb. Prolog, knjiga 11. 1981.
- Šnajder, Slobodan: Kamov, Zagreb. Prolog, knjiga 7, 1978.
- Tomić, Ante: Što je muškarac bez brkova
- Valent, Milko: Gola Europa
- Vidić, Ivan: Octopussy
- Vidić, Ivan: Veliki bijeli zec



*Alja Predan*

## SKICA ZA PORTRET DUŠANA JOVANOVIĆA

Ne bih rizikovala da tvrdim da je Dušan Jovanović *uomo universale*, ali svakako mogu da zapišem da je renesansni čovek. Područja njegovog rada su raznovrsna i mnogobrojna: drama i pozorište, esejistika, humanistika, "epistulistika", scenaristika, pedagogija, kao i mnogo toga što će istorija tek otkriti. Portret je slika čoveka, prikazanog u određenom trenutku njegovog

prevela sa slovenačkog:  
Ana Ristović

života, viđenog slikarskim okom i naslikanog umetničkom četkicom. Tajanstveni osmeh Mona Lize je raritetno svedočanstvo jer svedoči o njenoj večnosti, a ovo pisanje je, nažalost, ograničeno, pogled na njega se trudi da bude što je moguće objektivniji, a pero, nadam se, vešto neutralno. Zbog toga će se skica lika usredsrediti pre svega na poslednjih petnaest godina Jovanovićevog dramskog i režiserskog stvaralaštva. Tako dži-novski opus zahteva, naime, dubinsko i dugotrajno studiranje, a pre svega mnogo više vremena, hartije i tinte.

## Dramski pisac

Jovanovićev dramski opus obuhvata dvadest i tri naslova. Time se kvantitativno približava šaćici najaktivnijih slovenačkih dramskih pisaca, a kvalitativno se među vrhunske stvaraoce upisao već svojom prvom, takozvanom ludističkom fazom, ili u periodu koji je, kako dramaturški tako i režiserski obeležila *igra* kao “radikalna artistska egzibicija”, kako ju je tada označio Andrej Inkret.

Svoj pozorišni put je započeo šezdesetih godina dvadesetog veka. Intenzivno je obeležio svaku dekadu, bilo provokativnim pisanjem, bilo šokantnim teatrom. Na početku je kao protoautor pozorišta “u facu” (sintagmom *in-yer-face* je Aleks Sirc nazvao britansku dramu devedesetih godina 20. veka) šokirao pozorištem Pupilije Ferkeverk. U njemu se spustio sa pijedestala pozorišta u trivijalni svet horoskopa, foto-romana, golotinje, erotike, stripova i provokacije, koja još i danas važi za paradigmatičnu: klanje živih kokošaka na pozornici.

“Pokret” Pupilija je zagovarao popularnu kulturu kao estetsku i političku subverziju, i to u doba ideološki indoktriniranog singularizma. Istovremeno su se, u Maloj drami SNG Ljubljana, tokom izvođenja njegove drame *Znamke, nakar še Emilija (Marke, a onda još i Emilija)* zgražavale drugarice i drugovi, gledajući u gole grudi glumice Majde Kohek. U taj period spadaju i drame *Norci (Ludaci)*, *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni (Život provincijskih plejboja posle drugog svet-skog rata)* i delimično *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (Igrajte tumor u glavi i zagađenje vazduha)*. Poslednja je doživela izuzetno izvođenje u celjskom pozorištu, režirao ju je Ljubiša Ristić, i konačno je potvrdila Dušana Jovanovića kao jednog od vodećih slovenačkih dramskih pisaca.

Kasnih sedamdesetih godina je posegao za tada osjetljivim područjem političkog tabua i kroz dramaturški fragmentaran, skoro filmski zapis o ljudima stegnutim istorijskim klještim totalitarizma, ponudio je redak primer aktuelne i istovremeno večne samozapitanosti o *sudbini*. Taj tematski i dramaturški preokret od ludizma ka političkom pozorištu, odnosno od zatvorene dramske forme ka fragmentarnoj, kulminirao je u dramama *Osvoboditev Skopja (Oslobođenje Skopja)* i *Karamazovi*. Izvođenje *Skopja* u režiji Ljubiše Ristića u pozorištu KPGT odjeknulo je, takoreći, po celom svetu, i u Njujorku je dobilo ugledno priznanje Obie; a drama *Karamazovi* se među prvima u tadašnjoj jugostvarnosti dotakla problema informbioa i podstakla polemiku u celoj Jugoslaviji. Došlo je čak i do zabrane prve predstave u Beogradu. Ona je, nekoliko meseci kasnije, izvedena u Celju, u odličnoj režiji Mileta Koruna.

Osamdesete godine su značile nov dramaturški prelaz na područje istraživanja intimnih međuljudskih odnosa. Slovenački porodični i bračni sociogram, “duhovnu i društvenu sliku” tadašnjeg vremena obeležavaju, recimo, intimističke drame *Zid, jezero* i *Generacije*. *Zid, jezero* je premijerno izvedena u ljubljanskoj Drami u režiji samog autora i predstavljala je jedan od vrhunaca tadašnje pozorišne produkcije sa izvrsnim glumcima, Milenom Zupančič i Radkom Poličem u glavnim ulogama.

Veći deo svog spisateljskog rada Jovanović je posvetio angažovanom, kritičkom razmišljanju i zadiranju u konkretne socijalno-političke situacije, pri čemu se nije zadovoljavao trenutnom žurnalističkom formom, već se dubinski bavio stilom svog pisanja i eksperimentisao sa različitim dramaturškim sredstvima i oruđima. Kroz čitav njegov opus se otkriva želja za premeštanjem, bilo konkretnih dramskih predložaka, bilo citata ili motivsko-tematskih pasaža iz književne istorije. Jovanović se, takoreći, sve vreme bavi parafraziranjem velikih priča dramske književnosti: od ranih *Plejboja* kao parafraze *commedie dell’arte*, preko “zoolingvističkog mirakla” *Vojaška skrivnost (Vojna tajna)*, “postgrađanske drame” *Viktor ali Dan mladosti (Viktor ili Dan mladosti)*, “kopilanske igre sa žanrovskim smetnjama” *Jasnovidka ali dan mrtvih (Proročica ili dan mrtvih)*, do osude i kritike bezumnog balkanskog rata, ispričanih kroz *remake* glavnih književnih mitova: *Antigona* (1993), *Uganka Korajže (Zagonetka Hrabrosti)* (1994), *Kdo to poje Sizifa (Ko to peva Sizifa)*, (1997), koje je autor objavio pod zajednič-



kim naslovom *Balkanska trilogija*. U sve tri drame je upotrebio čestu postmodernističku praksu: pozajmio je klasične motive i kroz stare priče uspeo da izgovori večne istine o novom dobu.

### *Balkanska trilogija*

Povod za *Antigonu* je bila opsada Sarajeva, grada suza i bola, koje je autor uporedio sa opsednutom Tebom, gde je živela Antigona. Grad, kaže autor, slično kao i čovek, može da postane invalid. Sličnosti među njima su velike: kao što čovek gubi udove ili postaje nervna razvalina, tako i srušeni grad gubi svoje zgrade i postaje praznina. Autor se nadao da će Teba, koja će jednom biti ponovo sagrađena, renovirana i konstruisana, biti ista kao ranije. Ali, ipak je shvatio da su duh grada i duh čoveka sudbinski povezani. Grad je ljuska, a duh mu daju tek ljudi. I tako lepo popravljen grad, kojim hodaju invalidi i gde amputirani udovi leže na tlu ili počivaju u grobnicama gradskih grobalja, nema drugu mogućnost osim da ostane pustinja. Jovanovićeve Antigona živi u bezbožničko vreme, kada se sve svodi još samo na beskrajno ubijanje i silovanje, na ludačko divljanje slepih strasti. Šta je Antigona u zagrljaju ekstaze smrti, u Tebi koja više ne poznaje poraz ili pobeđu, gde još samo postoji uništavanje, rasulo i ubijanje? Antigona je apsurdna pacifistkinja i gubitnica. Želi da sahrani svog brata, a nema gde. Nema više prostora. Čitava zemlja je prepuna mrtvacu. Režiserka predstave, Meta Hočevar, zapisala je da je mir na Balkanu tek privremen, kratak odmor, ne bi li se ratnik odmorio i začeo nove ratnike. A Balkanska žena podnosi sve. Vreme je, doduše, takvo, da bi nam pre svega bila potrebna antigonska odanost, mudrost, ljubav i poštenje; i bilo bi lepo, ako bi nova Antigona uspela da stvori prave junake i promoviše junačka dela, sa kojima bi mogli da se identifikuju. Ali, nažalost, Jovanovićeve Tebanci nisu junaci, već oportunisti, kukavice i zlobnici. Za *Antigonu*, u stvari, uopšte više nema prostora. Niko više ne čuje i ne razume njen politični glas, koji uzvikuje beznadežne devojjačke mirovnjačke ideje, reči pomirenja i ljubavi. A da ne govorimo o tome da nema nikoga, ko bi ga pratio.

I *Uganka Korajže* (*Zagonetka Hrabrosti*) je drama o ratu, komponovana na sličan način kao i *Antigona*: niz fragmentarnih epizoda, povezanih ili jukstaponiranih oštrim rezovima.

Tekst čine dva dela. Najpre pratimo pozorišnu priču o glumici, koja bi trebalo da glumi Majku Hrabrost. Međutim, pošto je preosetljiva i neurotična, sumnja u smisao pozorišta, i zbog toga ne može da ostvari pravi dodir sa ulogom, tako da na kraju napušta pozorište. Uz tu priču odvija se i priča o pravoj majci koja, slično kao i Brehtova junakinja, pokušava da obavlja svoj "posao" usred očigledno tadašnjeg rata u Bosni. Jovanović ne stvara ironičnu distancu prema Brehtu. Ta pozicija mu se čini neproduktivnom. Ono, čime je vredno baviti se, nije destrukcija, već dekonstrukcija Brehta, pre svega Majke Hrabrosti. Svet se više ne može zamisliti, ne može savladati u svom njegovom totalitetu. Ostaje samo mozaik fragmenata, pojedinačnih vizura. Osuđeni smo na lokalne optike, lokalne sudbine, lokalne ratove. Jovanovićeva *Zagonetka Hrabrosti* je samo delić pogleda na jedan rat, koji je konkretan, ali isto- vreme i apstraktan, kao što je konkretan i apstraktan i sam teatar. Jovanović je ovako objasnio impuls za tu dramu: "Interesovala me je, u stvari, 'inkompatibilnost' iskustava. Kako se iskustvo glumice koja treba da glumi Majku Hrabrost, i iskustvo žene kojoj je sudbina namenila da bude upravo to, ugledaju u ogledalu. Teatar je tu, zapravo, metafora za nas, koji nismo deo rata /.../ Kako na to gledati iz perspektive zapadne civilizacije? Zapadnoj civilizaciji je to iskustvo strano i nikada ga do kraja ne može razumeti, a kamoli osetiti. Postoji samo pokušaj da se razume, i taj pokušaj je, naravno, teatar. Tom pokušaju i tom teatru treba dati dostojanstvo, pokloniti mu se, upravo zbog toga jer čini najviše što može." (Vidi list Drame, 1994/95, str. 5)

Kdo to poje Sizifa (Ko to peva Sizifa) je poslednja Jovanovićeva drama iz ciklusa refleksija na balkanski rat. Ovog puta imamo posla sa još radikalnijim dramaturškim postupkom, jer je autor drami dao podnaslov "muzička drama". A pre nego što je napisao tu dramu, objavio je esej pod naslovom Sizif i zaključio ga sledećom mišlju: "Ako je stari Sizif kotrljao kamen na vrh brda, moderni Sizif ga razbija na prafaktore, u prah i prah praha. Nema više kamena, nema više ničega što bi moglo da se kotrlja, i uopšte je pitanje šta je sa mukom. Da li se pretvorila u zadovoljstvo? Nepodnošljiva težina se pretvorila u nepodnošljivu lakoću nevidljivih čestica prašine." Glavna misao iz eseja treba da služi kao jezgro, oko kojeg je autor "obavio" svoju dramu. Glavnu ulogu u toj "bluzerskoj operi" ima nekadašnji muzički urednik na radiu, koji je učinio

etičku ili političku grešku kao zagovornik jedne od strana-učesnica u balkanskom ratu, i sada pokušava da pobegne od nje. Počinje novi život kao operski pevač, međutim, savest ga proganja poput Erinija. Javlja mu se kroz telefonske pozive iz domaćih krajeva, a postala je i pozorišni eksperiment, nekakva opera koju junak predstavlja zajedno sa kolegama u kelnskom pozorištu i u kojoj peva ulogu Sizifa. Autor opere želi da predstavi Sizifovu mržnju prema smrti i ratu. Međutim, naravno, njegovo delo u nastajanju ne može i ne želi da verno prati mit: u toj novoj operi mit o Sizifu se prepliće sa ličnom sudbinom operskog pevača.

Skoro da je nemoguće tu dramu iz tri dela (Žalitev (Uvreda), Hajka, Kazen (Kazna)) uvrstiti u određen žanr. U njoj se mešaju dramski fragmenti, opera, pop muzika, fizičko pozorište, pozorište slika, rokenrol. Dramaturgija podteksta je asocijativna, fragmentarna, mozaična. U celoj drami skoro da nema objektivnog prizora. Zapravo, nikada ne znamo da li je reč o pozorišnoj vežbi, predstavi ili fantaziji operskog pevača. Sizif je, sasvim pouzdano, kruna Jovanovićeve fragmentarne dramaturgije. Dramski oblik je torzičan, u njemu se mešaju autobiografski elementi, elementi političkog razmišljanja, formalnih traganja, improvizacije i traganja za novim odnosom prema samom procesu nastajanja predstave. U mitu o Sizifu je glavni problem kazne zanimljiv zato što Sizif svoju kaznu prihvata i u njoj pronalazi slobodu i spas. A u Jovanovićevom Sizifu nije reč o bavljenju zločincem, već o bavljenju jednim od pojedinaca. Pre svega ga uznemirava spoznaja da je rat na Balkanu, na određen način, od masa stvorio "učesnike i sukrivice u zločinu". "Mi, ljudi živimo nehigijenski, u haosu, u zbrci i kontradikcijama, nesposobni da pružimo otpor konformizmu i kompromisima. Operski pevač od svega toga može da se očisti samo kroz umetnost; i to samo tako što će pevati Sizifa! To je za njega jedini oblik višeg stupnja gledanja na svog dvojnika," zapisao je autor u jednom intervjuu.

### Marginalci

Svojim poslednjim dramama, *Karajan C*, *Klinika Kozarckij* i *Ekshibicionist (Egzibicionista)* Jovanović je iskoračio iz sfere velikih javnih događaja i stupio u prostor malih ličnih sudbina svojih junaka, koje čitaocu, odnosno gledaocu prikazuje sa ubedljivim humorom i čak i nekakvom toplom ljudskom

predanošću. U sve tri drame reč je o ljudima sa ruba društva, marginalcima: Karajan C je prisilno penzionisani, deprimirani policajac; likovi *Klinike Kozarcky* su (ne)izlečeni alkoholičari, a egzibicionista je izbačen iz glavnog društvenog toka zbog svoje bolesne navike: razgaljivanja.

Jovanović je poslednjoj “trilogiji” pristupio sa širokim spisateljskim zamahom: nekadašnju fragmentarnost i aluzivnost su zamenili monološkost i uzročnost, ludističku apsurdnost je zamenio sočni humor, a politički angažman – angažman za ljudsku dušu. Iako govori o marginalcima, on ne seže pod površinu socijalnog stratuma, već ostaje u tradicionalnim okvirima granične, ali još uvek dopuštene grupe koju društvo toleriše kao “devijaciju u granicama normale”. Tematika i junaci, dakle, nisu šokantni, ne kvare nas, ne bude zgražavanje, ne nagone na povraćanje, ne prouzrokuju nelagodu u čitaocu ili gledaocu – već bude nekakvu nedefinisanu simpatiju, obično ljudsko saučešće (ili, možda čak i pomilovanje) i izmamljuju osmeh na usnama. Nisu štetni ni korisni, nisu ambiciozni ni destruktivni.

### *Izopštenost*

Monodrama *Karajan C* (1998) je priča o prisilno penzionisanom tajnom agentu sa nadimkom Karajan C, koji pozorišni odar pretvara u ispovedaonicu ili psihoanalitički kauč, sa kojeg otkriva svoj život, nazore, stavove, opisuje porodične anegdote i svakodnevne doživljaje... Taj mali čovek, koji je nekada, navodno, nešto predstavljao u društvu, kada je kao provincijski Šerlok Holms po direktivi Udbe lovio prave i prividne špijune i rušioce bivšeg sistema i države, danas je običan golja sa bednom penzijom, usamljenik, napušteni, razvedeni čovek, koga niko ne želi i niko više ne voli, marginalac. Prati ga samo drhtavica (metaforična ili stvarna?) kao reminiscencija na strah na nekadašnjem poslu, kao stres čoveka koji ima problem, kao trepet krivca, kao drhtanje nezadovoljnika, kao trema učenika-prvaka, kao prenapetost preopterećenog čoveka. Imamo osećaj da je njegova pripovest, jedina komunikacija unutar otuđene sredine, jedina refleksija prošlosti i sadašnjosti te iscedene egzistencije.

Taj monolog je neizgovorena, dakle potisnuta želja čoveka, koji nije ni ekstrovertno istaknut ni šokantno drugačiji od ljubazne i uglađene sredine, on je samo silom prilika marginalac, nanos jednog drugog vremena, drugačijeg mišljenja, mali

čovjek koji se našao između četiri zida bednog života u zgradi, bez porodice, bez dece, bez prijatelja, bez hobija, prevaren i izmučen, iskorišten i odbačen beskorisni čovek, gurnut na marginu bleštavog privida *mainstreama*. Naseo je na jednostavnu špijunsku fintu i uhvatio se u klasičnu doušničku zamku; previsoko je leteo i nepredvidivo nisko bubnuo o zemlju. I sada je taj anonimus, taj bedni Grega, koji kao Karajan C nije zaslužio nikakvu medijsku pažnju, postao glavni junak monodrame, predmet interesovanja dramskog pisca, “tragični” ili tragikomični subjekt književnog dela. To je bila njegova jedina mogućnost da izađe iz tame bezimenosti i postane neko.

Iako nas *Karajan C*, doduše samovoljno, gura u ulogu terapeuta, izgleda da treba posebno istaći da nije reč ni o kakvom mučnom psihoanalitičkom dribljanju. Suprotno tome: Karajan C sve vreme otkriva samog sebe uz veliku količinu samoironije i humora, neverovatnu retoričku spretnost, ali i cinizam, pronicljivost i obrazovanje, koji obično ne važe za jednog policajca.

### *Opstanak*

*Klinika Kozarckij* (1999) bi mogla biti sledeće pribežište za Karajana C. Uteha u alkoholu, bekstvo od samoće, sudbine, i još je tih, izlizanih, a nažalost, važećih rečenica, jeste ono što preostaje čoveku kada izneveri svoje ambicije, izgubi iluzije i pokopa nade. Naravno, nije nikakva slučajnost da se ustanova, koja je u vezi sa alkoholom, zove po navodnom poljskom psihijatru, jer stereotipno uopštavajući, Poljake volimo da izjednačavamo sa “alko profesionalcima” (taj stereotip bi, mirne duše, mogao da važi i za nas).

Šef klinike u Jovanovićevoj komediji, dr. Kozarckij (*nomen est omen*), proglašava opskurni bife na Jesenicama, gde već godinama zalaze “dežurni pijanci” i gde je osoblje za šankom alkoholni inventar, za ustanovu koja leči alkoholizam po principu “klin se klinom izbija”. Njegova psihijatrijska metoda uči da alkohol s vremenom postaje član porodice, i da ako želimo da ga se otarasimo, moramo ga ubiti kao rođaka, u našem slučaju kao brata. Jednostavan freudovski obrt dostiže svoj komični efekat i opravdava opredeljenje po dramskoj vrsti: alko-komedija. I kako deluje ta metoda: ubijanje brata alkohola mora se odvijati postepeno, takoreći čitavog života, a izvoditi ga treba uz pomoć zamene, takozvane “ljute”, koja, doduše, nije štetna, ali nam ne uskraćuje fantazmagorije, ne

ubija bele miševe i ne ukida delirijum – to je idealan lek. I jeste i nije alkohol. Tako, dakle, bife postaje klinika i klinika bife, alkoholičar pacijent i pacijent alkoholičar. Reč je o izmenjenom stereotipu vezanom za par psihijatar/pacijent, kada se uloge zamene i odnos obrne. Likovi te tragikomične drame su marionete, pajaci, koji se zagriženo bore za opstanak, željni ljubavi, pažnje i naklonosti, ali su utopljeni u rutinu ovisnosti. Prostor između želje i stvarnosti je kolosek njihovog putovanja, odnosno stanja. Sve se dešava na jednom mestu, točkovi se vrte u prazno, “povratak je isto što i dolazak, samo što je u rikvercu”, poslednja je mudrost te komedije. Dramska priča je redukovana na absurdan eksces ili niz ekscesa, junaci su trivializovani, smešni; umesto komplikovanog vođenja dramskih odnosa vlada princip kolateralne štete. Akteri *Klinike Kozarcky* (pacijenti i osoblje) su sporedni proizvod društva koje diktira svoja pravila igre; a oni koji se odlučuju da ih ne poštuju i koji se intencionalno upisuju među autsajdere, funkcionišu kao kolateralna šteta, posledica, za koju niko nije odgovoran.

### *Komunikacija*

*Ekshibicionist (Egzibicionista)* je premijerno izveden u ljubljanskoj Maloj drami, 2001, tekst je potpisao O. J. Traven, a režiju Dušan Jovanović. I, godinu dana kasnije, kada je ta drama nagrađena najvećim slovenačkim priznanjem za dramu, Grumovom nagradom, po nju nije došao O. J. Traven, već direktor ljubljanske Drame. Istovetnost O. J. Travena i Dušana Jovanovića se prvi put obelodanila tek prilikom izlaska knjige (Beletrina 2004).

Povod za priču je bila mala vest na stranicama crne hronike, o neobičnoj vezi između egzibicioniste i socijalne radnice u jednom slovenačkom zatvoru. Iz psihoanalitičarske premise da je egzibicionizam posledica tabua u vezi sa polnošću u ranom detinjstvu, dramski pisac, sa jedne strane, razvija potrebu i ovisnost egzibicioniste, Freda Milera, od ekscesa, a sa druge njegovu želju za normalnim odnosom sa ženom i nemoć da se takav odnos realizuje. Kako ni egzibicionista ni socijalna radnica nisu sposobni da ostvare normalan odnos, oboje završavaju u psihijatrijskoj ordinaciji. Njihovi putevi su konačno potvrđeni, kada pred terapeutima virtuelno odlume realizovanu želju i vrte se u “normalnu” realnost: on u egzibicionizam i zatvor, a ona u stanje *ante festum*.

Egzibicionista pokušava da privuče tuđu pažnju, upozorava na sebe ostentativnošću koja očekuje reakciju: pogled, šok, strah. On kroz egzibicionizam ostvaruje kontakt, komunicira sa nasumice izabranom žrtvom; kada oseti da se emotivno vezuje, taj komunikacijski luk može da zatvori ili prekine samo psihijatar, koji dovodi do glavne scene u drami, do, kako je autor naziva, takozvanog "psiho-fuka". "Intrigirala me je pre svega ideja, da nagađanje o budućnosti upotrebim kao dramatično polje, u kojem bi likovi mogli da se emotivno angažuju. Celu stvar sam zapravo napisao samo zbog psihodrame, seanse, u kojoj ljubavnici, u prisustvu psihijatra, jednostavno fantaziraju o svom potencijalnom seksualnom odnosu. Ispostavilo se da je virtuelni događaj mnogo dramatičniji od realnog. Na sličan način kao što i fikcija može biti mnogo zanimljivija od stvarnosti," napisao je. Tu je, u suštini, reč o režiranju budućnosti: predviđanje i precizan tok scenarija događaja koji bi se u normalnoj komunikaciji morao dogoditi, u virtuelnoj generalki se ispunjava i ispeva, dostiže dramski vrhunac i na taj način onemogućava da se događaj ponovi u realnosti, jer se dogodio virtuelno, sa svim potrebnim lukom, suspansom, vrhuncem i raspletom, i, dakle, kao realnost je sasvim nepotreban. U njemu su zadovoljeni svo četvoro: dva pacijenta kao egzibicionisti i dva terapeuta kao voajeri, ako pretpostavimo, da su egzibicionizam i voajerizam dva lica iste medalje. Psihodrama, reality show, fantazma, manipulacija, koji uglavnom čine naš "vrli novi svet", samo su posledica stvarnosti virtuelnog sveta, koji se sve više otkriva kao jedini realni svet. Problem *Egzibicioniste* je, pre svega, problem neposredne komunikacije. Zato u pomoć priskučuje tehnologija, sa kojom se danas obavlja većina komunikacijskih procesa, od onih praktičnih, svakodnevnih, do onih koji prelaze granice moralnog, dozvoljenog, čak i legalnog. Tehnologija podstiče voajerizam i otuđeni odnosi mogu da se ostvare, ižive i zadovolje samo još u virtuelnom svetu, pri čemu ostaje nedefinisani odgovor na pitanje granica između normalnog i nenormalnog, moralnog i nemoralnog.

*Egzibicionista* kroz jednu marginalnu pojavu otkriva neke osnovne dileme savremenog sveta. Ta paradigmatična drama je u toj poslednjoj Jovanovićevoj trilogiji sigurno najmarkantnija, najprodubljenija i najizbrušenija. Još i više od toga, ona spada među vrhunce slovenačke drame.

Konačno, treba istaći i sledeće: presudnu ulogu u dramskom opusu Dušana Jovanovića ima i činjenica, da je Jovanović i sam

režiser, koji se mimo svojih dramskih predložaka često suočava sa predstavljanjem tuđih, različitih po stilu, dramaturškom postupku i poruci koju nose. Ta “tehnička” spretnost, koju je moguće majstorski usavršiti samo uz temeljno poznavanje zakonitosti pozornice i pre svega glumčevog univerzuma, koji uvek iznova unosi u taj prostor, jeste specifična odlika dramskih pisaca-praktičara od *commedie dell'arte*, Šekspira i Molijera do današnjih dana. Uprkos tome što svoje junake slika poentilistički ili impresionistički, fragmentarno i razdobljeno ili sa gustim, pastoznim nanosom, uz veliki zamah, sa opširnim monološkim pasažima koji mestimično već istupaju iz dramske i prelaze u narativnu sferu, jezgro njegove dramatike čini izbrušeni dijalog. Njega odlikuju bravurozna misao, ironična razigranost, laka govornost, promišljen ritam i precizno raslojavanje jezika. Upravo humornost i ironična razigranost stvaraju distancu prema dramskom sižeju, a time i relativizuju patološku percepciju sveta, karakterističnu za savremenu dramsku književnost.

## Režiser

Kao što je već rečeno, Dušan Jovanović je kao režiser nastupio šezdesetih godina sa Pupilijom. Osnovao je grupu, napisao tekst, odnosno dramski predložak *Pupilijski, Papa Pupilo pa Pupilčki*, režirao ga i obznanio svoj pobedonosni juriš na pozorište. Nešto kasnije je nastala i danas kulturna predstava Štihovog *Spomenika G* u pozorištu Glej (nota bene, Jovanović je bio i suosnivač Gleja), sa kojom se konačno potvrdio kao autorski autonoman režiser, koji se založio za osamostaljenje i apsolutizam režije nad tekstem. Za Jovanovića je režija uvek predstavljala ono kroz šta je ostvarivao umetnički rezultat. Pored toga da je režija znanje, zanat, veština, inteligencija, senzibilitet i intuicija, ona se kroz ukupni stvaralački proces potvrđuje i kao umetnost. U mlađim godinama je voleo da radikalno eksperimentiše sa formom, a danas ga odar uzbuđuje u svom ljudskom volumenu. Ne samo kao estetika, već kao igra čovečnosti, “kao stecište priča, ljudskih sudbina, ideja, lica, tela i svega što je ljudsko, od izmeta do duha”. Po njegovom mišljenju, taj ljudski materijal pruža neiscrpan materijal za teatar. Kaže da pozorište ni o čemu drugom ne može govoriti nego o čoveku. “Što si stariji, to je jasnije, to je prezentnije u svoj svojoj jednostavnoj stvarnosti.”



Režirao je veoma različite predstave od klasičnih do sasvim inovativnih, od “ziheraških do avanturističkih”. Za sebe smatra da je najbolji kada sastavlja mozaičnu sliku, koja je njegov specijalitet. Voli kada se priče prepliću. Kada je pre dve godine režirao Trevis-Pinterovu dramaturgiju Prustove epopeje, zapisao je: “Pošto sam, na neki način, i sam čovek fragmenta, ostataka, malih jedinica, celog života od toga pravim mozaike. Hiljadu godina je mimo. Okončala se jedna epoha. Srušili su se svetovi, neke priče su se završile, države nestale. Čini mi se da se opraštamo od starog dobrog sveta.”

Teatar ga zanima kada traga za onim graničnim situacijama, gde su mogući brzi prelazi ili u metafiziku ili u neku ontološku dimenziju, refleksiju ili konfrontaciju sa određenim problemom. Kao režiser stvara pozorište koje se trudi da formuliše sferu estetskog, spoznajnog, čulnog ili nesvesnog, tako da se dogodi čudo i da komunikacija sa gledaocem omogućava jedinstveni doživljaj ovakve ili onakve prirode.

Naravno, danas nije više onoliko provokativan koliko je bio u mladosti. “Danas ne bih mogao da ponovim Pupiliju, jer su danas za to pozvani drugi.” A ipak ga, uprkos tome, sve vreme privlače ekstrapolacije, izleti, upuštanja u nepoznato, između ostalog i u novu formu, samo ako nasluti mogućnost da može da artikuliše nešto novo. Biti danas provokativan sa razlogom je veoma teško, kaže, jer su se srušili svi tabui i provokacija je u funkciji komercijale. Danas provokacija nema za cilj da bilo šta menja, kao što je to bio slučaj šezdesetih ili sedamdesetih godina, već proizvodi efekat koji je, u konačnoj instanciji, pre svega komercijalne prirode. Zbog toga je, po njegovom mišljenju, današnja provokacija kratkog daha, iako je sam podržava i čini mu se da je potrebna.

A ipak, kao režiser se sada još više upušta u pozorišna otkrića, bez kojih je pozorište svedeno samo na proizvodni proces, a predstave pretvorene u produkcije. Njegov teatar se uvek odvija tako, da sam sebe usput otkriva, a on svojom demijurškom ulogom podstiče interaktivne inovativne procese među svim učesnicima u procesu, od autora teksta do gledaoca. Jer, za njega kao režisera je suštinsko i karakteristično, da njegove predstave uvek traže temu, nišu, ključ, kako doći do adresata, kako prodreti u glave i srca. A to pokušava da ostvari putem ideje ili emocije. Ili forme, dakle, putem inovacije.

Među njegovih 130 režija možemo naći više ili manje uspešne, više ili manje rutinske, ali svakako je većina onih koje

su se trudile ili su suštinski izmijenile tok slovenačke pozorišne estetike.

Pored već pomenutih se, na primer, sećam *Spletke in ljubezni* (*Spletke i ljubavi*) početkom 80-ih godina u MGL<sup>1\*</sup>, gde je izrazitim autorskim trojnim viđenjem osvetlio i dekonstruisao Šilerov dramski predložak. Brojne predstave Cankara, recimo *Kralj na Betajnovi* ili *Hlapci* u MGL, takođe ostaju u sećanju kao paradigmatična nova čitanja klasične književnosti.

Dramatizacija *Besova* Dostojevskog u Mladinskom gledališću, Šeligova *Ana*, *Kralj Lear* u Cankarjevom domu, *Galeb* u MGL, *Godoo*, *Romeo i Julija*, Prust u Drami, *Molijer* u Jugoslovenskom dramskom, ali i ovogodišnji *Hamlet* u Budvi – sve to su samo delići velikog režiserskog opusa Dušana Jovanovića. Poslednjih deset godina po pravilu sam režira sve svoje dramske tekstove. Trenutno režira svoju dramatizaciju *Ane Karenjine*.

1\* MGL – Mestno gledališče Ljubljana (Gradsko pozorište Ljubljana) – Prim. Prev.

## Profesor

Pored svoje profesije vezane za književno i pozorišno stvaranje, Dušan Jovanović je više od petnaest godina profesor režije i dramske igre na ljubljanskoj AGRFT.

Tvrde da je kao profesor veoma strog. Za prenošenje znanja na mlade generacije čini mu se veoma važnim da čovek najpre spozna samog sebe, svoje sposobnosti, talente, da zna da izgradi svoje srce i čula, da obogati svoje čulno i emotivno pamćenje. Bez toga, kaže, nema umetnika, nema glumca. Student najpre mora da se osvesti kao osećajno biće, kao čovek koji je svestan šta se događa u njemu. A to nije jednostavno, jer su za to potrebni disciplina, napor i talenat.

Među njegovim najuspešnijim studentima i diplomcima je režiser Sebastijan Horvat, koji je na ovogodišnjim salcburškim letnjim igrama dobio prvu nagradu, koja mu je dodeljena za režiju Jovanovićeve dramatizacije čuvenog Bartolovog romana *Alamut*.

## Esejista

Na kraju ove skice treba barem pomenuti Jovanovićevu esejistiku. Sredinom devedesetih godina je u Biblioteci MGL objavio svoje čuvene *Paberke* (*Pabirke*), knjigu eseja, portreta i



ili prećutan deloholičan opus, Dušan diše punim plućima, putuje, druži se sa prijateljima, mudruje, zeza se, jede, pije, spava, itd. Da li, dakle, njegov merač vremena ima drugačije jedinice nego naš ili je u pitanju nešto sasvim drugo?

P.S.:

O Dušanu kruži bezbroj anegdota: pozorišnih, ličnih, književnih.

Postao je živa legenda. Još uvek je jednako živ, iskričav, zanosan, euforičan, impulsivan, nepredvidiv, sočno lud, kao i pre trideset godina, kada sam ga upoznala u kafani Pod lipo (Pod lipom), gde su me on i pokojni Vuk Babić nagovarali da saradujem u nekoj TV seriji. Još uvek je sposoban da čitave noći diskutuje uz viski i čvarke, da zasmehava ceo sto, kada pravi grimase i psuje, da bude oštar i pronicljiv posmatrač, pratilac i komentator dnevnih dešavanja, da učestvuje na međunarodnim debatama o teatru i politici, da participira u intelektualnim diskursima, i da za šankom čavrlja o banalnostima. Sve to i još više...

Njegovi crveni brkovi su bili i ostaju njegov tip i njegov logo.



## SREDNJOVJEKOVNI MODELI, NAŠI SAVREMENICI

### ČUDO NA KRAJU TUNELA

Ibrišimovićev *Woland u Sarajevu* je drama koja, na prvi pogled, za temu ima dva susreta profesora Wolanda Baalama (koji je u ovoj drami, kako nas didaskalija uvjerava, *strani dopisnik*) i Asima Bektaša, borca Armije Bosne i Hercegovine. Ti se susreti događaju na sarajevskom Tunelu u vrijeme opsade Sarajeva. Čitav siže bi se mogao posmatrati iz perspektive i jednog i drugog lika, pritom se njihove sižejne linije tehnički povezuju upravo susretom na sarajevskom Tunelu i jednom važnom tačkom zapleta.

Lik Asima je konstruiran kao zbir idealiziranih osobina: nedostataka bilo kakve mržnje i želje za osvetom (zvao snajperistu koji mu je ubio kćer na kafu), odsustva želje za posjedovanjem (dao načelniku općine 16 kilograma porodičnog zlata), hrabrosti (svezao dinamit oko struka i čekao tenk), poštenja i profesionalne odgovornosti (nema šverca kroz Tunel dok je Asim na straži, čak ni Asimov punac ne može kroz Tunel jer nema papire)... Sve ovo upućuje na to da je Asim građen kao princip Dobra kojem se pripisuju konkretni ljudski postupci, a od drame naizgled čini dramu u čijem je centru jedan lik, odnosno dramu koja je konstituirana po uzoru na mirakul. Zapravo, Asimova perspektiva upućuje na sličnost sa srednjovjekovnim mirakulom, s tim što su iz dramskog ritma (imajući u vidu karakterističan dramski ritam mirakula: iskušenje – sagrješenje – pokajanje – spasenje) ispušteni sagrješenje i pokajanje.

Za razliku od Asima Bektaša koji se kao cjelina gradi od gore pobrojanih osobina koje se u cjelinu povezuju u skladu sa realizmom kao stilskom formacijom (što znači da lik Asima bitno određuju socijalna i psihološka motivacija), Woland je građen kao princip koji je u ovu dramu stigao iz Bulgakovljevog romana *Majstor i Margarita*.<sup>1</sup> Princip koji predstavlja Woland već stoljećima putuje po dramskim stanicama, a na početku ove

1 Ovakva igra zasnovana na intertekstualnosti jako je karakteristična za Ibrišimovićevu poetiku uopće, zanimljiv slučaj predstavlja, naprimjer, njegova proza *Knjiga Adema Kahrimana napisana Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem*, knjiga koja na čudan način pomiruje manirističku (postmodernističku, postavangardnu...) svijest o književnoj tehnici i islamsku misao o spašavanju jednog čovjeka kao spašavanju čitavog svijeta, dakle i književnosti tog svijeta.

drame stiže u Sarajevo! (Wolandovi preci su Đavo na kojeg je Martin Luther bacio tintarnicu, Goetheov Mefistofeles, Đavo koji je Mannovom Leverkinu obećao slavu...) Wolandova sižejna linija bi se mogla povezati sa moralitetom i dramskom tradicijom koja proizilazi iz ove značajne srednjovjekovne forme (naprimjer, nekim Shakespeareovim dramama, među kojima je po ovakvoj konstrukciji sižea najznačajnija *Richard III*). U svakom slučaju, "predhistorija" lika Wolanda upućuje na to da je on lik koji na svom metaforičnom i doslovnom putovanju nije sreo nikoga čija bi se djelatna energija mogla suprotstaviti njegovoj. Sve do njegovog drugog susreta sa Asimom Bektašom, odnosno do njegovog susreta sa Sarajevom.

I mirakul i moralitet imaju u svom centru jedan lik, odnosno siže u tim formama nije ništa drugo do objektiviranje tih likova kao složenih cjelina. U ovoj Ibrišimovićevoj drami oba lika bitno određuje njihova prošlost koja od njih čini principe, a njihovo prostorno suočavanje samo potvrđuje njihovu zaokruženost i dovršenost (odnosno, potvrđuje to da njih kao likove ne određuje *ja – ti* odnos, već ih povezuje prisutnost u istom prostoru), zato to suočavanje mora dovesti do poraza jednog od njih.

Zaplet u ovoj drami (važna tačka povezivanja likova, odnosno njihovih sižejnih tokova) zasnovan je na Wolandovom "lažnom predstavljanju", jer Woland glumeći Asima dozvoli prolazak nedozvoljene robe kroz sarajevski ratni Tunel. Zaplet se, pritom, vezuje za Asimovo iskušenje. Temeljno pitanje oko kojeg se gradi dramska napetost jeste pitanje: hoće li Asim pristati unovčiti robu koja se nalazi na njegovoj strani Tunela, a koja je tu dospjela pomoću Wolandove prevare? I hoće li ostali, "po čuvenju prisutni", likovi povjerovati u istinitost Asimove tvrdnje kako se radi o šejtanskom poslu?

Instanca od koje Asim traži da mu potvrdi kako se roba tu našla zahvaljujući prevari jeste komandat jedinice koji je Asima postavio na odgovornu funkciju upravo zbog njegovog poštenja. To svakako govori o tome kako Asima kao lik bitno određuje njegov status vojnika, čuvara ulaza u Sarajevo ne samo u doslovnom već i u ideološkom smislu.

Ova scena na izvjestan način čini semantičko čvorište i iz nje se može iščitati konstrukcijski princip drame. Woland se kao lik upravo u ovoj sceni otkriva kao "čudotvorac" i kao neko od čije volje zavisi tok sižea (upravo onako kako sve do susreta sa Richmondom, na kraju drame, siže kod Shakespeara

zavisi isključivo od volje Richarda III). Asim će upravo zbog Wolandove “intervencije” u logiku svijeta koji ne vjeruje u čudo doći u iskušenje ako ne da unovči robu, a ono da bude proglašen ludim. I, što je najvažnije, temeljna dramska napetost se prebacuje na pitanje stvarnosti definirane u skladu sa naučnom logikom i stvarnosti u skladu sa logikom književnosti i religije. Sama činjenica da na prostoru Tunela Woland izvede svoja čuda (uspava Asima, nalazi se u isto vrijeme na obje strane Tunela...) od tog prostora pravi prostor još veće simboličke važnosti, a od mehanički mjerljivog vremena čini diskontinuirano vrijeme.<sup>2</sup> Takav kronotop je jedna od osnovnih karakteristika srednjovjekovne dramske književnosti koja je jako računala na sistem zajedničkih vjerovanja svih sudionika pozorišnog čina.

Za razliku od naglašeno emotivnog i patetičnog srednjovjekovnog pozorišta, ovaj odnos između dvaju različito definiranih stvarnosti Ibrišimoviću služi za stvaranje mnogobrojnih komičnih efekata, zasnovanih na informaciji viška. Asimov punac, inače profesor književnosti, padne u nesvijest kad čuje da je Woland na Tunelu, jer, za razliku od Asima, on ima informaciju o tome ko je Woland. Publika ima informaciju o tome da Asim nije poludio (kao što to misli njegov punac) zato jer vidi Wolanda na sceni. Ovakav postupak je, kao što znamo, karakterističan za evropsku komediju, za koju je karakteristična i parodija kao konstrukcijski princip. Ako je Woland konstituiran kao Mefistofeles koji je preko Bulgakovljevog romana dospio u svijet ove drame (njegove najvažnije osobine jesu moć koju ima nad prostorom, to da je on genije masovnih skupova, njegovo znanje jezika...), onda je lik Asima dosljedno sprovedena parodija Fausta. Dok Faust traga za svim znanjem, Asim nije ni čuo za najpoznatiji roman dvadesetog stoljeća; dok Faust traga za mudrošću koja bi pomogla da se od močvare napravi plodno tlo, dakle da se od ne – vrijednosti napravi vrijednost, Asim kao prava parodija alhemičara pokupi porodično zlato i odnese ga načelniku općine; dok Faust proputuje čitav svijet, Asim ne miče sa sarajevskog ratnog Tunela; dok Grethen i Margarita putuju u onostrano, Asimova žena je kao izbjeglica otišla u sasvim ovozemaljsku Njemačku, a Asimu se pojavljuje u snu...

Drama u kojoj se sretnu dva ovako konstruirana lika, dakle drama u kojoj likovi postupaju u skladu sa svojim principima koji su definirani izvan svijeta dramske sadašnjosti,

2 Kada bi mi ovaj tekst dozvoljavao ličnu ispovijest, onda bih ovdje dodao kako moje iskustvo prolazaka, a naročito višesatnih čekanja na prolasku kroz sarajevski ratni Tunel, potvrđuje da je ratna stvarnost itekako pogodna za gubljenje osjećanja kontinuiteta vremena, odnosno za pretvaranje prostora od konkretnog u simbolički. Jedino što moje iskustvo onoga koji prolazi kroz (tačnije: onoga koji čeka na prolazak kroz) Tunel razlikuje od mog iskustva onoga koji čita/gleda ovu dramu jeste činjenica da su u prvom slučaju i komandanti i roba bitno određivali moj status čak i u slučajevima kad nisu bili vidljivi. Ono što je slično tim iskustvima jeste činjenica da sam u oba slučaja imao posla sa reinterpretacijom srednjovjekovnih modela: u prvom slučaju sam se osjećao kao Becketov lik.



mora završiti intervencijom koja dolazi izvan svijeta drame, što je karakteristično i za mirakul i za moralitet. Sarajevo, zvuk zvona njegove katedrale, ilahija Hora Nakšibendijske tekije, predstavljaju čudo koje će Asima, uz njegovu iskrenu vjeru, osloboditi Wolandovog prisustva, upravo će dakle Sarajevo biti djelatna energija koja će se suprotstaviti Wolandovoj djelatnoj energiji. Isto to Sarajevo, u većoj mjeri nego Asimova duša, predstavlja ono što su nasljednici Vladimira Proppa nazvali objektom obilježenim vrijednošću. A tu dolazimo do važne karakteristike ove Ibrišimovićeve drame.

Važan dio informacija u dramu dolazi preko glasa sa radija koji predstavlja neku vrstu ideološki obojenog glasnika iz evropske dramske tradicije. Između dva susreta sa Asimom na Tunelu, Woland odlazi u Sarajevo kako bi u sali Kluba nezavisnih intelektualaca 66 održao predavanje. Ibrišimović, dakle, neprikriveno polemizira sa nezavisnim sarajevskim intelektualcima, naglašavajući njihovu nespремnost da prepoznaju Đavola.

Uz dosljedno sproveden postupak parodije i tretiranje književnih činjenica kao činjenica stvarnosti, upravo ova aktualnost koja pokušava pomiriti književnu raspravu i metafizičke teme, dnevno-političko i onostrano, dakle upravo ovaj pokušaj sugeriranja neke vrste sveobuhvatnosti svijeta, upućuje na veze između *Wolanda u Sarajevu* i Aristofanovih komedija. Aristofanove komedije se, za razliku od tradicije proistekle iz novoatičke komedije, uvijek događaju nama, to su komedije sa naglašenom spoznajnom funkcijom. Vrijeme i različita čitanja ove Ibrišimovićeve drame će pokazati u kojoj mjeri ova drama računa na poznavanje nedavne prošlosti Sarajeva, na zajedničko iskustvo opsade grada, što može biti važan činilac za funkcioniranje referencijalnog okvira u koji se ova drama upisuje. Možda bi se zbog obrata na kraju, ova drama mogla povezati i sa srednjovjekovnom tradicijom priča o ubogom Đavolu koji pokreće zaplet a na kraju uvijek strada. Priča o "prevarenom prevarantu" karakteristična je za farsu kojoj je u našem vremenu po strukturi najbližiji vic. Možda ova Ibrišimovićeva drama predstavlja pokušaj da se prostodušnosti Bosanaca, koja u se vicevima gotovo uvijek imenuje kao glupost, da jedna nova dimenzija? Posebno imajući u vidu da su slavi te prostodušnosti jako doprinijeli Bosanci pričajući viceve o samima sebi. Pitanje čuda ostaje pitanje vjere u to čudo, bez obzira na to u kojoj se formi ono prizivalo. Kao što, čini se,

ostaje i pitanje o nepomirljivosti ideologizacije motiva Fausta sa važnošću ženskog lika u tradiciji obrade tog motiva. Nakon što je Goethe od ženske ljubavi i ženskog lika napravio drugi centar svoje drame, nakon što je kod Bulgakova Margarita dospjela do “naslovne uloge”, ostaje pitanje o tome nije li Asimova žena iz nekih vanknjiževnih razloga nestala iz dramske sadašnjosti? Ili je možda iz nje uklonjena samo privremeno, možda je prebačena u kakvu – takvu socijalnu sigurnost koju, za razliku od statusa bosanskog pisca, garantuje status bosanske izbjeglice?

## O VAŽNOSTI SRCA

Drama Abdulaha Sidrana *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* na čudan način podsjeća na srednjovjekovnu važnost srca, u alegorijskom i konkretnom smislu. Sam naslov sugerira i važnost toposa Zvornika, grada koji, kao i toliki drugi gradovi na rijekama – granicama, ima svog “blizanca” s one druge strane rijeke. Motiv povratka junaka u rodni grad nakon dugog izbjivanja iz njega čest je motiv u modernoj književnosti, možda i zbog toga što to može biti dobro motivacijsko sredstvo za prikazivanje otuđenosti junaka od svijeta koji mu je nekada pripadao, svijeta u koji je junak u suvremenoj književnosti najčešće *bačen*.

Hajrudin Pešto, lik koji se nalazi u centru ove Sidranove drame, bačen je u svijet uspomena, njegova psihička nesprenost da se suoči sa gradom svoga djetinjstva motivira njegov ostanak u hotelskoj sobi. Karakteristično za dramu otvorene forme, zbivanja se u ovoj drami dešavaju između dva radikalna pola: tjeskobne sobe i neograničene prirode. Tjeskobni prostor sobe priprema prostor tamnice u kojem će se centralni lik naći u trećem činu, a ovom se zatvorenom prostoru suprotstavlja prostor Drine kao opsesije i Drine kao prostranstva prisutnog preko lajtmotiva prolaska lađara koji naglašavaju funkciju granice koju ima ova rijeka. Dakle, zatvorenom prostoru hotelske sobe suprotstavlja se Drina kao otvoreni prostor prirode ali i kao prostor pokrenute historije.

Siže u ovoj drami se gradi kao potraga za pravim notama koja se na kraju razrješava čudom. Svaka potraga je, kao što znamo, simboličko putovanje. U dramskoj tradiciji to je putovanje realizirano kao putovanje centralnog lika po dramskim

stanicama (dakle putovanje lika koji stoji u centru drame i koji pokreće siže), pritom se na svakoj od tih stanica taj lik usložnjava. Hajrudin Pešto više puta spominje kako njegova potraga za pravim notama traje već trideset godina, što naglašava činjenicu da se u ovoj drami napetost gradi više na planu vremena nego na planu prostora. Koliko Hajrudina Peštu kao lik određuje potraga, možda je najvidljivije iz scene u kojoj Rudo sretne druga iz djetinjstva kojeg nije vidio tridesetak godina. Iako se nalaze u srpskom zatvoru, i iako je Rudo kao lik građen u skladu sa konvencijama realizma (o njegovoj složenosti svjedoči to što se u većini drame Rudo sjeća, a sjećanje je u književnosti uvijek emotivno, lično obojeno vrijeme!), on svom sugovorniku umjesto životne priče govori kako mu samo malo vremena nedostaje da nađe prave note. To istovremeno potvrđuje koliko ovaj tip sižea živi od napetosti koja se proizvodi na planu vremena. Kao što čitava drama potvrđuje pravilo da u ovako građenom sižeu prostorno suočavanje znači i skori kraj drame, odnosno potvrđuje činjenicu kako je sukob za dramu neodrživo stanje.

Rudo je kao lik vezan za muziku, drugi likovi ga vezuju za naciju. Zato se čudo dešava kao neka vrsta spoznaje o vrijednosti naslijeđa sevdalinke, ali se vezuje i za lik Vere koja se simbolički pretvara u lik Mejre na tabutu iz poznate bosanske pjesme. Tragajući za simfonijom koja nimalo slučajno za uzor ima romantičarsku *Vltavu* Beždriha Smetane, preko mitsko-povijesne granice Drine, Rudo saznaje vrijednost koja je istovremeno nacionalno – romantičarska ali i individualna, obojena ličnim emocijama i potvrđena egzemplarnom sudbinom dvaju likova.

Iako se u drami *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce* mogu prepoznati neki elementi melodrame, odnosno dobro skrojenog komada (naprimjer u sceni “vjenčanja”, ili u sceni Analize Vltave, a posebno u sceni ulaska Titovog generala Miloša Jocića *baš* u pravo vrijeme kako bi spasio Himzu Tulića, izgovorio politički stav i efektno poginuo na sceni) ipak je dramaturški model ove Sidranove drame karakterističan za srednjovjekovnu dramsku tradiciju. Podizanje intenziteta emocija i njegovo spuštanje kada on dostigne vrhunac, važan je princip gradnje dramskog ritma kako u ovoj Sidranovoj drami, tako i u srednjovjekovnom pozorištu. Emotivno obojene lične ispovijesti Hajrudina Pešte i Vere prekidaju upadice i ironijski komentari Žileta, što upućuje na paralelu sa srednjovjekovnim misteriji-

jama, u koje se na mjestima kada intenzitet emocije više nije mogao rasti po pravilu ubacivala farsa. (Ovaj će postupak, kao što znamo, kod Shakespearea postati poznat kao komičko olakšanje. O važnosti smirivanja emocije u pojedinim scenama svjedoči i Sidranov postupak uvođenja komičkih olakšanja u – didaskalije. Scenu Verine smrti, nabijenu emocijama, prati didaskalija o četnikovom jajcetu, scenu u kojoj Žile vadi srce Hajrudina Pešte prati didaskalija: *PRESJEČE nešto, ispade srce na pod. A Žile padne u nesvijest. SKAKUĆE SRCE PO PODU...*Sva isticanja – autor drame.)

Okviru koji je u srednjem vijeku činilo zajedničko kršćansko vjerovanje, u vezi sa ovom dramom odgovara zajedničko iskustvo nedavnih događaja. To će sasvim sigurno bitno odrediti emotivno učešće čitaoca/gledaoca ove drame. Pritom, Sidranovu dramu od ideologizacije i zapadanja u pseudoromantičarsku nacionalnu mitologizaciju čuva činjenica da u centru njegove drame nije lik romantičarskog genija već lik dirigenta – amatera, kao i činjenica da se kao drugi centar ove drame nameće lik kurve Vere. Evropska književna tradicija upozorava na to da periodi u kojima iz književnosti nestanu kurve i najniži socijalni slojevi jesu periodi jako skloni ideologizaciji književnosti i periodi naglašene potrebe za slavljenjem Njihovih Veličanstava. A matrica ove Sidranove drame puno je bliža matrici priča koje je Borges u svojoj “tipologiji” nazvao pričama o nekom čudnom, beskrajno dobrom stvorenju koje na kraju razapnu. Isusov križni put je, kao što znamo, bio temelj cjelokupnoj dramskoj književnosti srednjeg vijeka. Dakle, dramskoj književnosti čiji dramaturški modeli i u našem svijetu naučnih čuda još uvijek mogu dobro poslužiti u slučajevima kada se između drame/predstave i čitaoca/gledaoca želi ostvariti komunikacija koja je prije svega zasnovana na emociji. Ne znam jesmo li stigli dotle da i srce smatramo zamjenjivim organom koji se može presaditi, ali mi se čini kako postoje drame koje ozbiljno računaju na važnost ovog ljudskog organa.

## PAD – POZICIJA

Drama Zlatka Hadžidedića *Pad* tematizira posljednjih osamnaest godina srednjovjekovne bosanske države, odnosno pad Bosne pod tursku vlast. Ova tema je u bosanskohercegovačkim

okvirima vrlo zanimljiva, kako zbog nedostatka pisanih izvora o ovom periodu bosanske povijesti, tako i zbog činjenice da ta upražnjena mjesta i u Bosni i izvan nje mitovima popunjavaju uglavnom historiografi. U Hadžidedićevoj drami može se pratiti ne samo demitologizacija bosanske srednjovjekovne historije već i demitologizacija *historije generala i kraljeva* uopće.

Drama počinje tamo gdje se Racineove tragedije završavaju: u ime razuma i viših državnih ciljeva, kralj Bosne mora otpustiti svoju ženu Vojaču i oženiti Katarinu Kosaču, čija je porodica važan politički činilac zato što vlada Humom (prostorom koji manje – više pokriva današnja Hercegovina) i zato što bez njene podrške niko ne može imati stvarnu vlast u Bosni. Odnos dviju porodica, kraljevske i porodice Kosača, narušavanje struktura u tim porodicama, njihov međusobni odnos i njihov odnos prema silama koje izvana djeluju na stanje u Bosni čine osnovu za stvaranje dramske napetosti u ovoj drami koja je građena kao maniristička drama svjesna književne tradicije i koja se mora čitati imajući u vidu srednjovjekovne dramske forme i Shakespeareove historijske drame.

Odmah na početku drame postavlja se temeljno pitanje koje upućuje na dramsku napetost na planu vremena: kada će uslijediti pad Bosne? Jer, nema opstanka zemlji u kojoj savjetnik (kojem je u evropskoj dramskoj tradiciji, baš kao i slugama u komediji, uvijek pripadao plan akcije) prestaje biti djelatni dio lika svog kralja (kojem je u tradiciji, baš kao i gazdama u evropskoj komediji, uvijek pripadao plan refleksije). Različite perspektive, zapravo činjenica da svaki velikodostojnik, kraljev savjetnik pa čak i obični puk imaju svoju perspektivu o tome šta je najbolje za Bosnu i da to vezuju isključivo za svoj interes, upućuju na raspad slike svijeta, upućuju na to da se zapravo ne može postići konsenzus oko toga šta je za Bosnu najbolje. Raspad slike svijeta se u ozbiljnoj književnosti može sugerirati jedino konstrukcijom: zbog toga Hadžidedić piše dramu u stihovima, otuda užasna simetrija u ovoj drami; govoriti o raspadu strukturom koja se raspada bio bi, kako je to povodom Büchnera ustvrdio Karahasan, čisti pleonazam.

Različite perspektive u drami *Pad* ne upućuju samo na manirističku tehniku, koja je karakteristična za periode u kojima se raspada jedna slika svijeta<sup>3</sup>, već se upravo smjenom tih perspektiva sugerira nemogućnost rješavanja krize iznutra. Zato se na kraju drame mora uvesti Tursko carstvo koje će poput Fortinbransa pobrojati leševe na bosanskoj političkoj sceni.

3 Usp. Hocke, 1984, i *Manirizam u dramskoj književnosti*, U: Karahasan, 2004: 9 – 25.

Perspektiva Kralja Tomaša podrazumijeva pitanje šta je najbolje za Bosnu, što je isto kao i pitanje šta je najbolje za njega samog, jer nas upotreba prvog lica množine, *Mi*, koje u Hadžidedićevoj drami preko citata iz različitih povelja kralj koristi za sebe, upozorava da je kralj inkarnacija kraljevine. Kosača djeluje u skladu sa pitanjem šta je najbolje za Hum, odnosno za njega samog, jer oko toga šta je dobro za Hum on se ne može složiti ni sa vlastitim sinom. Tomaševiću, sinu kralja Tomaša, kraljev brat Radivoj objašnjava razloge zbog kojih moraju ići u Smederevo iako Bosnu treba braniti od Turaka:

*Ti, kao novi despot Srbije,  
o Bosni ne staraj se previše!  
Za Despotovinu je dobro čak  
da kraljevina kralja Tomaša  
što slabija je, kao susjed joj.*  
(Hadžidedić, 1993: 119)

Odmah u sljedećoj sceni saznajemo kako su Tomašević i Radivoj predali Smederevo Turcima i vratili se u Bosnu, pravdajući se pred kraljem Tomašem da su tako postupili zbog *dobrobiti zemlje bosanske*.

Likovi, dakle, u ovoj drami mogu samo pokrenuti siže, ali siže više ne zavisi od njihove volje. Sve što likovi mogu učiniti jeste to da ne dozvole da siže počne zavisiti od volje nekog drugog lika. U antičkoj tragediji, kao i u Shakespeareovim dramama, značajan postupak lika dovodio je do značajnih posljedica; u građanskoj drami beznačajni postupci mogu dovesti do značajnih posljedica ukoliko se, kao kod Ibsena naprimjer, promatraju u svjetlu simbola. U Hadžidedićevoj drami značajni postupci ne dovode ni do kakvih posljedica: pat – pozicija u ovoj čudnoj partiji šaha ne može se riješiti nikakvim rokadama, žrtvovanjem pijuna ili kraljica, pa čak ni žrtvovanjem kralja. Kao jedino rješenje nameće se pad: bosanska šahovska ploča će postati samo jedno polje na puno većoj ploči političkih odnosa, rubno polje na kojem će stoljećima stajati isključivo topovi.

U vezi sa dramom *Pad*, već je spomenut širok vremenski raspon od osamnaest godina koji, imajući u vidu i rasutost prostora, kao i veliki broj likova, sugerira da se radi o drami otvorene forme. Ipak, izbor visokorodnih ličnosti koje su oblikovane jednostrano, njihova podređenost siže, stih i bogata retorika, važnost činova u kompoziciji drame, a naročito simetrija kao

konstrukcijski princip upozoravaju na bliskost ove drame i sa dramama zatvorene forme. To upućuje na zaključak da *Pad* korespondira sa graničnim slučajem Shakespeara, za kojeg je Klotz ustvrdio da *nijedna od njegovih drama, pa ni labavo struktuisane istorijske hronike, nije dostigla ekstremnu formu otvorene drame*. (Klotz, 1995: 182)

Simetrija kao konstrukcijski princip ogleda se, naprimjer, u izboru prostora na početku svakog čina. Prva scena prvog čina prikazuje pokrštavanje kralja Tomaša po katoličkom obredu, ovaj čin se naizgled završava uspostavljanjem mira. Drugi čin počinje scenom u krstjanskoj hiži, susretom Vojače i njenog i Tomaševog sina. U ovoj sceni Vojača slaže sinu da kralj Tomaš nije njegov otac, dakle i drugi čin počinje još jednim ritualom laži u navodno svetom prostoru, ritualom zbog kojeg će kralj Tomaš izgubiti i glavu i prijestolje. U ovom činu se uvodi opasnost od Turskog carstva; sva pomoć koja se, zbog pokrštavanja kralja na početku drame, očekivala od katoličkih zemalja, od Mađara, rimskog pape, Mlečana, izostaje. Čin završava konstatacijom Stjepana Kosače o tome kako se približava propast, *a razmirice stare ne daju da se jedni uz druge zbijemo*. Treći čin počinje krunisanjem Tomaševića u skladu sa katoličkim obredom, što naglašava kako rituali bitno određuju poziciju kralja, ali i to da Tomašević sa prijestoljem preuzima i osobine svoga prethodnika. Ritualno ubistvo oca ovdje ne podrazumijeva odricanje od njegovih postupaka, naprotiv: prije ove scene nalazi se samo scena u kojoj Tomašević šalje pismo papi, dakle scena u kojoj se vidi kako Bosna ne može opstati bez saveznika, scena koja nas uvjerava kako Tomašević ima istu moć kao i njegov otac. To je scena koja zapravo ironizira narednu scenu Tomaševićevog krunisanja.

Simetrija u Hadžidedićevoj drami prisutna je i kroz odnos otac – sin u porodicama koje čine osu ove drame, a to je odnos Kralj Tomaš – Tomašević, s jedne, i Stjepan Kosača – Vladislav, s druge strane. U oba slučaja imamo sinove koji se pobune protiv očeva. Tomašević, kao što je već spomenuto, od svoje majke dobija lažnu informaciju o tome kako mu kralj Tomaš nije otac, što olakša njegovu odluku o ubistvu kralja i preuzimanju prijestolja. Čitava kraljevska porodica na kraju drame nestaje. Vladislav se bezuspješno pobuni protiv Stjepana Kosače, na kraju drame ova se porodica ponovo nalazi na okupu. U drami koja se bavi padom srednjovjekovnog kraljevstva logično je da dešavanja u kraljevskoj porodici imaju ogromnu važnost.

U srednjovjekovnoj slici svijeta kralj je u državi ono što je Sunce u hijerarhiji nebeskih tijela, događaji u kraljevskoj porodici imaju širi, "kosmički" smisao. Narušavanje strukture u kraljevskoj porodici na početku drame, protjerivanjem kraljeve žene Vojače, i ponovno uspostavljanje te strukture na kraju drame, smrću ili izgnanstvom njenih članova, sasvim je u skladu sa srednjovjekovnom tradicijom koju možemo iščitati i iz Shakespeareovih historijskih drama. Ipak, pravi kraj drame, dakle njeno smisaono zaokruženje, upućuje na to da porodica Kosača, odnosno događaji povezani sa ovom porodicom, također imaju širu, "kosmičku" važnost. Kod Shakespearea kraj uvijek jeste obećanje novog početka što će uslijediti nakon što se i iz drame i iz svijeta uklone likovi koji su narušili strukturu u društvu, a samim tim i u kosmosu... Tehnička razlika u Hadždžidedićevoj drami, samim tim i novi smisao koji nam ova drama nudi, ogleda se u tome što obećanje novog početka predstavlja okupljanje porodice varalica, političkih kalkulana-ta, ubica, izdajnika...

Postoji još jedna važna razlika između drame *Pad* i Shakespeareovih historijskih drama. Kod Shakespearea, *ekstremna prostorno – vremenska otvorenost, kojoj odgovaraju vrlo brojne, višeslojne dramatis personae i velik broj kraćih i dužih, simultano i sukcesivno vođenih sekvenca radnje, omogućuje da se u stalnoj izmjeni korespondentnih i kontrastnih odnosa prikažu široke razvojne linije, politički konflikti i njihov učinak na sve društvene slojeve (...) te da se iz niza pojedinačnih, prividno disparatnih slučajeva omogući pogled na opće zakone filozofije povijesti*. (Pfister, 1998: 361) U Hadždžidedićevoj drami likovima je oduzet važan element srednjovjekovnog naslijeđa: ljudska strast<sup>4</sup>. Zato je *Pad* drama koja više govori o našem nego li o Shakespeareovom ili svijetu srednjeg vijeka. Hadždžidedićeви likovi, gotovo bez izuzetka članovi viših slojeva, uglavnom su reducirani na hladnu proračunatost i sposobnost političkog kalkuliranja. Takva drama, ne bez ironije, raspravlja sa našim suvremenim shvatanjem historije Bosne i historije svijeta kao procesa kojim upravljaju diplomatske aktivnosti, političke kalkulacije i retoričke vještine političara koji se po pravilu pozivaju na opće dobro.

Bolnu aktuelnost ove Hadždžidedićeve drame čini i to što ona govori o nekoj vrsti mitskog prapočetka historije bosanske krize koja traje i danas, jer je politička sudbina Bosne i Hercegovine samo naizgled u rukama bosanskohercegovačkih političara.

4 *Moderni čovjek uglavnom nema prave predodžbe o neobuzdanoj ekstravagantnosti i raspljivosti srednjovjekovne duše. Tko bi se u tome oslanjao samo na službena dokumenta (...) mogao bi na temelju tog dijela srednjovjekovne povijesti zamisliti sliku koja se ni po čemu ne bi bitno razlikovala od opisivanja ministarske i diplomatske politike osamnaestog stoljeća. Takvoj slici nedostaje, međutim, jedan važan element: jarka boja silovite strasti koja je ispunjavala i narode i vladare. Element strasti je, bez sumnje, i danas još sastavni dio politike, ali taj element nailazi, izuzevši doba revolucija i građanskog rata, na više smetnji i zapreka; on je zamršenim mehanizmom društvenog života na stotine načina sveden na ustaljene staze.* (Huizinga, 1964: 17)



Ono što ne vide ni ovi današnji ni oni Hadžidedićevi “kraljevi” jeste to da oni nemaju stvarnu vlast iako se tako ponašaju i tako govore. S obzirom na to da jedina konstanta u evropskoj dramskoj tradiciji po kojoj se razlikuju tragički i komički likovi jeste podudaranje, odnosno nepodudaranje između onog što likovi govore i onoga što oni rade, s obzirom na to da je osnovna karakteristika komičkih likova nepodudaranje između onoga što oni žele uraditi (ili tvrde da žele uraditi) i onoga što se na terenu dešava, važna spoznaja koju ova Hadžidedićeva drama nudi jeste to da su svi ovi bosanski “kraljevi” prilično komične figure. A pat – pozicija u Bosni i Hercegovini još uvijek traje, i to je odavno prestalo biti komično.

## VRIJEME PTICA

*Koncert ptica* Dževada Karahasana je drama o vremenu. Kao i u tolikim drugim Karahasanovim djelima, u njoj se može prepoznati visoka svijest o važnosti srednjovjekovnog naslijeđa evropske kulture. Od njegove prve knjige proze, *Kraljevskih legendi*, koja se naslanja na tradiciju srednjovjekovne legende, zatim proze *Stidno žitije*, preko mnogobrojnih eseja o srednjovjekovnoj kulturi i drama kao što je naprimjer lakrdija *Kralju ipak ne sviđa se gluma*, do romana *Sahrijarov prsten* koji jednim svojim dijelom polemizira sa Bahtinovom koncepcijom srednjovjekovne karnevalske kulture, Karahasan se gotovo opsesivno bavi pitanjem: šta je nama srednji vijek?

*Koncert ptica* je drama zasnovana na različitom shvatanju pojma vremena, drama koja kao da tematizira srednjovjekovnu opsesiju ovim pojmom. Vrijeme je u ovoj drami prisutno i kao tema i kao konstrukcijski princip.

Siže u ovoj drami pokreće pokušaj da se naučnim dostignućima ovlada vremenom i da se zaustavi starenje, odnosno da se pomoću novca Predsjednika kompanije ostvari ambicija njegovog doktora za dobijanjem Nobelove nagrade. Ghalina, Predsjednikova majka na kojoj su primijenjeni eksperimenti otklanjanja vidljivosti protoka vremena, prije nego što se pretvori u pticu stalno ponavlja kako ona – nema vremena, što upućuje na paradoksalnu činjenicu kako je vrijeme u suvremenom svijetu i neprijatelj i vrijednost! Susret Ghaline/Gavrana i Predsjednika/Slavuja sa Attarom/Pupavcem motivira sižejni zaokret, okreće radnju u smjeru želje za osnivanjem

Ujedinjenih vrsta ptica. (Ghalina i Predsjednik su postali ptice zbog naučne intervencije, Attar je postao ptica jer je pisao o pticama u vrijeme kada se pisanje shvatalo ozbiljno. Zato Attar uvodi drugačiju perspektivu vremena, on tematizira pojam predugog života kao kazne!) Govor na Saboru ptica, Ghalina/Gavran počinje pričom o pticama nekad i sad. Velika prošlost ptica, obnova te njihove slavne prošlosti, dakle vrijeme koje se pokušava ponovo dozvati, upućuje na ideološku zloupotrebu mitskog shvatanja vremena, na mitologizaciju historije, upućuje na doživljaj vremena kakav je nama Balkancima poznatiji nego što bismo mi to voljeli.

Želja da se preuzme vlast nad svijetom za Attara/Pupavca podrazumijeva želju da se služi dobru, a to nije moguće bez poznavanja sebe.

Pupavac/Attar: *Ali mi, Bogu hvala, nismo ljudi, mi smo ptice. Nama treba razlog, nama treba smisao, nama treba cilj i svrha. Već dvije hiljade godina ljudi vladaju svijetom. I sve to vrijeme govore da napreduju, ali ni sebi ni nama nisu rekli kamo napreduju.*

Doslovno shvaćena ideološka priča o prošlosti (ozbiljni pisci riječi shvaćaju ozbiljno!), motivira sižejni zaokret, tako da Pupavac/Attar i Predsjednik/Slavuj kreću u potragu za Simurghom, smislom, kreću u potragu za prapočetkom. Postupak metaforičnog i doslovnog putovanja uvodi u dramu unutrašnje vrijeme spoznaje, ovo putovanje ka prapočetku u sebi ujedinjuje kružno, mitsko vrijeme i pravolinijsko vrijeme karakteristično za moralitet, a njihova kombinacija sugerira spiralno vrijeme koje je karakteristično za islamsku kulturu. Tehnika Karahasanove drame, gradnja dramske napetosti na planu vremena, siže zasnovan na figuri putovanja karakterističnoj i za srednjovjekovne dramske forme i za islamsku mističku tradiciju, potvrđuje koliko Karahasan insistira na sličnostima između kršćanske i islamske tradicije, što je za ozbiljnu dramu logičan izbor jer se jedino između dva subjekta koji imaju izvjestan fond zajedništva može graditi dramska napetost. Stav o sukobu kultura koji zagovaraju neki današnji dvorski savjetnici i koji služi kao ideološka podrška “oslobađanju naroda”, nužno reducira te kulture i, kako je to primijetio sam Karahasan, nimalo slučajno dolazi u vrijeme kad se za temelj dramske forme uzima sukob.

Dijalog među kulturama na kojem insistira Karahasan vidljiv je i iz žanrovske odrednice *Koncerta ptica*, drame koja se

određuje kao *mistična komedija* i koja predstavlja jednu vrstu Karahasanovog *hommagea* dvojici njegovih učitelja: Aristofanu i Fariduddinu Attaru. Veze koje ova drama uspostavlja sa Aristofanovim *Pticama* nisu nikako svedene na puke citate, već se može reći kako se Aristofanova komedija tretira sasvim u duhu Aristofanovih komedija. Aristofanovo pretvaranje čovjeka u pticu motivirano je doslovno shvaćenim događajem iz Sofoklove drame, kod Karahasana je Attar “preozbiljno” shvatio svoje pisanje o pticama. Čitava struktura drame *Koncert ptica* mogla bi se analizirati kao ogledalska struktura u odnosu na strukturu Aristofanovih *Ptica*. Likovi koji zajedno putuju se kod Aristofana negdje oko sredine drame potpuno odvoje, kod Karahasana ih nalazimo zajedno u drugoj polovini drame. Pisteter na kraju oženi Zeusovu kćerku, dobije najviši mogući socijalni status, Karahasanov lik je na početku predsjednik kompanije, a na kraju čovjek sveden na svoju ljubav prema psu. Aristofanove ptice bi ratovale sa bogovima, Karahasanove sa ljudima, zbog toga prve prijetu osnivanjem grada između neba i zemlje, a druge terorističkim akcijama i osnivanjem Ujedinjenih ptičjih vrsta. I tako dalje, i tako dalje.

Postupak parodije Karahasan primjenjuje i u tretiranju tradicije mistične spoznaje. Mističko putovanje zaista dovodi do samospoznaje likova Predsjednika, Attara i Ghaline. I pored promjene (čak i fizičke!) likova tokom sižea, kraj drame samo potvrđuje nepromjenljivost pozicija sa kojih se krenulo: Predsjednik, koji je postao ptica i prošao dugi put spoznaje sebe, na kraju je našao ljubav prema psu Paulini zbog koje je i pokrenuo lanac događaja; Attar je ponovo putovao do Simurgha i ponovo našao ljepotu o kojoj govori u prvoj svojoj replici, govoreći o tome kako slavuj pjeva iz ljubavi prema ruži; Ghalina, držeći mrtvačku lobanju u ruci, na kraju izgovara spoznaju o pravoj vrijednosti fitnesa, genetike, jogginga i hormona. Ako je Becket poricao vrijeme, insistiranjem na nedostatku vanjske radnje sugerirao nemogućnost bilo kakve promjene, Karahasan upravo gomilanjem vanjske radnje sugerira istinu o “unutrašnjoj” statičnosti svijeta. Pritom, različitim tretiranjem vremena Karahasan upozorava na činjenicu kako i ta statičnost, baš kao i vrijeme, u okviru različitih kultura ima različitu formu. Te se spoznaje kod Karahasana izgovaraju sa dozom humora, u skladu sa ozbiljno shvaćenim naslijeđem evropske komedije. Replika o tome *kako mi moderni ljudi nemamo vremena ali vrijeme ima nas*, mogla bi se primijeniti i

kao neka vrsta zgusnutog iskustva likova iz Čehovljevih drama koje, baš kao i ova Karahasanova drama, predstavljaju gotovo zaboravljeno naslijeđe Aristofanovih komedija. I sa kojima naše današnje pozorište najčešće ne zna šta bi.

## UMJESTO ZAKLJUČKA: ŽIVI I MRTVI

Govoreći o suvremenoj bosanskohercegovačkoj i evropskoj drami uopće, prečesto se naglašavaju tehničke novine (“novine”?) u tim dramama, a čini se kako se premalo važnosti daje novim zajedničkim iskustvima koja dovode do toga da se neke karakteristike starih drama pojave u novom svjetlu, da njihova funkcija u komunikaciji između suvremene drame i čitaoca, odnosno publike i pozorišne predstave, dobije novi smisao.

Veze koje ovaj tekst pokušava uspostaviti između četiri konkretne suvremene bosanskohercegovačke drame i sred-njovjekovne dramske tradicije svakako su prenaplašene i svakako nisu u skladu sa uvjerenjem kako naš suvremeni svijet nikome ništa ne duguje. Ruski formalisti su prije skoro jednog stoljeća govorili o tome da u umjetnosti ništa ne dolazi bez posredovanja, jer da je drugačije stigli bi konačno do *izma* koji predstavlja stvarnost. Svijet koji insistira na novom insistira na prekidu sa tradicijom i, na paradoksalan način, ovaj stav je bliži pozitivističkom uvjerenju o determiniranosti rasom, okruženjem ili ne znam ni ja čim sve ne, nego učenju starih ruskih formalista koji su, ruku na srce, i sami stvorili svoje determiniranosti, ali su se bavili pitanjem književne tehnike i rađanjem i starenjem umjetničkih postupaka. Važnom, ako ne i presudnom, odlikom današnje umjetnosti prečesto se smatra činjenica da je ona nastala u trenutku kada smo mi izvoljeli svijet počastiti svojim prisustvom. Moram priznati da ni kao čitalac ni kao autor ne bih volio objašnjavati kako autori koji su živjeli i pisali prije nas možda nisu umrli u neznanju zato što im, eto, nije imao ko objasniti da ni ne znajući citiraju naše suvremenike. Kao što ne bih volio biti dio svijeta koji s prezirom govori o predstavama i dramama zasnovanim na vrlo emotivnim zajedničkim iskustvima autora i publike. Jer, bilo bi onda logično definirati historiju pozorišta kao historiju publike koja je bila u zabludi zato što joj nije imao ko objasniti u čemu je, zapravo, trebala uživati. Ja, naime, spadam u ljude koji su u djetinjstvu naučili kako o mrtvima treba govoriti sve

najbolje. Oko toga kako o novom i najnovijem treba govoriti sve najbolje danas skoro da postoji konsenzus, i zbog toga mi ponekad to hvaljenje liči na čin pijetizma, zbog toga mi se čini kako ima smisla postaviti pitanje o mrtvorodenoj kritici koja vrijednošću smatra isključivo prekid sa tradicijom. To se pitanje svakako može i mora osporiti, kako zbog toga što je izrečeno u jednoj krajnje subjektivnoj formi kao što je ovaj esej, tako i zbog toga što potpisnik ovog eseja iskreno vjeruje da granice njegovog ega nisu isto što i granice svijeta, a naročito vjeruje u to da granice njegovog ega nisu isto što i granice književnosti. A slučaj Jamesa Joycea, naprimjer, ionako upozorava da književnost koja bi bila potpuno nova ne bi bila čitljiva. Osim, ukoliko bi njeni čitaoci bolovali od idealne nesаницe. E to bi, vala, bilo sasvim novo iskustvo. Kao kazna ili kao nagrada? Ne znam, ali je sasvim sigurno da onda ne bi bilo spavanja na pozorišnim predstavama.

#### IZVORI:

- Hadžidedić, Zlatko: *Pad*, Bosanska knjiga : Oko, Sarajevo 1993
- Ibrišimović, Nedžad: *Woland u Sarajevu*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj 2000
- Karahasan, Dževad: *Koncert ptica*, rukopis
- Sidran, Abdulah: *U Zvorniku ja sam ostavio svoje srce*, Bosnia Ars, Tuzla 2002

#### LITERATURA:

- Hocke, Gustav Rene: *Manirizam u književnosti*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1984
- Huizinga, Johan: *Jesen srednjeg vijeka*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964
- Karahasan, Dževad: *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica 2004
- Kostić, Veselin: *Šekspirov život i svet*, Univerzitet u Beogradu, Beograd 1978
- Klotz, Volker: *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd 1995
- Pfister, Manfred: *Drama, Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 1998
- Staiger, Emil: *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb, 1996

## DRAMA I DOKUMENT

/Srebrenica u poslijeratnoj BH drami/

Bez namjere da problemski široko obuhvatim poslijeratnu bosansko – hercegovačku dramu, koncentrisaću se na tri pitanja koja predstavljaju ozbiljne probleme za naše dramske i teatarske stvaraoce:

- Šta uraditi sa činjenicama naše neposredne prošlosti ako umjetnost želi biti jedan poseban oblik svjedočenja?
- Kako svjedočiti a da pri tome ponovo ne upadnemo u klopke ideoloških i političkih manipulacija?
- Kako se uklopiti u savremene trendove, a pri tome izbjeći sudar između “historičnosti tekstova” i “tekstualnosti historije”?

Sva tri navedena problema pokušao bih predstaviti motivom zločina počinjenog u Srebrenici, na primjeru dvije drame: “Samoubice” (autori: Gojko Bjelac i Nataša Govedarica) i drami Almira Bašovića “Priviđenja iz srebrenog vijeka”. Obje drame upozoravaju na to da danas više ne možemo misliti o umjetnosti osim u trouglu estetičkog, etičkog i političkog. Također, za obje drame vrijedi nešto od samopriznanja Stephena Greeblatta, s početka njegovog djela “Kolanje društvene energije”:

“Počeo sam sa željom da razgovaram s mrtvima.

Ta želja je poznat, iako neoglašavan, podsticaj za proučavanje književnosti, podsticaj koji se organizira, profesionalizira, skriva pod debele naslage činovničkog bontona... Ako i nisam nikad vjerovao da me mrtvi mogu čuti i ako sam znao da mrtvi ne mogu govoriti, ipak sam bio siguran da mogu razgovarati s njima. Čak i kad sam shvatio da sam i u najnapetijim trenucima pažljivog slušanja zapravo čuo samo svoj glas, čak ni tada me nije napustila ta želja. Istina je da sam slušao vlastiti glas, ali je u mom glasu odjekivao glas mrtvih. Jer mrtvi su odlučili da iza sebe ostave tragove, i sad se ti tragovi čuju u glasovima živih”.

Ako sa ovog Greeblattovog iskaza skinemo patetični sloj, doći ćemo do istine da mnogi od tih glasova i nemaju odjeka,

mada svaki, čak i najtrivijalniji, u sebi sadrži poneki ulomak izgubljenog života; ali zato neki drugi i danas pokazuju nevjerovatnu volju da budu saslušani. Samo naizgled paradoksalno je tražiti živu volju mrtvih u djelima fikcije, tamo gdje ni u početku (bar naizgled) nije bilo ničeg živog.

Procesu gradnje teksta predstave "Samoubice" prethodilo je temeljito pretraživanje crnih hronika dnevnih novina u periodu od 1997. do 2003. godine (oko 2200 dnevnih izdanja!). Svi oblici novinskih izvještaja o samoubistvima izvršenim u Bosni i Hercegovini, kopirani su i kao materijal dalje obrađeni. Dokument i analiza osnova su za nastanak teksta, ono na čemu su autori insistirali, dajući prednost dokumentarizmu i faktografiji nad "čistom fikcijom". Termin "tekst", u ovom slučaju forma je koja predstavi prethodi, ali se na probama i sama mijenjala i dovršavala. Tekst je nemoguće imenovati dramom, komadom ili scenarijem predstave, jer se svojom strukturom i sadržajem opire takvom imenovanju. Ipak, to ne mijenja činjenicu da i ovaj tekst pripada literarnom segmentu teatarske predstave i drami kao književnom rodu. Samim tim, predmet je i teorije književnosti i teorije teatra. Takav pristup olakšava analizu i zbog činjenice da o dokumentu i dokumentarizmu u teatru postoje vrlo oskudni i teško dostupni izvori, za razliku od dokumentarnog filma, radija, televizije i fotografije. Naime, svi ovi mediji u mogućnosti su da trajno fiksiraju stvarnost, neki njen trenutak ili segment. Teatar, sasvim suprotno, odlikuje nemogućnost fiksiranja i neponovljivost trenutka. Ali upravo bosansko-hercegovačka stvarnost i trenutak u kojem je ovaj teatarski čin nastajao, neposredan su kontekst i povod ovoj predstavi. O razlozima odabira teme i estetike, reditelj predstave, Gojko Bjelac je zapisao: "Od 1997. do 2003. godine, krivulja rasta samoubojstava je grozničavo progresivna (prosjeak samoubojstava u Bosni i Hercegovini je 2 – 3 u 24 sata; neuspjelih pokušaja je trostruko više). Recipročna je paroksizmu društvenog kaosa, tj. paroksizmu masovne, ambivalentne bijede. Vlast ima preča posla: skrojiti spasonosnu demokraciju po svojim vlastodržačkim mjerilima. Uostalom, ljudske duše su uvijek (planirani) nužan gubitak u tranzicijskim prevratima. Teatar ne smije dijeliti tu distancu, bešćutnost i pasivnost. Kazalište mora djelovati, to mu je zadaća (konačno i alibi postojanja!)... Politika, što god da se pod tim razumijeva: država, moć, vladajući sistemi, vlasništvo,

nasilje, rat i mir – može se pojaviti na pozornici samo konkretno. A konkretno ishodište teme u povijesti političkog kazališta gotovo se bez iznimke tražilo i nalazilo u aktuelnosti. Takvo kazalište dakle, hoće napadati, miješati se i uplitati. Kako “napadati”, “miješati se”, “uplitati” ovdje i sad? Prosto uobičajeno i jedino efikasno: govoriti izravno, govoriti činjenice!!! Znači, na pozornicu valja dovesti samoubojice. I pustiti ih da se testamentarno ispovjede.”

Navedeno “dovođenje samoubica” na scenu realizirano je kao pokušaj rekonstrukcije iz informacija koje prenose novine. Dvanaest suicida, različite motivacije izvršilaca i različite situacije, povezuje zajednička tema, kraj. Oni se montiraju jedan uz drugi, ponekad simultani u dešavanju, nekad prekidajući se i nastavlajući se uz oslon na drugi, ali dodira i kauzalne veze nema. Kako među slučajevima, tako ni među susjednim scenama. Ovakav način uvođenja dokumenta i način izgradnje predstave, čini se jedinstven u savremenoj praksi bosansko-hercegovačkog teatra, ali princip, naravno, nije novost, niti originalni izum ovih autora (možemo ga pratiti još od poznatog LEF – a kojeg su formirali 1923. godine brojni značajni ruski umjetnici, teoretičari i kritičari). Naime, već dvadesetih godina prošlog stoljeća, kako su pisali Brik i Čužak, “ruska je inteligencija dovela do savršenstva vještinu preživljavanja izmišljenim faktima i događajima, ali i obratno, naučila je da se prema faktu odnosi kao prema izmišljenom. Ljudi su išli na sudske procese kao u pozorište, zaboravljajući pri tome da su pred njima ne glumci, već živi ljudi. I obratno, uspostavljene su sudovi za junake romana, zaboravljajući da to nije živ čovjek, već fikcionalna tvorevina. Došli su dotle da više nisu razlikovali žive li oni u stvarnosti ili u svijetu fikcije.”

Koncepcija literature fakta zasnovana na dokumentarnoj metodi, problematizira i pitanje žanra. Veze između fakata se ne izmišljaju, nego se izvode iz osnovnih protivrječnosti samog materijala. Umjesto drama koje se ostvaruju na napeposti i sukobu, umjesto sižejno izgrađene drame, javljaju se inscenacije koje su nosilac karakterističnih pogleda. Umjesto jedinstva radnje, javlja se posljedičnost odvojenih scena, često bez ikakve međusobne veze. Ova vrsta razlaganja sižejnih shema posljedica je primarnog interesa za pojedinačnu činjenicu i zaseban detalj. Oni u svojoj sveukupnosti ostvaruju potrebno jedinstvo. Inače, svako sižejno čvrsto ostvarenje obavezno bi za ovu vrstu dramske poetike vršilo “nasilje” nad građom



birajući iz nje samo ono što može poslužiti razvijanju sižea, pa tako još više deformirati fakte. Autori "Samoubica" nisu dozvolili da siže unakazi dokumentarnu građu i došli su do forme predstave u kojoj je građa dostupna u svom prvobitnom obliku.

Danilo Kiš je u "Času anatomije", govoreći o temi dokumentarno – imaginarnog zaključio da je "vrijeme izmišljanja zauvijek prošlo, a da će književnost sve više biti ispovijest i dokument".

"Ako je moja ispovijest na sceni – rezultat istinskog krika za Nemogućim, onda će ta ispovijest biti neizbježno i autentična, i organska, i snažna, te posljedična – jer će sve izrečene istine o nama samima, autorima – izvođačima, neminovno u publici izazvati asocijacije i projekcije sličnih empirija... Naime, naša će glumačka bol – provocirati tuđu bol, naše ozarenje – tuđe ozarenje..." ( Gojko Bjelac)

Selekciju "suicidnih slučajeva", glumci – autori artistički su obradili i dali im finalnu formu i inscenaciju u radnom procesu, na probama. Takav spoj dokumenta i ispovijesti, odabir dokumentarno – igranog žanra predstave, autorima je davao nadu da će se u publici buditi neposredne asocijacije i snažne emocije. Nadali su se reakcijama publike koje nisu posredovane ni formalno-estetskim nazorima ni trendovskom inercijom, smatrajući da stvaraju onaj Melhingerov teatar koji "djeluje" i koji se "miješa". Suprotstavljanje gotovo mrtvačkom realizmu sadašnjeg bosansko – hercegovačkog teatra je ono što je bilo početni estetski impuls. Jer najčešće teme i forme koje gledamo ne korespondiraju sa ovim vremenom i prostorom. Publika na to odgovara neinteresovanjem, osim u slučajevima folkornih melodrama, pučkih komedija ili nacionalno – romantičarskih prikazanja. Kao da su brojni problemi, samoubistva npr., svojevremeno otišli od nas. "Ali nisu samoubice ostavili nas, već mi njih. Ostavili smo ih nekim pokretom, riječju, šutnjom. Moramo preuzeti svoj dio odgovornosti. Samoubice su naši bližnji koji spavaju, napušteni od nade, zapravo, napušteni od nas jer smo mi njihova nada."(G.Bjelac)

Ova predstava u svom etičkom aspektu predstavlja opomenu na taj pokret, riječ ili tu šutnju. Postupak smišljanja "tipičnog samoubice u tipičnom bh trenutku" nije dolazio u obzir. Okvir i granica teksta, neka fikcionalna konstrukcijska tvorevina koja zaokružuje priču nepoželjna je i ne postoji. Predstava je izvedena na maloj kamernoj sceni Akademije

scenskih umjetnosti, gdje se prostor gledališta i prostor igre prožimaju, a do bola čista dokumentarnost jasno ukazuje na intenciju autora da spriječe upliv bilo kakvog ideološkog diskursa u strukturu komada.

Upravo na ovom mjestu javlja se jedan od temeljnih problema. Fakti o kojima govorimo jesu stvarnost koju bilježe mediji. Nema, dakle, direktnog pristupa materijalu, nego je on već žurnalistički obrađen. A to nas vodi prema sljedećem pitanju: šta ako su i same činjenice već ideološki i politički izmanipulirane, šta ako ih gledaoci primaju sa već ugrađenim naslagama ideoloških diskursa koji su i neprimjetno ušli u njihov doživljaj neupitnih i stravičnih ljudskih tragedija?

Zločin u Srebrenici je već odavno postao simbol. A simbol uvijek teži da "stavi sve u jedno", čime se gubi neposredni doživljaj sasvim konkretne, sasvim jedinstvene, konkretne i neponovljive pojedinačne ljudske tragedije. S druge strane, neprestano medijsko transparentno ukazivanje na njega prijeti da se istinska ljudska tragedija transformira u arhetip i trajno ugradi u kolektivno nesvjesno jednog čitavog naroda. A to u sebi uvijek nosi onu zloslutnu opasnost da se u datom povijesnom trenutku, vještom političkom manipulacijom, transformira u isto ono čime je pravdan jedan od najstravičnijih pokolja u XX stoljeću. (Dovoljno se prisjetiti stalnog pozivanja na Kosovo, na dahije, na identifikaciju Bošnjaka s Turcima...)

Autori "Samoubica" bili su svjesni tog problema. U jednoj od scena pojavljuje se Srebreničanka koja traži svoju djecu i publici pokazuje transparent sa slikama izgubljenih članova porodice. Slike i podaci za publiku su nesumnjivo istiniti. Prepoznaju se transparenti sa ulica i redovnih okupljanja, obavezno praćenih televizijskim izvještajima. Tako za publiku, kao i za tu nesretnu ženu, njena priča postaje istina. Ona daje nadu da će djeca biti pronađena (jer podaci su istiniti, istina je i da su *možda* živa, dakle, moguće je da će biti nađena). Identifikacija dječijih ostataka preko detalja kao što su dječije sunčane naočale i pištaljka, pojačana vrećama za ekshumaciju koje se stvarno koriste kod identifikacija u masovnim grobnicama, u potpunom je kontrastu sa uspostavljenom nadom i očekivanjem. Transparent sa slikama i podacima imenovan je kao predmet – dokument, što on zaista jeste. Slika povorki žena sa ovakvim transparentima je naša realnost i čist dokument. Ne dovodi se u sumnju postojanje te slike u svijesti publike

niti podaci koje transparenti sadrže, ali se snažno postavlja pitanje etičnosti ove vrste teatralizacije životnih tragedija. Ta teatralizacija u rukama je “dežurnih ideologa i političara” kao i medija. Tačno vrijeme i mjesto pojavljivanja ovakvih povor-ki, njihov vizuelni identitet, izjave, sve to otvara mogućnost sumnji u manipulaciju “ženama – uzorima”.

Manipuliše se preživjelim, tragedijom, imenima na transparentima; manipuliše se već odavno svim oblicima patnje koju su ljudi u Bosni i Hercegovini pretrpjeli u toku rata, a opasnost takve vrste manipulacije nije potrebno isticati. Predstava “Samoubice” u svojoj svojoj dokumentarnosti, zapravo govori upravo o tome. Pri vrednovanju teatarskog čina moguće je osloniti se na kritiku, nagrade, gostovanja, broj izvođenja, dužinu prisustva na repertoaru, ostvarenu zaradu, posjećenost, reakcije publike... U slučaju “Samoubica” bilo koji od ovih parametara nemoguće je uzeti u razmatranje. Predstava nije doživjela ni prvu reprizu, a razlozi za to nisu samo materijalne i organizacione prirode. Oni se kriju duboko u strujanju društvene energije nerazrješivog čvora kolektivnih ideologija na proscenijumu bosansko – hercegovačke političke fikcije (države).

Od historiografije, u tom pogledu, ne možemo očekivati nikakvu korist. Ona je veća fikcija od svega što je umjetničko svjedočenje vezano za rat i poslijeratno razdoblje jer se radi o tri suprotstavljene vizure. Njihov je kompromis apsurdan zbog toga što je već pojam kompromisa o činjenicama apsurdan. Nikakvo “naučno – objektivno” historiografsko znanje ili dijalektičko predviđanje ne mogu pretpostaviti šta će zapravo biti činjenica – istinski odgovor. Da li će to uopšte biti činjenica? A ako nije činjenica, šta je onda? S druge strane, umjetnost, čak i kad je pokušaj rekonstrukcije, čak i kad govorimo o snažnom dokumentarizmu, uvijek je, bar dijelom, fikcija.

Drama Almira Bašovića “Priviđenja iz srebrenog vijeka” predstavlja jedan drugačiji odnos prema činjenicama i manipulaciji njima. I u ovoj drami pojavljuje se lik majke iz Srebrenice koja traži muža i sina. Ali priča o njoj zatvorena je u jedan specifičan dramaturški okvir. U prvom dijelu tog okvira autor je pobjegao u bajku o srebrenoj zemlji: “Bila jednom davno jedna zemlja koja se zvala Bosna. U njoj bio jedan grad, a ispod zemlje u okolini tog grada nalazilo se srebro. Iz velike daljine u grad dođoše saski rudari koji su vrijedno kopali i vadili puno, puno srebra. Toliko srebra da je taj grad uskoro

dobio ime Srebrenica, a tu zemlju više nisu zvali samo Bosna, već su je prozvali Bosna Srebrena. Međutim, kopajući srebro, saski rudari su počeli nalaziti ljudske kosti. Oni su uporno kopali, a kosti su sve više izbijale iz zemlje. Kada su na jednom mjestu našli nekoliko hiljada ljudskih lobanja, rudari su užasnuti odlučili da se vrate kući. Kraljev savjetnik tada reče kralju da nikako ne bi smio dozvoliti odlazak saskih rudara, makar im u zamjenu za ostanak i njihovu šutnju morali pokloniti svo srebro koje ubuduće iskopaju. Kralj tada poslušava savjetnika i rudarima predloži da ostanu i kopaju, a u zamjenu za njihovu šutnju o mrtvačkim lobanjama pokloniće im svo srebro koje budu pronašli. Bio je to veliki gubitak za zemlju, ali savjetnik je objasnio kralju da najveći gubitak jeste gubitak dobrog glasa, i da po svaku cijenu treba spriječiti spominjanje tih događaja... Rudari su vrijedno radili i kopali su sretno do kraja života, odnosno dok nisu iskopali svo srebro i dok ta zemlja ponovo nije postala samo Bosna. Savjetnik je kao nagradu za savjet od kralja dobio ruku najmlađe i najljepše princeze, a uz to i titulu viteza od *zaborava*."

Drugi dio okvira bitno je obilježen likom profesora Hoffmana za kojeg autor kaže da je "ozbiljan naučnik ili smiješan đavo". On doslovce visi na sceni i samo se povremeno uz pomoć theologikona na nju spušta. Na glavi ima neki propeler, a dok drži predavanja kao priručna sredstva koristi školsku tablu i jednog ili više vojnika. On ne priča bajku, nego drži predavanje o srebrenom vijeku. Vjeruje da će uz pomoć nauke naše doba postati, ako ne zlatno, a ono barem srebreno. On je neka vrsta modernog alhemičara i zna da je jedino hemija nepokvarljiva. Upravo u Bosni nalazi idealno mjesto za svoje eksperimente jer "... ovako, osam centigrama, pretvorenih u paru... jedan kubni metar vazduha... smrtni slučajevi za manje od pola sata... Djelotvorno!" Metafora je jasna, a morfologija bajke odlično se uklapa u futurističku sliku globalnog konteksta iz kojeg se iščitava srebrenička tragedija.

Iako je to na prvi pogled teško uočljivo, Bašovićeva drama sadržava nešto od antičke tragedije, onako kako ju je vidio još Aristotel izjednačujući pojmove *mythos* i *mimesis* u zoni razmatranja drame. U odnosu na "Samoubice" ovdje imamo na djelu kompleksan i dubok uvid u značaj zapleta, naravno, ukoliko pod zapletom, po nemuštoj i površnoj inerciji, ne mislimo na puko, manje ili više vješto građenje intrige. Naime, zaplet ima ulogu posrednika u najmanje tri odnosa:

Prije svega, on posreduje između događaja (ili pojedinačnih slučajeva) i povijesti (priče kao cjeline). U tom smislu može se reći da on izvlači smislaonu povijest iz raznovrsnih događaja (aristotelovskih *pragmata*), kao što događaje preobražava u povijest. Dva aspekta te relacije, izražene u onome iz i onome u, određuju Bašovićev zaplet kao posredovanje između događaja i povijesti. Tako povijest postaje puno više od pukog slijeda scena-događaja; ona te događaje organizira u izuzetno inteligibilnu cjelinu i ukazuje na autorovu svijest da građenje zapleta predstavlja postupak koji prosi slijed događaja preobražava u izgradnju izvesne konfiguracije.

Pored toga, njegovo građenje zapleta usklađuje tematski raznorodne činioce: različite aktere, ciljeve, sredstva, interakcije, okolnosti, obrte...Konfiguracija koju je Riceour opisao kao igru "suglasja i nesuglasja", Bašović, zahvaljujući vješto izgrađenoj dramskoj priči, omogućava slobodno pojavljivanje svih elemenata paradigmatkog plana koje je ustanovila semantika radnje.

"Prividenja iz srebrenog vijeka" su, konačno, i drama specifične hronotopske strukture, prije svega drama specifičnih vremenskih svojstava što je autoru omogućilo sintezu raznovrsnog. Postupak gradnje zapleta u isti mah odražava i paradoks vremena, ali nikako spekulativno, nego na istinski dramski-poetski način. Odražava ga utoliko što spaja, u promjenjivim razmjerama, dvije vremenske dimenzije, jednu hronološku i drugu nehronološku. Prva čini epizodijske dimenzije Bašovićeve dramske priče: ona određuje povijest kao nešto sastavljeno od događaja. Druga je konfigurativna dimenzija u izvornom smislu; zahvaljujući njoj, kompleksni zaplet preobražava sve epizode u povijest. Taj konfigurativni čin sastoji se u objedinjavanju pojedinačnih radnji i scena: iz niza raznovrsnih scenskih prizora autor je uspio ostvariti utisak vremenskog totaliteta – imaginarni kotač unutar kojeg ljudsko trajanje kovitla mrak nad "Bosnom srebrenom" od saskih rudara do četničkog pokolja. A shvatiti povijest, to znači razumjeti kako i zašto su uzastopne epizode dovele do upravo takvog završetka koji, ma koliko bio tragičan, mora biti takav jer prirodno slijedi iz zbira epizoda. Upravo ta osobenost Bašovićevog književnog postupka omogućila mu je da dramska priča o Srebrenici bude istovremeno i rasuta i potpuno integrirana. Konačno, ponovno kazivanje povijesti, čijom cjelinom upravlja motiv srebreničke tragedije, stvara jednu drugačiju predstavu i o

samom vremenu. Sjećanje ovdje preokreće “prirodni” tok vremena. Učitavajući kraj u početak i početak u kraj mi s ovom dramom učimo čitati vrijeme naopačke, kao sagledavanje početnih okolnosti jedne radnje u njenim krajnjim i najtragičnijim posljedicama.

Između priče o saskim rudarima i faustovskog profesora Hoffmana srebrenička majka i dalje traga. Kao i u “Samo-ubicama”, i ovdje imamo motiv transparenta i redovnih okupljanja žena koje traže istinu o svojim davno izgubljenim muževima i sinovima. Ali Bašović pokušava da pobjegne od ideologizacije vlastitog dramskog izraza i shvata opasnost od unošenja ovakvog detalja u strukturu drame. Napravio je čak četiri verzije kratke scene u kojoj Fatima treba da odluči hoće li ići na redovne manifestacije ili ne.

#### I verzija:

Fatima: Žene izvezle imena svojih nestalih na platno pa svakog jedanaestog u mjesecu idu na skup u Tuzlu. Da barem jedan dan mjesečno osjećaju da su žive. ( pauza ) Sve žene odu, a ja neću. Što da nekom budem na teretu? A sama ne mogu zbog šećera... Ne izlazim nigdje.

#### II verzija:

Fatima: Žene izvezle imena svojih na platno pa svakog jedanaestog u mjesecu na skup u Tuzlu. ( pauza ) Sve žene odu, a ja ne mogu.

#### III verzija:

Fatima: Žene izvezle imena svojih... Sve žene odu, a ja ...

#### IV verzija:

Fatima: Žene izvezle imena svojih, pa na skup u Tuzlu. Ja ne mogu.

Malo preciznija analiza ove četiri različite varijante ukazuje na veliku teškoću sa kojom se autor susreće. Pokušava da ostvari jedan gotovo nemoguć duhovni akt: da svjedoči činje-

nicom za koju zna da je svakodnevno u službi manipulacije, a da je istovremeno ostavi do kraja nevino čistom. Rječnikom nove književno – teorijske prakse susreće se sa problemom odnosa historičnosti tekstova i tekstualnosti historije. To što su takve hijastičke formulacije danas u modi (sada kada je koncept referencijalnosti postao sporan) nije slučajno. Sama historiografska građa se tretira kao jedan dinamički, nestabilan i recipročan odnos između diskursivnih i materijalnih područja. To preoblikovanje odnosa između jezičkog i društvenog, između teksta i svijeta, povlači za sobom i jedno drugačije problematiziranje uobičajenih koncepta i u dramskoj književnosti. Skorašnje teorije tekstualnosti uvjerljivo dokazuju da se “referent” jezičkog znaka ne može fiksirati; da značenje jednog teksta ne može biti čvrsto. Jedina stabilnost leži u činjenici da se interpretativni modeli uvijek funkcionalno upotrebljavaju, što znači da je komunikacija mnogo riskantnija stvar nego što se obično misli. Jer, ako nema učvršćenih tekstova, već ih stvaraju jedino tzv. “interpretativne strategije” i ako “interpretativne strategije” nisu prirodne, već naučene, šta oni koji govore ili pišu zapravo čine?

Sam autor nema odgovora na ovo pitanje i zbog toga Fatima, konačno, u imaginarnom susretu sa nestalim mužem i sinom *sjedi na stečku*, jednoj od najvećih tajni ove zemlje. Ispod stećaka su jedine kosti koje, valjda, u ovoj zemlji nisu premještane. Tako, ispod naizgled naivne igre para mythos-mimesis leži najveća vrijednost Bašovićeve drame – njena etičnost.

Konačno, rat na Balkanu i počeo je sa iskopavanjem kostiju. Pomoću njih aktivirani su moćni arhetipovi u kolektivnom nesvjesnom različitih etniciteta, politički usmjereni i izmаниpulirani historiografski, književno i naročito, medijski. Rat u ljudima je temeljito pripremljen i sukob je bio neminovan... Uostalom, drama se drži na napetosti, a sukob je samo njena referenca.

Nataša Nelević

## GDJE JE PRODUŽNI KABAL

*O dramskom tekstu "Montenegro blues" Radmile Vojvodić: jedan pogled kroz jedan od mogućih prozora na ono što se zbiva sa dramskim tekstom u tranzicijskoj Crnoj Gori*

U repličkom tekstu drame "Montenegro blues" Radmile Vojvodić, koji je sama postavila na scenu Crnogorskog narodnog pozorišta u oktobru 2004. godine, motiv produžnog kabla pojavljuje se četiri puta. Sve do posljednje, četvrte scene, produžni kabal je odsutan predmet za kojim se nevoljno i uzaludno traga. U prvoj sceni Čudni traži produžni kabal od Vozdra da bi tako "ozvučen" promovisao Stellu kao tranzicijsku ikonu. U drugoj sceni Vozdra, sada već nervoznije, traži produžni kabal da bi organizovao šou, napravio spektakl i zagušio velike teme ljubavi, strasti i smrti koje provaljuju kroz pukotine. Slatka Mala, kojoj "podrhtava utrobica", odbija taj pokušaj smirenja i najavljuje da bi kabal mogao poslušiti i za nešto drugo, ne samo za šou. I zaista, kada ga konačno pronađemo, u četvrtoj sceni, produžni kabal će tada biti omotan oko vrata Slatke Male.



Iskustvo grupe značenjski se strukturise oko motiva produžnog kabla. I ako pođemo sa te stanice, reći ćemo, na kraju puta, da je "Montenegro blues" – potjera za jednim produžnim kablom, ili – beznadežna potraga za jezikom kojim možemo da oglasimo svoje očajanje.

Kao i dvije prethodne drame Radmile Vojvodić, "Princeza Ksenija od Crne Gore" i "Montenegrini", i "Montenegro blues" je drama kolektivnog patosa. Grupa prolazi kroz zajedničko iskustvo. U njenim ranijim dramama istorijske grupe crnogorskih azilanata prolazile su kroz iskustvo ne – mogućnosti



autentičnog istorijskog svjedočenja. Dekonstrukcija nacionalne istorije u ovim dramama imala je odrednice postmodernog istorijskog pisma koje uči da su i istorija i fikcija podjednako diskurzivni, konstrukcije kojima proizvodimo značenja. Imali smo u ovim dramama i trag metaistorijske fikcionalnosti, i mekog ili ženskog pisma. Krivi trag, doduše, možda paradoksalan, jer ženska, marginalna istorijska pozicija u “Princezi Kseniji” nije uvedena radi osporavanja svrhovitosti velike, muške istorije već radi preispitivanja legitimiteta njenih muških velikana. Srećom, bilo je teško raspoznati ove odrednice na živom, ljudskom tkivu ovih drama u kojima se pravo na istorijsku “živu istinu” plaćalo krvlju i suzama.

Ali, u drami “Montenegro blues” grupa je savremena. Ovaj savremeni tranzicijski kolektivitet više nema svoju verziju “istinite istorije” koju bi htio da posvjedoči i ostavi potomstvu. On više ne vjeruje u kredibilitet bilo kojeg istorijskog svjedočenja. Suštinski problem ove umrtvljene i paralisane tranzicijske grupe i jeste gubitak prava na sopstveni diskurs.

Produžni kabal je pomagalo za oglašavanje, neka vrsta komunikacijske proteze. U svakoj od situacija kada se pomalja, motiv produžnog kabla se pojavljuje kao sredstvo mogućeg oglašavanja, potencijalni komunikacijski kanal. Ali, riječ je ovdje o specifičnoj i jedinoj epohalno legitimnoj komunikaciji. Reći – to sada prije svega znači – ozvučiti, oglasiti širenjem, rasprostiranjem, umnožavanjem broja potencijalnih slušalaca. Glas masovne, medijske komunikacije više se ne penje u visinu. On se sada širi horizontalno gubeći u tom ekstenzivnom zamahu svoj vertikalni, paradigmatički intenzitet.

Kulturu je sa istorijskog voza zbacila informacija. Performativni materijal zamijenjen je informativnom mrežom. Esktaza spektakla masovne komunikacije zamijenila je i onemogućila svaki oblik kontemplacije. Gi Debor je svojevrmeno najavio društvo spektakla, gdje se sve što neposredno proživljavamo “nužno udaljava u predstavu”. Spektakl je društveni odnos, efikasno sredstvo ujedinjenja kroz zajedničku kontemplaciju slika koje su se otrgle od svih vidova života, koje postoje autonomno, kao para – stvarnost, koje ničim ne mogu biti natjerane da “označavaju naša stvarna iskustva”. Izvan tog jezika informacije, ostaju samo utrnulost i ćutanje.

Bez produžnog kabla iskustvo junaka “Montenegro blues” – a ne može biti oglašeno i artikulisano u javnom prostoru jedne informatičke kulture.

Junaci *Montenegro blues-a* su uhvaćeni u epohalni procjep. Oni su tranzicijski heroji, junaci jedne metamorfoze. Svoj socijalni pejzaž sami nazivaju kloakom. Vrijeme u kojem žive nije istorijsko vrijeme jer nije strukturisano. Zato je bezimeno – tranzicijsko. Njihovi životi, nestrukturisani, ostaju izvan istorije. Možemo da ih zamislimo kao putnike u tranzitu, na brodu koji se izgubio ploveći od jedne do druge istorijske luke.

Muči ih ponekad pamćenje. Vuku sa sobom težak prtljag uspomena iz zavičaja u kojem su se prepričavale velike priče o nacionu, strasti i mučeništvu. Dok piju pivo, smiju se svom prtljagu. Prije nego uplove u novu luku, moraće da ga zbate sa broda kao balast. Samo, istina je da oni i dalje ćutke kuju planove kako da ga prokrijumčare. Taj prtljag je njihov jezik: svo njihovo pamćenje sadržano je u jeziku, u verbalnom gestu. Poneki od tih gestova zna neočekivano da isklizne iz pamćenja. Tako će Čudni pokušati da sroči starinsku naricaljku u jednom trenutku i – odustaće. Poželjeće i da napiše istinite, iskrene riječi na novom jeziku za “Montenegro blues”, ali ni od toga neće biti ništa. Jezik naricaljke, glas koji se penje naviše, utruće prije nego se oglasi.

Nekada su ovi junaci imali svoje tugovanke, s kojima su za trenutak bar, na pragu između života i smrti, imali pravo da uspostave jedan poredak verbalnim gestom očajanja, prkosnim svjedočenjem o njegovom odsustvu. Dok su se kretali od jedne do druge luke, njihov jezik je izumro. Jezik naricaljke više ne može biti ni ironiziran, ni travestiran, ni kontekstualizovan. Taj jezik više ne služi nikome i ničemu. U novom zavičaju, tamo kuda su se uputili, taj nemušti jezik, možda i zaumni, svejedno, samo je mrtvi jezik koji niko ne govori. Tamo će morati da nauče novi jezik, jezik informacije, masovne komunikacije, moćan jezik, ali nesposoban da oglasi očajanje.

U prethodnim tekstovima Radmile Vojvodić lokalna crnogorska naricaljka – “Gdje ste, ljudi!” još računa na kakav – takav legitimitet, uz svu ironiju, uz svu arbitrarnost, uz sva podriivanja referentnosti toga priziva. U drami “Montenegro

blues" ide se dalje. Ta starinska inkantacija, svedena tek na verbalni gest, bez nade, sada počinje da zaboravlja samu sebe. U Vozdri se pokrenuo taj glas, ali je onda zastao u grlu i tu zamukao. Ne može se naprijed, a puta nazad nema. Tranzicijski grč jezika je temeljno iskustvo ove grupe. Ovi junaci su uhvaćeni u posljednjem trenutku prije iskrccavanja na tlo nove domovine. Uskoro će možda prestati da boluju od pamćenja. Vozdra će možda uspjeti da sklopi neki Montenegro blues, jednu globalističku naricaljku u koju će biti potopljeni lokalni glasovi očajanja.

Priča o nemogućoj naricaljki je odnekud poznata. U trećoj sceni nalazimo i moguću putokaz. Čudni, nesvršeni filozof – pivopija, u narcističko-paranoidnoj egzaltaciji dovodi sebe u vezu sa Faustom. Naravno, ovo je ironična faustovska referenca: samo zato što uz pivo opanjkava novi svjetski poređak, Čudni sebe regrutuje u velike meštre koji paktiraju sa đavolom. U Geteovom *Faustu* humanistička tugovanka je još bestidno glasna: ona zna adresu na koju se obraća – Milost će na kraju okupati ovu dolinu. U jednom drugom djelu, koje replicira Faustu, sa naricaljkom stvari više ne idu tako glatko: u "Doktoru Faustusu" Tomasa Mana, sifilističar, ludak, muzički genije Adrijan Leverkijn komponuje "Kantatu o Faustu" – "Naricaljku doktora Faustusa" u sumrak moderniteta, u svijetu od koga je Bog odustao rekavši: "To nije ono što sam htio". Ova naricaljka više nema svog adresata: ona tumara u mraku i nailazi samo na svoj odjek. Da li je to najočajnije očajanje? Ne, kaže Manov narator Cajtblom, "jer ovdje ipak počiva nada u samom izrazu, dakle u tome što je stvorenju uopšte dat glas za njegov jad". Sve dok postoji izraz, ima i nade – kaže Cajtblom.

Leverkijn je još mogao da sanjari o novoj kulturi koja će, za razliku od njegove ekskluzivne dodekafone muzike, biti sa čovječanstvom "na ti". On je gajio nadu u novu kulturu koja će moći prisno da komunicira sa zajednicom. U drami "Montenegro blues" imamo mutaciju te ideje "tople i srdačne kulture". Ovdje vidimo njeno realno istorijsko ishodište. Produžni kabal pripada Vozdri, a Vozdra je di džej, onaj koji stalno ponavlja: "What the time? Show time". On je meštar od spektakla, ideolog masovne kulture. Jedino di džej Vozdra ima istorijsko pravo da premesti izolovanost, okupi zajednicu

i ozakoni njen glas. On jedini ima legitimitet da napravi "Montenegro blues", sroči tranzicijsku crnogorsku naricaljku. Sve što mu je za to potrebno je – jedan produžni kabal. Dok god postoji glas, ima nade i nema najdubljeg očajanja. Na kraju moderniteta doktoru Faustusu preostaje elitistički glas koji se propinje u visinu i nada u "srdačniji glas". Ali, u Montenegro blues-u taj "srdačni glas" više nema snage da se popne naviše: on se samo prostire u širinu.

Kada se u nekoj budućnosti, skorašnjoj možda, neko bude latio pisanja pregleda, antologije, presjeka, šta god, dramskog teksta iz doba tranzicijske Crne Gore, "Montenegro blues" Radmile Vojvodić ima dobre izgleda na status, recimo, najistinskije za-nas-sada-ovdje zainteresovanog teksta. "Nijedna kultura ne može pretrpjeti šok moderne civilizacije: kako postati moderan i vratiti se izvorima" – ovako je jedan od temeljnih paradoksa postmoderne formulisao Paul Ricoeur. Ovo se najdublje tiče drame "Montenegro blues", meta-naricaljke, postmodernističke tugovanke nad izgubljenom i nemogućom tugovankom. Danas, nakon već možda petnaestak godina postojanja drame u Crnoj Gori koju ovdje provizorno nazivamo "tranzicijskom", jasno je da je ovaj "šok moderne civilizacije", o kome svjedoči drama "Montenegro blues", svakako nešto što nas se najsuštinskije tiče, od čega najdublje podrhtavaju "naše utrobinice".

## DRAME BILJANE SRBLJANOVIĆ

1 Vladimir Stamenković,  
"Pojачana svest o  
savremenosti," u  
Biljana Srbljanović,  
*Pad, Beogradska trilogija,*  
*Porodične priče,* Beograd:  
Otkrovenje, 2000, 282.

Neosporna je činjenica da je za nepunih pet godina, sa četiri napisana komada, Biljana Srbljanović postala jedan od najzanimljivijih savremenih srpskih, ali i evropskih, pa i svet-skih dramskih pisaca. Njena ogromna svetska slava, u stvar-i, odvlači pažnju od suštinskog značaja njenih komada za naše podneblje, kao i istoriju srpske drame. Jer, kako navodi Vladimir Stamenković, novine koje Biljana Srbljanović "uvodi u srpsku dramsku književnost nisu ni male, ni beznačajne."<sup>1</sup>

Na mnogo načina Biljana Srbljanović, svojom izrazitom snagom i samosvojnošću, prevazilazi klasične okvire u dra-maturgiji, pre svega upotrebom radikalne i smeje forme koja presudno određuje njen koncept prostora: u njenim dramama, čak i kada se ne menja prostor, a najčešće se ne menja, on je mišljen filmski, jer obiluje tzv. krupnim planovima, naglim rezovima, paralelnom radnjom, subjektivnim kadrovima, itd. Takođe, Biljana Srbljanović i na tematsko-značenjskom planu odlazi korak dalje, jer pored žestokih, ali uobičajenih, tzv. urba-nih tema (otuđenje u velikim gradovima, život na periferiji, nasilje, maloletna delikvencija itd.), obrađenih na naturali-stički način, uvodi i veliki broj poetičnih (prva jednočinka u *Beogradskoj trilogiji*), metaforičnih (*Porodične priče*), alegoričnih (*Pad*), i nadasve scenski uzbudljivih motiva, kao i smeli i mašto-viti scenski jezik.

Tako je u svom prvom komadu, *Beogradska trilogija*, opisala jednu sasvim konkretnu situaciju, odnosno činjenicu da je u periodu između 1991. i 1995. godine, negde oko 300.000 mla-dih napustilo Srbiju, pre svega Beograd (taj broj do 2002. godi-ne iznosi dvostruko više).<sup>2</sup> Mesta događanja: Beograd, Prag, Sidnej i Los Anđeles, objedinjena su kroz vreme događanja (doček Nove 1996. godine, kao i junakinju Anu koja je zajed-nička prijateljica svima i koja je jedina ostala u Beogradu). Mada se pojavljuje samo na kraju komada, Ana Simović sim-bolizuje Beograd koji je neprestano prisutan u razgovorima svih junaka i čiji se stanovnici neprestano zovu telefonom (najčešće roditelji).

Najveća tragika ovih imigranata je što su oni ostali zaro-bljeni u jednom prošlom vremenu i čeznu za povratkom kući

2 Premijera komada bila je  
19. aprila 1997. godine u  
Jugoslovenskom dramskom  
pozorištu.

(što je inverzija poznate teme o bekstvu iz sopstvene sredine koja guši junaka), kao i to što su zatočenici jednog prošlog vremena, i slike o sebi, pa tako ne mogu nikako da se uklupe u nove okolnosti. U vremenu koje je za njih stalo, ti mladi ljudi, u stvari, životare beznadežno očekujući dolazak novog života, intenzivno osećajući apsurdnost svoje egzistencije. Oni takođe predstavljaju onaj deo “urbanog” Beograda koji je u zamiranju, jednu ležernu, razmaženu, inteligentnu, ciničnu i samo-ironičnu generaciju koja je ostala bez iluzija još kod kuće i koja više ne pokušava, niti uspeva da pronade bolji život.

To je naročito naglašeno kroz autorkine didaskalije: ne samo što se radnja odvija u istoj novogodišnjoj noći, već je i ambijent, manje više isti, mada se ona odvija na različitim meridijanima. U prvoj jednočinki to je praški stan dvojice mladih muškaraca, Kiće i Miće, svako u svojim dvadesetim godinama. Očigledno da je u pitanju iznajmljen stan kojeg čini jedna soba, dva kreveta, tri lampe, i mnogo slika. A na slikama je uvek isto: Beograd, devojka, društvo. U drugoj jednočinki, na drugom kraju sveta, Sidneju, stan je vrlo sličan. On je uredniji ili, kako sama autorka kaže, neuredan na drugačiji način. Dečje igračke, flašice i ostalo označavaju da je beba u kući. Tu su i jelka i sto postavljen za svečanu večeru učetvoro. U trećoj jednočinki gotovo identičan stan je obogaćen jednom palmom u saksiji. Stan je pozadina novogodišnjeg žura koji se odvija u bašti, čime se još više pojačava izolovanost junaka. Jer sve vreme odvijanja scene, čuje se žagor ljudi, glasna muzika, vide se svetla koja se prelamaju na vodi bazena, ali su junaci treće jednočinke prepušteni samima sebi i svojoj sudbini.

Zanimljivo je napomenuti da je Goran Marković režirao ovaj komad Biljane Srbljanović, praveći dodatne intervencije u odnosu na tekst. Pored uvođenja beogradske junakinje u međučinovima, Marković menja i sam kraj komada, izbegavši da na sceni pokaže slučajnu pogibiju jednog aktera, smrt koja bi samo još direktnije ukazala na apsurdnost pozicija dramskih junaka.

U jednom od svojih intervjua, Biljana Srbljanović je objavila da je povod za nastanak ove drame poniženje i sve one stvari koje su navodile ljude da beže iz zemlje, što se preklopilo i sa njenim intimnim osećajem gubitka zbog odlaska njoj bliskih ljudi. U vreme kada je država bila sasvim ravnodušna na patnje običnih ljudi, pojavio se komad koji je direktno progovorio o tome, ali ne u stilu politički angažovanih komada, već

više na planu emotivnosti. I mada je u tom trenutku izgledalo kao da je komad suviše aktuelan da bi dugo ostao na repertoaru, kao i da bi mogao da duže od jedne sezone drži pažnju stranaca, ovaj komad se i danas igra. Teme izbeglištva, neprikladnosti zemlji u kojoj se živi, kao i neka vrsta reverzibilne ksenofobije u kojoj se mrzi zemlja domaćin, večne su teme koje i dalje korespondiraju sa savremenim trenutkom.

Sama struktura komada je u potpunoj harmoniji sa emocijama koje obrađuje. Kroz oštro smenjivanje komičnih i lirskih tonova, što se naročito uočava u prvoj jednočinki, razvija se priča o nostalgiji, rezignaciji i nemoći, onih koji će tek nekoliko godina kasnije biti definisani kao žrtvovana generacija. Jedna od osnovnih karakteristika jezika Biljane Srbljanović je humor koji je nekada i fizički i na ivici gega da bi sledećeg trenutka prelasao u razornu ironiju, sakrazam čak:

*Kića zauzme poziciju i dalje zamišljen. Mića stane naspram njega.*

KIĆA: E, Mićo...

MIĆA: Molim, Kićo.

*Kića Mići iznenada odvali šamar.*

KIĆA: Mene si naš'o da radiš, je li!? Pa je l' to ima smisla!?

*Mića se nekako buntovnički rastuži.*

MIĆA: To se i ja pitam, Kićo. Ima li sve ovo smisla?<sup>3</sup>

Biljana Srbljanović već u ovom komadu nagoveštava ono što će biti glavna karakteristika svih njenih dramskih komada: eliptičan i sveden dijalog, sa naglim obrtima, kratkim, tihim i usput izgovorenim priznanjima, bolnim pauzama i tišinama. Koristeći prednosti filmske dramaturgije, Biljana Srbljanović je u mogućnosti da prikaže da različiti ljudi na različitim mestima mogu da doživljavaju iste stvari, i da se iste stvari događaju na mestima koja su potpuno odvojena jedna od drugih. Upravo je taj "rapsodijski momenat" pri prikazivanju krajnje urbanog života najdragoceniji kvalitet ovog komada.<sup>4</sup>

Sve tri jednočinke, mada objedinjenje čežnjom za Beogradom kao zavičajem,<sup>5</sup> po žanru su drugačije, tako da ona koja se dešava u Pragu je najbliža teatru apsurda, gde se nostalgija meša sa groteskom, pa čak i elementima slepstika, dok druga jednočinka najviše podseća na naturalističke komade, a treća na tragediju, ali koja se završava groteskom, i apсурdnom, mada stvarnom pogibijom jednog od junaka<sup>6</sup>. Goran Marković je ukidanjem tog čina, ublažio efekat cele predstave od koje je gledalac trebalo da gubi dah i na taj način je omekšao njen ton.

3 Biljana Srbljanović, op.cit., 12

4 Vladimir Stamenković, "Svest o savremenosti", *Nin*, 25. april 1997.

5 Ivan Medenica je u svojoj kritici o predstavi, ("Žrtvovana generacija," *Politika*, 22. april 1997.) zapazio da je ovo jedno od retkih dela u kome je Beograd nekome zavičaj, dok je svojevremeno na Sterijinom pozorju jedan drugi kritičar zamerio autorki da se nije pozabavila s problemom omladine na selu u vreme ratova u Srbiji.

6 Tezu o ovakvom žanrovskom razvoju u *Beogradskoj trilogiji* iznosi i detaljno elaborira Ivan Medenica u tekstu "Na putu za Tebu", *Scena* br 3-4, maj-avgust 1996, 185-187.

U prvoj jednočinki junaci su dva brata, studenti koji su pobjegli od vojske i ratova i koji su uhvaćeni u dramu apsurdna beketovskog tipa. Da bi opstali, oni u jednom noćnom klubu igraju *mambo* i tako njihova tragična sudbina biva predstavljena na komičan način: dok spremaju tačku i smešno su kostimirani, jedan od njih prolazi kroz svojevrstnu ljubavnu dramu, odnosno saznaje da se njegova beogradska devojka (Ana Simović) udaje za drugog, jer je ostala u drugom stanju. Nova devojka Alena, koja je tužna i izaziva tugu, ulazi na scenu kao predstavnik spoljašnjeg sveta na koji će junaci morati, silom prilika, da se naviknu.

Druga jednočinka je napisana u naturalističkom ključu, ali poseduje elemente apsurdna kao u Olbijeovom komadu, *Ko se boji Virdžinije Vulf*. U njemu nema stranaca, samo se sve vreme čuje nesnosni plač bebe koja je rođena u "tuđini" i koja je jedina živa veza likova s podnebljem u kome žive. Treća jednočinka se može čitati u ključu tragedije, u kojoj se, dvoje mladih umetnika prinuđenih da beže iz zemlje, slučajno sreću u Los Anđelesu, gde su primorani da rade druge, ponižavajuće poslove da bi preživeli. Oni su najmlađi i najvulnerabilniji predstavnici imigracije, čije nežno prijateljstvo biva poremećeno prisustvom "trećeg", "dizelašem" koji se potpuno identifikovao sa žestokim momcima iz beogradskog podzemlja, mada je predstavnik druge generacije emigranata, rođene u Americi, koja govori pogrešnim i iskrivljenim jezikom. On predstavlja neku vrstu sudbine od koje junaci ne mogu da pobjegnu, i pored sukoba na jezičkom planu, on je u sukobu s njima i na klasnom planu. U ironičnom i tragičnom obrtu scene, pištolj opali sam od sebe kad dodirne površinu stola i ubije mladog glumca, dok se u pozadini čuje glasna, turbo-folk muzika koja je takođe označila to tragično vreme.

Latinka Perović tvrdi da su u Srbiji u poslednjih deset godina uništeni oni najfiniji i najtananiji slojevi građanskog društva, kao i njihove tekovine koje su s mukom stvarane u poslednjem veku.<sup>7</sup> U svom drugom tekstu, *Porodične priče*, Biljana Srbljanović još više razvija ovu tezu, ali i do kraja odbacuje mimetski metod, upuštajući se u veoma zamršen pozorišni eksperiment: junaci njenog komada su deca koja imitiraju ponašanje svojih roditelja. Ova datost se dodatno komplikuje ako se zna da oni koji igraju decu su odrasli glumci koji se sada prepušavaju u decu na pragu adolescentskog doba, i čije su igre obesne i mračne, surove, pa čak i perverzne.<sup>8</sup> I ma kako

7 Latinka Perović, "Koreni trauma," *Srpska strana rata*, I deo, Beograd: Samizdat B92, 2. izdanje, 2002.

8 Ništa više surove i jezive od igara u *Buđenju proljeća* Franca Vedekinda ili filmovima Žana Renoara, *Pravila igre* i Luisa Bunjuela, *Zaboravljeni..*



ova početna situacija bila bliska životu, ona je izrazito pozorišna, jer predstavlja jednu višeznačnu i slojevitou igru u kojoj se neprestano smenjuju fantazija i stvarnost.

Napisan u najboljoj tradiciji teatra apsurdna, ali i socijalnog filma, ovaj komad može višestruko da se tumači. Deca, junaci ovog komada istovremeno mogu biti stanovnici nekog od ružnih i nehumanih predgrađa velikih industrijskih gradova (tzv. inner cities), ali i centra zapuštenog i uništenog balkanskog grada, poput Beograda, deca izrasla na izvitoperenom patrijahalnom i socijalističkom modelu, istovremeno ispunjena divljenjem prema inostranstvu, ali i neveovatnom ksenofobijom. I ovde autorka insistira na gotovo naturalističkom opisu ambijenta radnje:

*Dečje igralište u jednom od beogradskih naselja. Post-socijalistička arhitektura, izlokani asfalt, polomljeni koševi, razrovan travnjak smešten između dva solitera. Fasada, zapanjujuće zapuštena, prekrivena grafitima bez sadržaja. Kontejneri i stare stvari, raznovrsni domaćinski otpad, ne odaje socijalni status, već generalni položaj srednje klase u postkomunističkoj eri.*

*Junaci ovog komada nisu sirotinja ni po karakteristikama, ni po svakodnevnom životu. Oni su građani ruinirane zemlje.<sup>9</sup>*

9 Biljana Srbljanović,  
op. cit., 89

Dok se komunizam u zemljama Istočne Evrope, kako je zapazio Bodrijar, spontano "pred sopstvenom inercijom" dezimizovao i urušio u vlastitu prazninu, dotle niko ne zna šta se zapravo desilo sa komunizmom u bivšoj Jugoslaviji, jer do radikalne ideološke demobilizacije nije ni došlo, a zemlja je potonula u političke i etničke konflikte koji su rezultirali njenom krvavom dezintegracijom.

Tako je ova jugoslovenska situacija predstavljena kroz dečje igre (dečje poimanje politike blisko je populizmu, odnosno fašizmu). Ovo "porodično" okruženje je drastično ogoljeno i svedeno na tipske, generičke situacije iz svih porodica u kojima prevladavaju strah, sebičnost, skučenost i porodično nasilje, a prevedeno na metaforični plan, i državno. Osnovno dramatuško rešenje autorke da predstavi, ionako monstruozan svet odraslih kroz vizuru dece koja se igraju porodice, omogućava spontano i veoma beskompromisno raskrinkavanje balkanskih, ali i svih drugih porodica koje ispod svoje tanke i slabašne civilizacijske politure, kriju represiju, odnosno jedno neprestano duhovno i fizičko nasilje, što deca obično instin-

ktivno uočavaju. Struktura komada je samo na prvi pogled fragmentarna, jer se sastoji od jedanaest scena u kojima se ponavljaju, obnavljaju i smenjuju scene različitih dečjih igara – imitacija starijih i u kojima se mogu uočiti modeli jedne prosečne beogradske porodice, dok se u suštini radi o variranju jedne te iste teme, zajedničke za sve porodice sveta: svi mogući oblici nasilja nad decom se na kraju svake scenu okreću protiv samih roditelja.

Dodatna zamršenost *Porodičnih priča* leži u činjenici da je oštrica društvene farse oslabljena poigravanjem s likovima koji naizmenično stare i podmlađuju se, pa čak i menjaju pol, što sprečava da se jasno definiše ideološka, ali i politička pozicija. Komad predstavlja autentičnu kritiku sveta starijih i dobija viši i dublji socijalni smisao dramskog dela, kao obračun među generacijama. On zastupa jednu od najznačajnijih tema kroz istoriju pozorišta, ubistvo roditelja koja se kao crvena nit provlači od Eshila, preko Šekspira, do ekspresionizma, gde je naročito naglašena. Ali taj odnos u *Porodičnim pričama* Biljane Srbljanović je još složeniji, jer od ukupno jedanaest scena u komadu, čak se sedam scena završava “ubistvom” roditelja ili njihovim svesnim, ili slučajnim, samoubistvom. Njihove smrti su istovremeno naglašene, ali i relativizovane, time što oni neprestano oživljavaju u svakoj narednoj sceni, što opet ukazuje na njihovu vezu s dečjim igrama u kojima preovlađuju, uvek, elementi smrti. Kako je Vladimir Stamenković primetio, takav postupak još više udaljava pozorište Biljane Srbljanović od iluzionizma, i približava ga ne samo pozorištu Beketa i Joneska, već pre svega Žana Ženea (npr. *Služavke*). To umiranje je deo teatralizacije klasičnog sukoba između dva naraštaja koje postaje još dramatičnije i ozbiljnije u društvenim okolnostima kakve su bile naše na kraju dvadesetog veka. Autorka pribegava brehtovskom efektu začudnosti, jer na kraju svake scene u kojoj dete “ubija” roditelje, oni vaskrsavaju sa tragovima prethodnih umiranja.

Biljana Srbljanović, još jednom, vešto prikriva metaforčni i filozofski plan svog komada. Ne samo što su situacije u kojima se nalaze deca prepoznatljive, pa čak i klišetizirane kada se tiču naše stvarnosti, već je i njen dijalog rudimentiran, odnosno karakterističan za decu tog doba uzrasta i miljea, dakle vokabular je sveden, ali je krajnje asocijativan. Patrijahalno uređenje porodice je i dalje dominantni kulturni model iz koga proizilazi veliki broj ljudskih drama, a koji se ponavlja

kroz dečju igru. Iz samog komada je jasno da će deca uspeti da pobegnu od svojih roditelja, ali ne i od stereotipa koji su im nametnuti. Tako će uoči samog kraja i “pravog” ubistva roditelja, jedno od dece dobiti napad krivice:

“NADA: Mama, probudi se, molim te, tata, tatice, izvini nisam htela, stvarno nisam htela, neću više nikad...sa prljavim rukama za sto, da pravim krmače po knjigama, da rasturam novine, da izvikujem parole, da tražim pare, da plačem kad se udarim, da cepam čarape, da se zaljubim, da pljujem supu, da kradem pare iz novčanika, da gulim kolena, da tražim slatko, prepisujem u školi, da pričam o politici, da se gadim kad tata podriguje, da tražim nasledstvo, pomoć, stan, da planiram budućnost, da želim svoj život, da imam svoje mišljenje, da tražim napredak, sreću i mir, da odrastem, da se udam i da imam decu...!”<sup>10</sup>

10 Biljana Srbljanović,  
op.cit. 164

Pored socijalne dimenzije, u ovom komadu izdvaja se i jedna čisto ljudska, egzistencijalna tema, zbližavanja Andrije i Nade koji sve vreme žude za nekom vrstom bliskijeg i normalnijeg odnosa koji će ih spasti od nakaznog sveta koji ih okružuje. I taj odnos će na kraju biti surovo prekinut scenom u kojoj Nada stvarno ubija svoje roditelje, nehotice, igrajući se bombom “kašikarom”, jedinim opipljivim predmetom iz rata. Kašikara bi trebalo da do kraja osvetli” i razori jedan retrogradni, represivni i patrijarhalni društveni model.

Svoj kritički odnos prema datoj stvarnosti, Biljana Srbljanović naročito zaoštava u svojoj tečaj drami, *Pad* koja samo na prvi pogled deluje kao transparentan politički pamflet (zbog blizine opisanih događaja), ali čiji slojevi otkrivaju duboke korene raznih vrsta društvenih i kulturnih devijacija. *Pad* se slobodno može tumačiti kao direktni i ogoljeni produkt jedne decenije u zemlji u kojoj je uništen svaki sistem vrednosti. Glavni junaci pripadaju jednoj ibijejskoj porodici, grotesknoj i nakaradnoj u svemu, koji deluju više kao marionete i predstavnici ekstremnih ljudskih osobina, nego realni karakteri. Namera autorke je svakako bila da istraži i ukaže kako je došlo do rađanja fašizma (još uvek nedovoljno ogoljenog i raskrinkanog u srpskom društvu) i neminovnu katastrofu u koju ga gura. Steve Paxton tvrdi da nijedan fašizam nije isti i da ga, pored opštih odlika kao što su populizam, ksenofobija, rasizam i sl., “krase” pojedinačne odlike karakteristične za

svaki narod. Gde god se pojavio fašizam je bio specifičan za tu sredinu. Tako je autorka, temeljnim istraživanjem studija Veselina Čajkanovića i Nikolaja Velimirovića došla do nekih zanimljivih otkrića, što joj omogućava da s ironične distance govori o nasilnom oživljavanju narodne tradicije, odnosno nacije, potom zloupotrebi medija, vojnoj diktaturi, pravoslavnom fundamentalizmu, i najzad izolaciji.

Ovaj process je simbolizovan kroz scene u kojima se glavna junakinja, Sunčana, Nadmajka nacije, porađa i svaki put rodi neku "instituciju": kuću, odnosno naciju, televizor, kasarnu, crkvu i na kraju bodljikavu žicu pomoću koje omeđuje svoje čudovišnu državu, pretvarajući čitav čin, sa alegorijskom dimenzijom, u metaforičan prikaz rađanja fašističke države:

*"Zavesa je gotovo potpuno podignuta kada se u ženinom međunožju pomoli nešto. Nešto kockasto i drveno, nešto sa krovom i dva prozora, odžakom i dobro zamandaljenim vratima. Uz poslednji napor, krike i jauke, žena na postolju konačno porodi – KUCU. Malu kuću, maketu, ipak dovoljno veliku da je publika dobro vidi."*<sup>11</sup>

11 Ibid, 169-170

Ovaj komad, smišljen da provocira i izazove neposrednu reakciju samozvanih čuvara tradicija, uspeo je u svojoj nameri, ali kao i uvek u slučaju Biljane Srbljanović, ništa nije kako se čini na prvi pogled. Ona ne samo da dekonstruiše pojmove nacionalnih svetinja postupcima svojih junaka i dijalogom koji oni izgovaraju, već kao u Ženeovom *Balkonu* sve društvene institucije bivaju raskrinkane i relativizovane, a Zlo predstavljeno kao Dobro, a ovde mitsko i istorijsko nasleđe u rukama onih koji ga zloupotrebljavaju nije nimalo bezazleno, postaje podloga svih daljih devijacija u društvu, što dodatno uznemirava. Od veličine zla zavisi i mesto junaka u društvenoj hijerarhiji *Pada*.

Ovaj komad Biljane Srbljanović prepispituje naciju i veru na jednom metaplanu, u sferi metajezika, ali je nažalost shvaćen bukvalno, kao neka vrsta društvene satire. Još je Žan Žene u predgovoru svog komada, *Balkon*, upozorio da umetnik ili pesnik nema zadatak da pronade praktično rešenje problema zla, ali da delo treba da bude prava eksplozija, čin posle kojeg će publika reagovati kako može i hoće. Ako se moralno pitanje o odnosu između dobra i zla reši na daskama, onda ono možda može zaista biti razrešeno. "A kada zlo na sceni eksplodira, ono nas ogoli, unezveri i nalazi pribežište jedino u nama."<sup>12</sup>

12 Žan Žene, "Balkon", u *Avangardna drama*, priredio Slobodan Selenić, Beograd: SKZ, 1964, 217

U režiji Gorčina Stojanovića, kao i u svim prethodnim režijama njenih komada, ovaj komad ostaje u sferi pojavnog, s blagim uplivom metaforičnog, ali ne uspeva do kraja da odgonetne njegovu slojevitost, niti egzistencijalnu mučninu koju izaziva. Činjenica da Biljana Srbljanović piše žive, polemičke komade, s izraženom političkom i idejnom, odnosno ideološkom tendencijom, u čije središte stavlja pitanje osnovne ljudske slobode, pri čemu se drama shvata kao kritičko poricanje društvenih konvencija, zanemaruje da ona slika jednu novu, veoma iskrivljenu stvarnost, u kojoj je ljudska egzistencija dovedena do groteske i apsurdna u totalitarnom okruženju.

Njena početna premisa da iz života preuzima "sveže" teme, preuzete iz samog središta aktuelnog života, neprimetno nas uvodi u svet alegorijskog i metaforičnog načina mišljenja. U *Trilogiji* to je svet u kome je vreme stalo za junake, u *Pričama* to je post-socijalistička arhitektura jednog od beogradskih naselja koja odslikava nepostojeću srednju klasu u postkomunističkoj eri, dok je to u *Padu* kompozicija koja sledi logiku košmarnog sna. U sva tri komada naizgled slučaj određuje njihovo krajnje ishodište -- pištolj slučajno opali na kraju prvog komada, u drugoj Nađa slučajno aktivira bombu, a u trećoj Sunčanin pravi sin Jovan oživljava da bi ionako apsurdan komad doveo do totalnog apsurdna:

SUNČANA: Jovane, sine...Ovo nije stvarno. Nije moguće! Ti si mrtav!

JOVAN: Nisam mama. Živ sam.

SUNČANA: Nemoguće! Nemoguće!

JOVAN: Pogledaj me, mama.

SUNČANA: Ti ne postojiš!

JOVAN: Ne, mama, grešiš. *Ti* ne postojiš! Vidi: dovoljno je samo da ti okrenem leđa i – tebe nema. Dovoljno je samo da te više nikada ne pogledam i – ti si mrtva. Vidi, mama: ja postojim. A ti više – ne."<sup>13</sup>

U ovom komadu dete konačno i neopozivo ubija svoje roditelje, ali zajedno sa njima i čitavu svoju prošlost i istorijsko

nasleđe, ulazeći u ničeoovski “magleni sloj neistorijskog”, odnosno namerni zaborav, zatrpavanje prošlosti i novi početak:

“JOVAN: Moram da požurim. Stiže novo vreme.(...)  
JOVAN: A ovde, sa desne strane, biće aleje muškati. Crvene, crvene, pa ovde bele. Ovde, s druge strane – irisi i azaleje. Na sredini vodoskok, odmah pored: autoput. Na ovoj krvi, na ovim telima sagrađiće luksuzni supermarket. Ovde pored, vojnu bazu. A tu, iznad – veliku svemirsku stanicu. Leteće ko može i ko se ne boji. A ko neće, potonuće sad.

*Tango je sve glasnjiji. Vera, Sunčana i Živko mirno pod tuševima stoje.*

JOVAN: Zatrpacu ovu rupu, niko nikada neće znati šta je bilo tu. Izbrisaću imanjanje, prošlost i sećanja. Promeniću pol. Lični opis, frizuru. Sutra se više neću sećati jezika, događaja, zemlje i svega u njoj.

*Jovan sedne na ljujašku, gleda tužno dole. Ljudi pod gasom postaju konture.*

JOVAN: A bilo je lepih stvari...dobrih...posebnih... S tim je gotovo. Šta ćemo. Zakon jačeg.

*Svetlo ostaje samo na Jovanu.*

JOVAN: Plešite, plešite, ljudi. Plešite tango za novu Evropu.

*Tango krešti. Svetlo nestaje.*

*Kraj.*<sup>14</sup>

14 Ibid, 273-274

Autorkina izrazita sklonost ka alegoriji (Vladimir Stamenković) u kojoj i pojedinosti u priči, kao i ona u celini imaju preneseno, dubinsko značenje, upućuju na ono o čemu se i ne govori ili što se ovlašno jedva saopštava, gde javni svet postoji u platonovskoj vezi sa idejnim svetom. Kada se razgrne taj sloj ostaje ono što je u ljudima i dalje nepoznato, neodređeno, iracionalno i nagonско, odnosno drame Biljane





*Slobodan Unkovski*

## NEKE OD SLIKA SA STEFANOVSKIM

### 1. MIRKO

Zgrada je bila predratna građevina. Ako jednom riješim da radim Čehova, tako će izgledati prostor: visoki tavani, tiha promaja, sestre, doktori, bijele savijene klupe premazane masnom bojom slonove kosti. Ne znam ko je bio više uplašen. Goran ili ja. Njegov otac je sjedio na bolničkom krevetu i nije izgledao smrtno bolestan. Ne sjećam se ni datuma, ni doba godine, ni toga zbog čega smo se Goran i ja našli u Beogradu. Sjećam se jednog naročitog sjaja u Mirkovim očima, sjaja kojeg sam vidio samo kod članova te porodice. Tako je, sigurno, izgledao i Ibzen kad je na samrtni rekao svoju posljednju repliku: Tvertimod (Nasuprot). Po hodnicima su bili razbacani likovi iz njegovih predstava, njegove lične drame koja se odvijala između Skoplja/Prilepa/Celja, jedan sveobuhvatan pogled na život i pozorište. Ni trunke samosažaljenja. Ako jednog dana poželim da nacrtam javor, on će mi biti model.

Prevod s makedonskog:  
Nenad Vujadinović



## 2. MEKSIČKA 16

Zgrada neke važne institucije u Stokholmu. Opšti haos, tričetiri hiljade ljudi na velikom prijemu. Predivne žene iz cijelog svijeta. Goran i ja sjedimo na dvije stolice na jednoj od unutrašnjih terasa. Govorim mu neke stvari o sebi koje niko ne zna. Teško mi je i lakše mi je. Hoću li naći kasnije neku od svojih replika u njegovim dramama? Neki od svojih likova? Ne. Tako sam jednom govorio Georgiju kad je bio star samo 30 minuta, čak sam ga držao u rukama u jednoj sobi u bolnici Lenoks Hil. Rekao sam mu sve tajne i mislim da ih je zapamtio. A Goran? Je li ih i Goran zapamtio? Ne znam. Moj Goran živi u Meksičkoj 16, u Skoplju. Čuo sam da se neko drugi takođe predstavlja kao Goran i tvrdi da živi u Kenterberiju u Engleskoj. Ne znam što da mislim o tome. U desnoj ruci je držao kriglu za pivo, nosio je poznati sivi sako i špicaste cipele za svečane prilike.

## 3. NADA

Nije bilo zgrade, bila je u pitanju neka jednostavna ljetnja bašta. Hotel Karpoš kraj Dramskog? Bilo je prošlo neko vrijeme od jedne od najljepših sahrana u Skoplju, od sahrane glumice Nade, njegove majke. Goran mi je ispričao kako je proživio ta dva mjeseca prije njenog sprovoda. Budući da govorim o dramskom autoru, moram biti precizniji, bio je to monolog. Niko nije plakao, sve je nekako bilo završeno. Uvijek sam imao osjećaj da je po jedan lik iz Goranovih drama bio inspirisan njegovom majkom. Majka iz *Divljev mesa*, majka iz *Leta u mjestu*, izgubljeni otac iz *Tetoviranih duša*, Kraljica iz *Janeta Zadrogaza*, Ministrova žena iz *Duplog dna*, otac iz *Kule Vavilonske*. Možda Goranove drame mogu da se podijele na drame s Nadinom sjenom i druge drame. Nekako slično Dorijanu Greju: napisavši drame s Nadom Stefanovskom, Goran Stefanovski je prestao da bude savremeni dramski autor kod nas i morao je da krene u svijet, u potragu za sjenama drugih ljudi.

## 4. STOKHOLM

Kad smo posljednji put zajedno radili predstavu? Stokholm, 1993, februar. Sarajevo. Imali smo potrebu i on i ja da kažemo,

da učinimo nešto za Sarajevo, protiv rata u bivšoj Jugoslaviji. Haris Pašović je bio odabran, napravio je podjelu uloga, otišao je u Sarajevo i ostao tamo. Došao sam ja, ali je njegova sjenka stalno lebdjela nad tim projektom. U Stokholmu psi ne laju; a kad uđu u autobus, disciplinovano se smještaju pod sjedište onoga ko ih vodi. Tako je bilo i tog jutra dok sam s Goranom pio kafu u ogromnom stanu u blizi Gradske skupštine u kojoj se dodjeljuju Nobelove nagrade. Poslije Skoplja, gdje su u to vrijeme čopori pasa redovno napadali građane (da ne spominjemo lavež kojim su me ispratili samo neki dan prije toga), Stokholm je izgledao kao neka vazдушna banja u planini. Pripremali smo se za našu drugu probu. Tad su mi javili da mi je iznenađa umrla majka. U trenutku sam pomislio da je to neka kazna zbog teme koju smo počeli da radimo. Pomislio sam i na nešto od čega sam se postidio – da više neću morati da se počupam za kosu kad vidim mrtvog psa ili mačku; znate, zbog onog: Da ti ne umre majka. Pitao sam se da li sam s Goranom do te mjere intiman da mogu s njim podijeliti ovaj trenutak. Pa u našim predstavama majke su više puta umirale, braća su ubijala jedan drugog, jedni su vršili samoubistva, a drugi su ostajali da žive samo kao blijede sjenke svojeg pravog ja. Zar obojica nismo bili vrhunski majstori po pitanju međuprostora realnog i fantastičnog? Posljednja stvar koju pamtim u vezi s tim jutrom je njegovo lice na kojem sam vidio sve. Ako ponovimo akciju, da li da promijenim svjetlo koje je nekako nezgodno dolazilo iz pravca prozora? Ili da dodam malo lokalne muzike s tranzistora na kuhinjskom stolu kao kontrapunkt? Ili da Goran uopšte ne stoji u tom trenutku, pa da dođe pošto ja sve saznam? Ili... Sjedio sam kraj kuhinjskog stola, on je govorio, možda je psovao u nevjerici, javljao se svojoj i mojoj Patriši Marš.

Kasnije sam razmišljao o tome kako je to bila dobra situacija za vježbu po metodu Stanislavski, ali i ne dovoljno originalna da bi mogla da bude scena u drami.

## 5. NIŠTA

Već sam profesionalni režiser i radim svoju drugu predstavu, *Kamernu muziku* Artura Kopita (*Ništa*) u Dramskom. Risto insistira da dođe jedan njegov nećak da se vidi sa mnom, hoće da u piše dramaturgiju u Beogradu. Kako mrzim da se srećem s

takvim kandidatima. I sâm sam u tom istom Dramskom teatru bio da bih vidio jednog živog režisera prije nego što sam otišao da konkuriram na Akademiju u Beogradu. On je izašao pred mene ogrnut vučjim krznom, s bradom, onako kao što već treba da izgleda jedan režiser, naročito ako se zove Ljubiša Geogijevski.

Stigao je Ristov unuk Goran Stefanovski, visok, s dugom kosom. Ja sam izašao kao što sam izašao, uglavnom s brkovi-ma. Možda ga znam odnekud, možda ne. Ostajao je na probama, mislio sam da će tako najbolje vidjeti stvari iznutra. Uskoro je postao važan dio naše ekipe. Znao je da se obrađuje onome što bi se postiglo tog dana, mnoge su ga glumice pitale za mišljenje. Bio je pametan (imao je iskustva u pozorištu), ali i nekako sramežljiv. Pisao je i dao mi je da pročitam neke stvari. Ja sam u to vrijeme mislio da bi bilo lijepo napraviti nešto s temom iz narodnog stvaralaštva. Ne sjećam se ko je spomenuo Cepenkova. Volio bih da sam to bio ja, ali nekako nisam siguran. Za razliku od drugih autora koji su voljeli da mistifikuju stvari i da rastežu proces godinama, on je radio brzo i precizno. Uskoro je napravio koncept za dramsku strukturu koja se zvala *Petre*, po imenu glavnog lika. Nekih deset-petnaest scena s opisom dešavanja. To će kasnije postati bazična struktura drame *Jane Zadrogaz. I*, naravno, javiče se razni ljudi koji su imali istu tu ideju ali nisu stigli da je realizuju.

Onda se Goran upisao na Dramaturgiju u Beogradu, kao jedan od najboljih te godine, pa se dogodi, još uvijek kao jedan od najboljih, ispisao i došao u Skoplje. Poslije je počeo da piše drame, pa sam ja počeo da ih režiram, a onda i mnogi drugi. I tako sve: lako i jednostavno. Još da je stvarno tako i bilo...

## 6. NOVE DRAME

Goran bi završavao svoje nove drame negdje krajem ljeta, katkad i neki mjesec kasnije. Sjedio bih s Acom Đorčević i Stevom Spasovskim u junu u bifeu Dramskog, i Stevo bi pitao: "Kad ćemo da počnemo s probama Goranovog teksta, u oktobru ili novembru?" Svi bismo se nasmijali, ali smo znali da će tako i biti.

Kad je bio mlad autor koji se razvija i ide naprijed, davao mi je otkucane tekstove, ja sam ih čitao nekoliko dana i zatim bismo se vidjeli da mu kažem što mislim i kad ću da počnem s probama. To je za njega bilo mučno jer ga je interesovalo da

čuje mišljenje odmah, a ja sam bio vaspitan da novi dramski tekst čitam tek onda kad sam potpuno spreman za to, kad mogu da se skoncentrišem na materiju.

Kad je Goran postao priznat dramski autor, neke stvari su se promijenile. Vidjeli bismo se slučajno neke večeri u MCM-u ili na nekom drugom našem mjestu i usput bi me upitao da li sam spreman da čujem njegov novi tekst, pa bismo zatim otišli kod njega kući i on bi mi ga čitao naglas, tako da nisam imao mogućnosti čak ni da dodirnem tekst. Najčešće je imao samo jednu kopiju, pa nisam mogao ni da ga uzmem sa sobom i da ga ponovo pročitam kod kuće.

Stalno sam mislio da je to što mi daje tekstove da ih pročitam ili što mi ih čita naglas jedna ogromna privilegija koju baš ja imam. I to je stvarno bilo tako. Ali onda bih prošetao gradom, pa bih rekao Nenadu: "Imamo nov Goranov tekst. Super je." A on bi odgovorio: "Da, znam. Odličan je." Ili bi Čorevski dodao: "Nisam čitao posljednju verziju, ali stvarno je super." Pa bi zatim i Goranovi rođaci s Elektromašinskog fakulteta ili s nekog drugog mjesta potvrdili da su ga i oni čitali, a da ne govorim o njegovom bliskom prijatelju iz Tužilaštva, čije je mišljenje Goran naročito cijenio. Sofija bi se interesovala u kojem se pravcu razvila fabula, budući da joj je Goran ispričao obje moguće. Požalio bih se Zokiju da Goran ima novi tekst (na primjer) *Kulu Vavilonsku* i da su ga već svi pročitali ... a Zoki bi samo dodao: "Dobar je, samo mu je kraj nekako čudan." Risto bi me pitao: "Piše li ovaj naš autor nešto?" I baš bih pomislio da sam našao nekog od Goranovih navijača koji ne zna za tekst, kad bi Risto dodao: "Malo mi je hermetičan i kao da je predugačak."

Prije toga ljudi su me sretali na ulici i ja sam, kao ličnost odgovorna za već spomenutog autora, morao da znam odgovor na pitanje: "Piše li Goran nešto i dokle je?" Skoro sam siguran u to da nikad nisam pitao Gorana piše li nešto i dokle je. Možda će on, kad jednog dana bude pisao predgovor za moju knjigu, imati neku sasvim različitu verziju stvari, ali ovo je moje viđenje. A i nemam svoju knjigu.

Za Dramski teatar, za čitavu jednu generaciju glumaca, za makedonsko pozorište i za mene lično, bila je ogromna sreća to što smo imali **dramskog** autora kojeg smo mogli da pratimo i podržavamo. A jesam li ja zaista prvi čitao tekstove? Da, ja sam ih prvi čitao u formi u kojoj su odigrani. Zatim su postali dostupni svima, pa i onima koji su i prije toga mislili da ih znaju, čak i čitaocima njegovih knjiga.

Ako odete u Univerzitetku biblioteku, naći ćete mnogo signatura pod odrednicom *drama* i začudit ćete se koliko je ljudi pisalo drame u Makedoniji. Ali najveći dio njih činio je to između zbirke poezije, kratkih priča ili romana. Stefanovski je bio dramski pisac. On **jeste** dramski pisac. On je to. Može pisati i scenarije za filmove ili TV, ali on je prije svega, ili samo, Dramski Pisac. Jedini te vrste kod nas. Single malted.

## 7. DIVLJE MESO

Zgrada u kojoj sam živio s Linom na devetom spratu nalazila se iznad Zelene pijace – čuveni neboder 13. čuven, prije svega među vlasnicima pijačnih tezgi iz okolnih sela, koji su ga ponekad koristili kao skladište, a ponekad i kao sve drugo. Naročito su bili popularni liftovi.

Dok sam bio u vojsci u čačku, Goran je živio tamo i tad su, zbog njegovog osobitog životnog stila, mnogi upoznali moj stan i, moram to da kažem, i moju spavaću sobu.

Kasnije, kad smo počeli s radom na predstavi *Divlje meso*, probe su išle teško, iako smo znali da smo na dobrom putu i da radimo nešto značajno. To se obično osjeća. Ako u vezi s tim osjećate pogrešno, onda je i na premijeri mnogo gluplje nego obično.

Čorevski je imao scenu koju nije umio da riješi. Sve mu je bilo jasno, sve je znao ali nekako nije umio. Ja više nisam znao kako da mu pomognem. Tad sam imao trideset, trideset i jednu godinu i toliko sam mu mogao pomoći. Sad imam više i u vezi s datim problemom ni sad ne umijem da napravim ništa drugo, osim da sačekam. Razgovarao sam s Goranom o tome što da uradim. On je tad imao dvadeset i šest-sedam godina i toliko je mogao da mi pomogne.

Te večeri Lina i ja smo ležali u dnevnoj sobi dvosobnog stana u već spomenutoj zgradi 13. Jesmo li tad imali bebu? Da. Spavala je u susjednoj sobi sa starijim bratom. Neko se javio telefonom: “Unko, da dođem do tebe?” Katkad je Čore volio da se našali, javljao bi se kasno noću, poslije nekog druženja, oglasivši se svojom poznatom porukom: “Dramski je izgorio. Samo sam se ja spasio.” Rekao sam: “Već smo legli, Čore, spavamo.” Čore je rekao: “Samo na kratko.” Došao je. Rasturili smo na brzinu naš poznati krevet iz šest djelova od debelog sundera i sjeli smo, onako u spavaćici i s navučenom gornjom

pidžamom (ja), samo da bi vidjeli što hoće Čore. On je rekao: "Riješio sam monolog o Evropi" ("... A Stevo Adrejević na bijelom konju ..."). Rekao sam: "Super." Rekao je: "Ako ti ga ne pokažem sad, neću moći da spavam i ne idem nikud odavde." Sjeli smo da ga gledamo. To je bila moja prva proba kod kuće. Čore je odigrao savršeno, najbolje što se uopšte može kad je riječ o tom monologu. Umjesto na sto, kao što će to biti kasnije u predstavi, popeo se na naše sundere.

Pitao je: "Kako je?" Rekao sam mu, ne znam što sam mu tačno rekao, ali bio sam totalno impresioniran, rekao sam: "Fantastično, fascinantno. Sjedi da popijemo nešto, kafu, alkohol." Čore je rekao: "Ne. Moram da idem." Pokupio se i otišao. Takav je tad bio: precizan i nezgodan! Lina i ja smo ostali još satima budni.

Goran je vidio taj monolog poslije nekoliko dana. Bio je opet divan, fascinantan, ali nikad neće biti isti kao tog dana poslije ponoći u našem stanu. "Kako ste ga napravili?", pitao je. "Ih, magije, tajne profesije, posebne tehnike. Grotovski, ali malo modifikovan." Razumije se, svi su, pa i on, znali o noćnoj probi. To je prednost mojeg posla. Likovi iz Goranovih drama mogu da dođu u moju dnevnu sobu i da podijele jednu svoju tajnu sa mnom. Ili da kasnije, kad postanu loši, zaborave na najljepše što su imali i da postanu moji smrtni neprijatelji. Ja ne mogu da ih pocijepam sa sve listovima na kojima je ispisane njihov život niti mogu da ih izbacim iz memorije. To je blagodet i prokletstvo ove profesije, moj dragi Gorane.

## 8. PROBA

Ako me nešto nerviralo kod domaćih dramskih autora, to je njihova potreba da dolaze na probe. Ako sam nešto mogao potpuno da razumijem, to je potreba domaćih dramskih autora da vide kako im napreduje tekst. Goranu smo govorili: "Kad ti pišeš, da li ti mi prilazimo iza leđa i gledamo u mašinu (tad je još kucao na pisaćoj mašini)? Ne. Znamo li sve o tvojim mukama, kolebanjima, teškoćama i dramama dok pišeš? Ne."

Dramski autor čeka da vidi gotov rezultat. Budući da on ima gotov rezultat u dramskoj formi. Scena ima drugu logiku. Da ne ponavljam ovdje: proces, razvoj, faze, slojevi, elementi i cjelina, razgrađivanje i kompozicija. Raspoloženja i stvaralačke krize, a vrijeme je krajnje limitirano.

Zato se dogovaramo s Goranom da ne dolazi na probe. Zovnemo ga kad dođe vrijeme za to. Kad je vrijeme, kad nas nije stid ni od nas samih, ni od njega. Nije mu pravo. Nenad, koji ga najviše voli, kaže mu: "Tvoje pisanje, naša proba!"

Ne dolazi.

Onda, dok probam, u sali Dramskog osjetim neki pogled otpozadi, okrećem se – nema nikoga. Opet se okrenem i zateknem autora kako proviruje glavom negdje iz zadnjih redova. Prekidamo probu i svi se smijemo. On možda kaže: "Pala mi je juče ovdje jedna hemijska olovka, pa sam svratio da je potražim." Ili ne kaže ništa.

A mi, u stvari, hoćemo da imamo slobodu da kažemo razne stvari o tekstu jedni drugima, o pojedinim replikama, da bi nam bilo lakše, da bi ih mogli do kraja savladati. Dakle, ako kažemo: "Ovo je baš bez veze", to nije duboka analiza ili kritika stila i kompozicije cijenjenog autora, već naš ventil, naš način da se probijemo kroz složene i komplikovane tekstove našeg omiljenog autora.

Onda on odštampa tekstove za javnost. Nikad ih nije odštampao onako kako smo ih mi skratili (ponegdje, po neka sitna replika), već ih prezentira onako kako ih je donio na prvu probu.

Za razliku od njega, skoro svi šekspirovi tekstovi su štampani na osnovu suflerskog primjerka, onako kao što su odigrani. Da, ali režiserska profesija je izmišljena mnogo godina poslije šekspirove smrti i malo godina prije nego što se rodio Stefanovski.

## 9. GRAĐA

Na jednim postiplomskim studijama baziranim na visokoj nauci (kao cilju) i srednjoj praksi (kao realnosti), bio sam pozvan da rekonstruišem jednu od prvih predstava rađenih na osnovu teksta Stefanovskog. Usljed neke slučajnosti, usljed namjernosti, taj se razgovor nije dogodio. Sreo sam se s nekim studentima, rekli su mi da su je sami rekonstruisali i da je bilo super. Odlično. U potpunosti je uspjelo.

Ostao sam zamišljen nad tom činjenicom. Je li vam dovoljno to što imate tekst, neke kostime, fotografije, pa čak i video snimak (što u konkretnom slučaju nedostaje), da bi vam postalo sasvim jasno kakva se predstava desila skoro trideset

godina prije toga? Poslije mnogo godina rada u pozorištu ne umijem da vam kažem koliko je bio fascinantan Meto Jovanovski kao Jane Zadrogaz: jedna nemoguća smjesa unutrašnjeg haosa, ljubav i precizan prevod onoga što bi mogo da se nazove makedonskim duhom. Gdje su zapisane one prekrasne pauze u uvodnom monologu Kruma Stojanova; kako da se rekonstruiše ona iskonska energija, zloba i šarm kojima je zračio Aco Đorčev kao Zmaj? Kako da vam opišem igru Todorke Kondove kao Kraljice ili na koji način da budem precizan dok govorim o igri Koleta, Dadija i Dukca kao trojice poludebilnih sinova zle kraljice. čak i kad biste čuli pjesme, niko ko tada nije bio tamo ne može znati u kojoj je mjeri bilo divno žensko pjevanje koje su izvodile Lenče, Lile, Sneže, Majda, Sabina i kojim se otvarala jedna nova faza u strukturi.

Kako sajber-istraživaču da dam informacije o poziciji tijela Steva Spasovskog dok kazuje dileme svoga lika ili o onom njegovom ironično-smiješno-zaumnno-nedohvatljivom načinu interpretacije u kojoj ništa, ali baš ništa, nije sveto, a istovremeno je sve bitno?

Gdje bi završila ta predstava bez fanatizma (kako tijesno određenje) koji je imao Mite ili prisutne neprisutnosti Meška... Pera? I tako dalje...

Kako da spakujemo predstavu u istraživački folder? Da može, to sam vidio. Treba li? Ne znam. U MHAT-u u Moskvi sam gledao predstave koje čuvaju decenijama poslije smrti režisera i u kojima ne igra više niko iz originalne podjele. Imaju sve: informacije, autentičnost, isti mizanscen, prostor, čak su i kostimi izlizani od igranja; a neka najvažnija stvar zauvijek je izgubljena.

Koji su moji dokazi da sam radio tekstove Stefanovskog? Neki tekstovi iz novina, neke diplome, nagrade, neke pomalo zaboravljene fotografije, jedno sjećanje u mojoj duši. Još uvijek vitalni članovi publike koji se prisjećaju. Nema procesa kojim ću uz pomoć materijalnih dokaza uspjeti da dokažem da je to postojalo, da smo to bili i mi.

Ne možete se baviti režijom, ako imate potrebu za vječnošću. Predstave prije svega postoje samo od 19.30 do 22.15 (ili koliko već traju) i sve drugo je samo ideja o jednom snu. A dramski tekst traje.

Pazite kako držite u rukama kolekciju dramskih tekstova Gorana Stefanovskog. Mogu vam iz nje ispasti razne ličnosti, ljudi, likovi, karakteri, glumice i glumci, diletanti i vrhunski



profesionalci, djeca, životinje, scenografi i kostimografi, kompozitori i majstori svjetla, podržavaoci koji su u pravom trenutku znali da nam daju gram snage koja nam je tad toliko falila. To su fusnote njegovih knjiga, to je selektirana bibliografija Dramskog Autora, to su konci koji nas vežu zauvijek.

Šekspir u *Buri* kaže: "Mi smo građa od koje se stvaraju snovi."

Život čitave jedne generacije bio je naročit, uzbudljiv i ispunjen izazovima, jer je imala svog dramskog pisca Stefanovskog. Nove generacije ponovo otkrivaju i na novomakedonska stanja prevode svog savremenika Stefanovskog – čovjeka koji nam je zadavao snove...



# DNEVNIK

Dušan Jovanović  
Sibila Petlevski



Dušan Jovanović

## ZABELEŠKE JEDNOG REŽISERA

Prevela sa slovenačkog  
Ana Ristović

Petak, 7. oktobar

Ljubljana, večernji sat. *Odmevi*<sup>1</sup> se završe i gasim televizor. Pripremam se za pisanje, osećajući izvesnu mešavinu neprijatnosti i otpora. Pitam se, zar dnevnik za časopis nije već sam po sebi nekakvo neodgovarajuće, iskrivljeno ogledalo? Ogledalo za samodopadljivo prikazivanje, iskušnja za sujetne predstave ega, igra, u kojoj se posmatrač neprimetno pretvara u posmatranog. Pisac dnevnika selekcioniške događaje i sadržine, filtrira ih kroz sito svog pogleda i sliku onoga što vidi izlaže drugim pogledima. Tako se pisac predstavlja kao psihički egzibicionista, osoba sa bolesnom težnjom za razotkrivanjem i afirmacijom samog sebe. Tako margina podleže iluziji da je središte. Ali, sa tim sam se, u izvesnoj meri, pomirio već onda kada sam prihvatio poziv urednika da uskočim u tu podivljalu reku časopisa. Časopis je "arena života", a čovek u areni je, želeo li to ili ne, gladijator, rvač koji se bori sa vremenom. Da li bi Gombrovič i Kocbek pisali svoje dnevnike za čitaoce novina i časopisa onako kao što su ih pisali za neka udaljenija vremena, za neke čitaoce koji se još nisu rodili? Dnevnik je oruđe za čuvanje pokvarljivog vremena, onog vremena koje pisac uspeva da istrgne iz dubina svog progonstva, svoje neprilagođenosti, svoje nekompatibilnosti sa svetom. U svom najpotresnijem obliku, dnevnik je uvek svedočenje emigranta, nekoga ko iz svoje samoće prognanika posmatra divlje prelivanje blatnjavog vremena. Ja, naravno, nisam egzilant, već plivač u zapenušanoj reci, gladijator u kategoriji "hleba i igara". Toliko o žanru mojih beleški. Gong je označio početak prve runde. Dobro, počnimo onda sa nepouzdanim udarcima koje je, u rano jutro, neprijateljski pogled nemilosrdno zadržavao piscu ovih redova.

Probudio sam se u Beogradu. Sunce je bleštalo i košava je čistila atmosferu. U deset sam otišao do kioska, kupio novine i naručio dupli espresso u bistrou na Senjaku. U *Politici* sam čitao kritiku svoje režije Hamleta u JDP-u, pod naslovom *Bez velikih monologa i gesova*. Kritičar Muharem Pervić me u

1 *Odmevi* – TV Dnevnik. – Prim. Prev.

svom tekstu zgazi. Ovako piše: “Reči duha se u Jovanovićevoj predstavi prikazuju kao telesnost države, vlasti, nagona, mesa, seksa. Materijalnost i telesnost imaju tu očiglednu prednost nad Hamletovim intelektualnim lomovima i lutanjima. Telo, ne reč, sentenca, ili stih; polno spajanje, nagon, a ne ljubav; izdaja, trik, a ne prijateljstvo; gnusno, odvratno, prizemno, vulgarno ... Sve je prevara, slepilo, privid, dvojnost, tajna kao zamka i izgovor. Zavedeni, mi zavodimo, čim progovorimo ... Jovanovića ne opsedaju prošlost i uslovne rečenice. O istoriji govori kao da je reč o savremenosti. Stražare na Elsinoru je naoružao kalašnjikovima. Jovanović ne sofisticira i ne suptilizuje. Čvrsto je odlučio da raščisti sa lukavim rečima, ljudima i “politikama” – državnim i ličnim, ljubavnim i pesničkim. Istinu hvata za rogove, bez okolišanja i sumnjive metaforike. Drsko prilagođavanje zahtevima savremenosti, sklonost ekstravaganciji i onome na šta se, na kraju krajeva, sve i svodi: prodornost, ogoljenost, otkrivanje, ići do kraja, delovati, i tako razotkriti ne samo “verbalan” razvrat već i bogatu dvosmislenost istorijske dramatičnosti, veličine, tragičnosti. Protagonistima Hamleta Jovanović ne priznaje kraljevsku koncesiju. Oduzeo im je – (u dobru i u zlu, u vrlini i padu), uključujući i dragog nam Hamleta – veličinu, kraljevsko dostojanstvo, izuzetnost i reprezentativnost. A time i pesnički oreol i tragičnost, u koju se zaogrću zločin, greh i krivica... Zaista, Šekspir je “naš savremenik”, ali – da li je naša savremenost baš tako lako čitljiva, ordinarno jednodimenzionalna, poput plakata transparentna?”

Šta da kažem na sve to? Ne protestujem, ne pokušavam da pobijem tvrnje pisca. Njegova analiza je lucidna, precizna, na svoj izopačen način – čak i briljantna. Potpisujem sve, ili skoro sve, što je zapisao u velikoj ogorčenosti. Međutim, bio bih neiskren ukoliko bih rekao da me ovakva i slične ocene čine indiferentnim. Iritira me duboki konzervativizam srpske pozorišne kritike. Već četrdeset godina ovaj čovek piše za Politiku i imam osećaj da se u njegovoj glavi, za sve te godine, ništa nije promenilo! Ni za dlaku se nije promenilo! Ista kritičarska uzvišenost, isti intelektualni konformizam, isti zastareli teorijski prtljag, ista naduvenost, ista uvređenost i žučna potreba za vređanjem. Ista nespремnost da zaroni i pronikne u svet drugačije mislećih, u tuđi pogled, tuđe iskustvo, u tuđu osetljivost. Ista nesposobnost da se scenskom diskursu prizna autonomija, ista autokratska samovolja. M.P. je čuvar idejne

i estetske močvare u srpskim scenskim praksama. Piše stilom politkomesara, vlasnika vrhovne, jedine prave istine i uz to režira neku svoju pravolinijsku predstavu. Advokat "pesničkog oreola, dvosmislenosti, veličine i tragičnosti" ne piše samo o mojoj predstavi, već, i to pre svega, o samome sebi! Hoćeš nećeš on otkriva tužnu istinu političkog sveta kojem pripada. Raspredanje o zločinu, grehu i krivici bi mogao podneti samo u ambalaži zamagljene pesničke metafore, a nikako kao priču o njenom konkretnom otelotvorenju u kriminalnoj politici srpskog firera. U stvari, moj Hamlet je mišolovka u koju se uhvatila loša savest cara srpske pozorišne kritike.

Kada sam se oko jedanaest sati vraćao kući, na parkingu ispred Muzeja 25 Maj, na mestu gde ponekad srećem Stevu Žigona sa njegovim psom, primetio sam dva automobila sa slovenačkom registracijom. U kombiju sa ljubljanskim tablicama nije bilo nikoga, u novogoriškom meganu su sedeli otac, majka, sin i kći. Roditelji su imali između 40 i 45 godina, a deca nešto manje od dvadeset. Rekli su mi da su došli da "malo razgledaju" Beograd. I šta je to što neki Slovenci "malo razgledaju" u Beogradu? Prva destinacija Goričana je bila Kuća cveća, Titov grob. Turizam ili hodočašće? Obična radoznalost ili nostalgija? Da li se ti ljudi opraštaju od prošlosti, ili žale za izgubljenim rajem? Ili preboljevaju bedne ostatke bivše države tako što joj izbliza zure u mutne oči? Ili je možda balkanski žur samo neka vrsta terapije za bolesti slovenačke tranzicije? Sećam se starih ljudi koji su još 40 godina nakon smrti bivše Austrije obnavljali sećanja na bivšu državu. Kako god bilo, tu su, na mestu, gde "Dunav bistri spaja se sa Savom" i tvrde da se lepo provode.

U klubu Bojana Stupice sam se dogovorio da se nađem sa starim poznanikom, bivšim glumcem, Branislavom Zogovićem Zogom, koji je pre dobrih trideset godina prešao iz glume u biznis. Od tada istrajno i ubedljivo glumi još samo jednu ulogu – šarmantnog, uspešnog, optimističnog poslovnog čoveka. Trenutno se bavi građevinarstvom. Pohvali mi se da lepo saraduje sa slovenačkom bankom HBL. Razgovaramo o deci, o Mileni Zupančić, o njegove poslednje tri žene: Meksikanka, majka njegove dece, Hrvatica, bivša Mis Jugoslavije, i Srpkinja, njegova prva – i kako izgleda – poslednja ljubav. Ispriča mi zanimljivu priču. Pre nekoliko meseci je kupio 50.000 evra vredan BMW 512, za koji su mu u osiguranju rekli da nema potrebe da se kasko osigura protiv krađe, jer ga je praktično

nemoguće ukrasti. “Taj auto može da se ukrade samo na taj način da ga lopovi podignu dizalicom i odvezu, ili ukoliko u upaljenom autu ostavite ključ”, objasnio mu je agent osiguranja. Tri dana nakon sklapanja polise za osiguranje je Zoga u sedam uveče platio piće u nekom malom lokalu na Dorćolu, seo u svoj ganc novi BMW koji je bio parkiran na trotoaru pred barom, upalio motor, i u tom trenutku se setio da je na stolu zaboravio mobilni telefon. Izašao je iz auta, uzeo telefon, okrenuo se, i video samo još zadnjicu svog BMW-a kako se udaljava velikom brzinom. Čao, evri!

U dva sata sam se dogovorio sa Dragom Ivanušom i Jasnom Vastl da se nađemo ispred hotela Park. U četiri imamo (juhuhu) avion za Ljubljanu. Jasna kasni i nas dvojica smo pomalo nervozni. Pa valjda neće biti potrebno da još jednu noć prespavamo u Beogradu? Konačno, sva crvena u licu, Jasna dojuri iz posete rođacima koji žive na Novom Beogradu, i mi se uguramo u taksi. Na Surčinu sretnemo maestra Uroša Lajovica, slovenačkog dirigenta koji je umetnički vođa Beogradske filharmonije. Razgovaramo o sinočnoj predstavi *Orfeja i Euridike* u Muzeju 25 maj. Glukovu operu je u produkciji Bemusa režirala avangardna umetnica Bojana Cvejić, koja živi i radi u Holandiji. Bojana je razbila jedinstvo mesta, vremena i događanja, razbila je celovitost i kontinuitet operskih prizora. Odvojila je orkestar od hora, hor od pevača, libreto od glasova, i stvorila čudesno tečan i pokretljiv mozaik slika, projekcija, telesnih egzibicija, atletiku grimasa i koreografisanog kretanja. Time što je prekinula uzročno-posledičnu logiku i odrekla se pretpostavki dramskog realizma, režiserka je stvorila uslove za neobične, ali upravo zbog toga izuzetno intenzivne doživljaje izolovanih muzičkih i vizuelnih afekata. Drska i inspirativna kreacija. Uroš se ne slaže, veoma je kritičan prema postupcima režiserke, kvalitetu orkestra i solista. Što se tiče muzičkog dela – možda opravdano. Moje amatersko uho nije tako razmaženo. Delimično mu se čini da je obećavajući samo kontratenor Stiv Vahter, koji me je oduševio u potpunosti. Izuzetan, potresan glas koji podseća na velike kastrate, fascinantno lice i bizarna feminizirana pojava. Dok koračamo po pisti ka avionu, Uroš mi poveri zanimljivu misao: “Znaš li zašto je opera još uvek živa umetnost? Zbog toga što može da zaustavi vreme. Tokom operske arije emocija traje i traje, intenzivira se, raste i kulminira u orgastičan višak. Za to nije sposobna nijedna druga umetnost.”

Nakon 75 minuta jatov dvomotorac sleće u Ljubljanu: 12 stepeni i bare na tlu, vrhovi planina zavijeni u oblake. Pred zgradom aerodroma nas čeka vedra i nasmejana Maša, moja divna kći. Sedamo u saab i šibamo ka Ljubljani.

Subota, 8. oktobar

Danas je premijera *Alamuta*. Milena me zove telefonom, pita da li imam karte. Imam, za nas dvoje! Imam li koju više? Nemam! Znam li da li Valerija Cokan (piarovka Drame) ima još karti? Sumnjam! Pitaj! Zovem Valeriju – nema. Pozovem Milenu i kažem joj da karata nema! Ova-ona bi rado došla. Da, pa neka onda dođe na reprizu! To nije isto! Jeste! I sam znaš da nije! Naravno da nije, ali šta ja tu mogu? Ja ne štampam karte! (Ja ne štampam novac, govorio je moj tata, kada sam mu žickao novac za bioskop). I tako mi ceo dan telefoniraju. Skoro da mi je došlo da pozovem telekom i naručim im da mi montiraju telefonsku sekretaricu. Snimio bih poruku sa blago ironiskim naglaskom: hvala vam, što ste pozvali, ali ovde nije blagajna Drame, ovde je glavni štab Alamuta! Upis regruta je završen! Ukoliko biste rado umrli za našu stvar, molimo, upućujemo vas na gospodina Karla Erjavca (slovenački ministar odbrane)! Može da vas pošalje u Avganistan ili Irak.

Zar nije čudno kako ljudi polude čim oseće da je nešto veoma veoma *in*, a oni neće biti tu, jer nema šanse da bi mogli da se nađu među *very important* posetiocima. Ko bi se otimao o ulaznice, pitam vas, da nisu Bartola prevodili na svetske jezike, da Sebastijan Horvat nije dobio prestižnu nagradu na ekskluzivnom festivalu u Salzburgu? Tek kada Slovenac postigne uspeh u inostranstvu, tek onda ga slovenačke mase prepoznaju i prihvate kao svog junaka. Lako je biti prvi u svom selu! Tu smo svi prvi. Pobeda u tuđem terenu donosi sertifikat kvaliteta, što je u očima naroda jedini važeći doktorat. Tek onaj čovek koji doktorira u inostranstvu postaje u našim očima iole vredan. Priznanje belog sveta, ocene najstrožih i nepristrasnih sudija rasprše i poslednju sumnju i uveravaju nas da svom junaku možemo pokloniti svoje srce! Što znači da sami sebe pravednije gledamo tek onda, kada se gledamo očima stranaca. Čemu nam, dakle, uopšte služe oči, ako ne da bismo verovali sopstvenom pogledu, a nemamo poverenja u sopstveni osećaj, ukus, sud i procenu. Ko zna, možda ih čak



i nemamo? Kako god bilo, kada nam drugi kažu – kupili smo to i to, to je dobro, to je vrh vrhova – iznenada progledamo, prosvetlimo se, obradujemo, oduševimo, padamo u ekstazu i poludimo. Tražimo kartu više, telefoniramo glavnom štabu Alamuta, i kada se pokaže da više nema karata, padamo u duboku depresiju, odatle u nervozu, nakon toga u očajanje, frustraciju i nemoć.

Kada mi je direktor ljubljanske Drame, Janez Pipan, ponudio da dramatizujem roman Alamut, nakon kratkog oklevanja sam prihvatio. Obuzimala su me različita osećanja. U izvesnoj meri sam se obradovao (jer mi je poverio delo koje smatra veoma važnim), ali ne previše. Znao sam da će Alamut biti veoma tvrd orah. S druge strane, cela stvar me je izazivala upravo zbog teškoća za koje sam naslućivao da ih neće biti malo: najviše vruća tema, od svih! Opasna, klizava, teška! Kako fokusirati ekstenzivno romaneskno gradivo? Kako osavremeniti priču, oljuštiti sa nje slojeve arhaičnog, tvrdog, napola bajkovitog diskursa? Kako napisati dramu o asasinima-samoubicama, kada su novine svakodnevno pune vesti o ljudima-bombama, o islamskim teroristima, o 11. septembru, o eksplozijama u podzemnim železnicama? Kako izbeći zamke žurnalizma i jeftinosti? Pored toga, političke okolnosti iz vremena u kojem je roman nastajao su se veoma promenile. Krajem tridesetih godina se vrhovni moto ismalizma *Ništa nije stvarno, sve je dozvoljeno* mogao shvatiti kao aluzija na nacističku ideologiju, Alamut je bio metafora cinične volje za moć. Danas je na zapadu islam često jednosmerno tumačen, na različite načine problematizovan i demonizovan. Zar neće biti ekstremizam Ibn Sabe i njegovih fedaija samo podupiranje teorije o neizbežnom sukobu civilizacija? O svemu tome sam se dopisivao sa prijateljem Harisom Pašovićem, čitao sam Saidov *Orijentalizam*, Omara Hajama i prelistavao šiitske teološke spise. Pročitao sam roman *Sneg* Orhana Pamuka i *Samarkand* Amina Malufa, koji takođe problematizuju problem teorija u islamskom svetu. Prvi u okvirima savremene Turske, drugi kroz poetsku borhesovsku optiku analizira isti istorijski period i čak i iste osobe kao i Vladimir Bartol. Odlični romani!

Konačno sam se odlučio za strukturu priče, za njen dramaturški “kroj”. Odlučio sam da se u celini iz Bartolove pripovesti odbacim haremski deo i da se usredsredim na Ibn Tahirovu priču, priču mladića koji je slepo oruđe tradicije, religije i političke manipulacije. Otac ga šalje Seiduni za vojnika, da bi

služio istoj stvari za koju je živeo i umro njegov deda, Seiduna ga indoktrinizira verom u raj i šalje ga da likvidira njegovog smrtnog neprijatelja, velikog vezira Nizama el Mulka. Ibn Tahir smrtno rani velikog vezira, ali ovaj mu, tik pre nego što umre otvori oči i otkrije mu kakav prevarant je Seiduna. Kada Ibn Tahir progleda i vrati se na Alamut, čvrsto odlučan da ubije Seidunu, ovaj ponovo uspeva da ga pridobije za sebe i šalje ga u svet kao svog klona, latentnu bombu, koja će jednog dana negde eksplodirati. To je univerzalna priča, priča modernog pojedinca, priča o mnogim današnjim mladićima, između ostalog i američkim, koji danas ginu u Iraku. Imao sam osećaj da sam dobro fokusirao priču. Najveći problem sam imao sa likovima. Likovi su bili i ostali srazmerno tanki, jednoslojni, shematski, premalo produbljeni, poput onih iz stripa. Dijalog mi je zvučao previše ravno, suvoparno, prazno. U tome sam se osećao nemoćnim. A šta sam mogao da učinim? Angažovali su me za dramtizaciju, a ne za pisanje drame. Nisam se usuđivao da se previše udaljim od Bartola. Tu i tamo sam ponešto prepisao, upleo sam Hajamovu poeziju i u usta Ibn Tahira stavio nešto Kocbekovih stihova: Treperim kao plamen, isparavam kao etar, prolazan kao kamen, drhtim kao vetar... Svet sanjam, telo me pritiska i duh ispunjava." Nadao sam se samo tome da će režiser uspeti da tekst efektno prezentuje i vešto nadogradi.

Premijera! Nije primereno da pišem kritiku, ali ponešto verovatno smem da kažem. Ono što sam noćas gledao me je, uprkos tome što sam znao šta mogu da očekujem, što sam čitao kritike i slušao saopštenja insajdera, apsolutno šokiralo. Polusatni vojno-plesni ekzercir mladih fedaija spada među najfascinantnije fizičke egzibicije koje sam svojim očima video u pozorištu. Gledao sam kineski cirkus, akrobatske i borilačke plesove tibetanskih monaha, ruske biomehantičke etide, inicijacijske obrede afričkih plemena, Grotovskog, Barbo, surove orgije fizičkog pozorišta, na desetine ekstatičnih savremenih plesnih predstava, ali nešto tako strašno, što duboko seže u meso mog mesa, nikada do sada! Dril, kojem su bili podvrgnuti studenti AGRFT-a sa Markom Mandićem na čelu, dramatično je prevazišao sve moje predstave o poslednjim granicama glumačke izdržljivosti. Kada sam se polako navikavao na nesnošno trajanje tog pasiona, dok sam bez daha pratio munjevito ritmički usklađene padove, skokove i udarce, omamljujuće derviško okretanje i opsesivno bubnjanje, polako, ali pouzdano sam se uživljavao u besnu muku fanatizma i apsolutnu

predanost ideji totalnog žrtvovanja. Polako sam prodirao u njih i oni u mene. Sa strahom u srcu sam prepoznavao krajnju ozbiljnost spremnosti da se umre. I to je bio mračan i težak, ali na svoj način pročišćavajući osećaj.

Ono što najviše mrzim nakon premijera je rutina čestitanja. Znam, neki ljudi od uzbuđenja i oduševljenja ne uspevaju da pronađu prave reči, i zato te grčevito stežu za vrat, prevrću očima i škruguću zubima: "Nešto tako, stvarno, stvarno!" Ili ti oduševljeno viču na uho dve-tri reči: "Bravo, sjajno!" Ili te izbalave i pripijaju se uz tebe i brišu o tebe oznojene obraze. Neki ne znaju baš dobro šta su doživeli i da li su uopšte išta doživeli, neodlučno se osmehuju, u smislu, ionako nema šta da se kaže, sve je jasno! Ili ti se pakosno smeju u facu – "znaj, momče, da me nisi prevario!" Neki ti guraju u dlan svoje pihitijasto meke, mlohavе ruke i kada već pomisliš da će im konačno sa jezika kliznuti reč čestitam, pozdrave te rečima dobro veče! Noćas sam se zajebao i ženi ministra, kada mi je pozelela laku noć, odgovorio rečima – hvala. Onda su tu još i veštački osmesi i uljudne fraze, površno brbljanje i prezrivo skretanje pogleda. A najgore je to kada te do u beskraj hvali budala. Zašto čovek ne pobegne od svega toga, zašto se uopšte izlaže i čežnjivo tražimo iskre u praznim očima? Da, to smo mi umetnici, ovisnici o aplauzu i pohvalama. Nema metadona koji će glumca izlečiti od potrebe za tim da ga obožavaju i da mu se dive! Laskavcima smo zahvalni čak i onda kada im ne verujemo. Zbog svega toga sam već razmišljao da prevaspitam publiku tako što ću je odviknuti od tih kulovskih manira. Na ovom mestu javno izjavljujem da sam spreman da držim besplatne kurseve čestitanja u pozorištu. Posetioce bih pred premijere učio kako da se obredno poklone umeticima. Obred bi se izvodio bez reči, bez dodira, bez osmeha, bez emocija, u potpunoj tišini, sa rukama priljubljenim uz telo i blagim spuštanjem glave na grudi u trajanju od dve sekunde. Ono što nam je potrebno je malo poštovanja, ništa više. Večeras su ga svi redom pošteno zaslužili.

Nedelja, 9. oktobra

Milena odlazi u Bohinjsku Belu. U toku je srazmerno velika adaptacija kuće: zidanje novog kupatila, sanitarija, centralnog grejanja, zamena vrata i prozora u dnevnoj sobi, zamena

propalih olovnih vodovodnih cevi, struganje i lakiranje brodskog poda, krećenje, montaža novih lampi i još mnogo šta drugo što na ovom mestu nije potrebno detaljno popisivati. Znete li o čemu govorim? Rasuta kuća, potpuni nered, ruševine, svinjarija, kaos. Tužno. Lično, doduše, nisam sve od toga video, ali mogu da zamislim. Zamišljam Milenu kako se ulizuje zanatlijama, kako se sekira, kako se kao Sizif svakodnevno iznova sa onom svojom bolesnom kičmom, ne nadajući se pobedi, zaleće u strašni nered. Ja joj, pri tom, skrušeno priznajem, da joj nisam ni od kakve pomoći. A ona me sažaljeva! Veoma. Saučestvujem sa njom. Ali, moj načelni stav je da se svaki čovek mora specijalizovati za obavljanje tačno određene posla. Ne možemo svi raditi sve. Ja sam umetnik, pravim predstave i pišem tekstove. To i ništa drugo. Je li to sebično? Jeste sebično. Ali, takav je moj koncept. A njen koncept je Drama, Unicef, snimanja, putovanja, dobrotvorni nastupi, kuća, bašta i uređivanje grobova na seoskom groblju. Da ona ne vodi brigu o grobu moje majke, odavno bi zarastao u korov. To bi pouzdano bio najzapušteniji grob na Gorenjskoj! Milena će pući i uništiti se. Definitivno! Kada bude kraj te adaptacije, počće veliko čišćenje i nakon toga dolaze na red manja čišćenja, i veća i manja sređivanja. Uvek će biti dovoljno posla. Da li se čovek rađa zbog toga da bi bio sluga? Apsolutno, u to uopšte ne sumnjam. Jedno vreme smo svi zajedno verovali da je, ako već moramo biti sluge, bolje da budemo sluge samima sebi, a ne drugima. To je, ako dobro razmislimo, bila ideja samoupravljanja. Biti gospodar i istovremeno sluga. Ni jedno, ni drugo, već oboje! I tačno to se događalo i još uvek se događa mnogim Slovencima koji uz dohotke najamnih radnika pokušavaju da servisiraju svoj nekadašnji status gospodara. Kada nam Amerikanci dolaze u posetu, čude se kako smo bogati. Da, bogati smo, ali samo prividno! Ono što oni ne primećuju je to da su kod nas profesori istovremeno i zidari, baštovani i čistačice. Jedna, profesorska četvrtina čoveka je bogata, a tri potlačene trećine su klošarske. Da, tako je bilo još do nedavno. Sa ustoličenjem kapitalizma, društvo se naglo raslojava, stvari se vraćaju na staro. Sada se već prilično dobro vidi ko je u Sloveniji sluga a ko gospodar.

Već nekoliko nedelja, Tanja Petovar i ja se (zajedno i svako za sebe) bavimo idejom koja je pala na pamet Vesni Pešić. Upravo danas sam počeo (i ubrzo prestao, jer moram da pišem dnevnik!) da popravljam dramaturška rešenja za novu verziju

sinopsisa tv serije *Če bi jaz bil kronan osel, bi poznal vladarski posel* ("Da me metne ko za kralja, ja bi znao, kako valja"). To bi trebalo da bude takmičenje ambiciozних mladih političara za titulu lidera koji najviše obećava. Pobjednik će na taj način izboriti za školarinu na jednom od međunarodno priznatih univerziteta za političke nauke. Cilj serije je da kroz niz zabavno-vaspitačkih emisija istraži lidarski potencijal mlade generacije, privuče i ohrabri mlade da kroz igru pokažu svoje lidarske sposobnosti, svoju nadarenost za rješavanje problema. Za naše vreme je karakterističan vidljivi nedostatak vizionarskih i harizmatičnih lidera. Stranački podmladak veoma brzo preuzima loše navike svojih starijih uzora i uljuljkuje se u političku rutinu. Moćni i uticajni pojedinci ih usisaju u svoju orbitu i privuku tehnikama političke borbe koja često nema za cilj javno dobro, već gomilanje moći i kontrolu kapitala. Posledica toga je sa jedne strane narastajuća indiferentnost državljana prema politici, a sa druge sve veća depolitizacija mladih. Mnogi od nas osećaju nedostatak svežih lica i želimo da verujemo da će politička scena moći da oživi dolaskom novih, profesionalnih, etički nastrojenih lidera. Glavni lik u seriji je Princeza Ana Alica Katarina Marija Magdalena, koja (kao u bajci) traži svog princa. Ona čezne za ljubavlju, porodicom i decom, ali istovremeno je svesna da od toga kakav će biti njen princ zavisi blagostanje, bezbednost i budućnost države. Zato je dopustila da joj princa izaberu njeni mudri savetodavci (stručni žiri) i njen narod (tv gledaoci). U igri učestvuje i domaća životinja, prase Nergač (Zakeralo), koje je neka vrsta glasa naroda i zastupa stavove bliske onome što obični ljudi misle o politici i političarima. Nergač se neprestano mota oko takmičara i zajedljivo komentariše njihove izjave. Ugladjeni voditelj se neprestano ljuti na njega i pokušava da ga otera sa pozornice. Ukratko, reč je o šou u bajkovitoj, digitalno animiranoj scenografiji.

Zanimljiva ideja, koju neće biti lako realizovati. Približno takve su i ocene prijatelja koje sam molio za komentar. Istoričar Peter Vodopivec sumnja da je moguće na taj način zainteresovati mlade ljude za politiku. Politike u bivšoj Jugi su nešto toliko neatraktivno, da mogu biti zanimljive samo za neskrupulozne karijeriste i pragmatičare. Smatra da bi bilo potrebno izmisliti osigurač koji bi sprečio da u emisiji nastupaju samo mladi japijevci. Pre izvesnog vremena je učestvovao u priredbi koju su organizovali slovenački članovi društva mladih Evropljana. To su bili studenti i diplomiranci FDV, koji

su se kandidovali za poslove u Evropi. Od njihovih diskusija i nastupa mu se obrnuo želudac. Neda Pagon, koja, doduše, u svojoj formi mentis nema nikakvog strpljenja i skoro nimalo radosti za propedeutičke i edukativno-socijalne tekstove, milosrdno upotrebljava Kantovo “kao da” – kao da sme govoriti u “svoystvu” potvrđenog kritičnog stručnjaka za društvene nauke. Iz tog ugla, ideja joj se čini dobrom. (u smislu “ako već moramo imati lidere, hajde da ih barem malo oblikujemo sami”) Smatra da će biti potrebno puno duha i političko-istorijskog znanja, jer bismo primere za mnoga pitanja mogli da crpimo iz duhovitih polemika u srpskom parlamentu iz vremena SHS-a, ili iz bečkog u doba Austrougarske. Nakon toga je u parlamentima ponestalo duha!

Stvar, koja me neverovatno ljuti su motorizovane policijske prethodnice kolonama vladinih limuzina. Zaustavljaju saobraćaj, da bi gospoda mogla da se vrtoglavom brzinom prevoze tamo-amo. Mislio sam da će me strefiti kap kada mi se za guzicom oglasila vrišteća sirena, i onda još jedna koja je još više parala uho, i potom još jedna, najnepodnošljivija od svih. U retrovizoru sam ugledao policajce na motorima koji su se zaletali pravo u mene i agresivno me gurali u stranu. Odvezao sam se na krajnji rub desne bankine i tamo se tresao. Osetio sam se neverovatno poniženim. Šta sam ja? Obično smeće koje policija gurka u stranu kada god to poželi i kako joj je volja? Ne! Ne dozvoljavam da tako postupaju sa mnom! Hoću reći, dopuštam, ali šta hoću? Kako da čovek u takvoj situaciji sačuva svoje dostojanstvo? Ionako bi me pogazili, da se nisam sklonio! I zbog čega moraju da tako jure po gradskim ulicama? Reći ćete da su žurili. Pa mogli su onda da krenu pet minuta ranije sa onog mesta gde im je bilo tako super! Ne, divljanje je demonstracija naduvenosti, uzvišenosti, divljanje je vlastodržački stil. To u Švedskoj nećete nikada doživeti. Taj bliski kontakt sa slovenačkom policijom podsetio me je na prizore iz holivudskih spektakala: stražari dojure na konjima, mačevima i kopljima raščišćavaju put za kraljevsku kočiju, a ljudi u samrtnom strahu beže na sve strane. Međutim, radnja holivudskih filmova se odvija u srednjem veku, ili u Srednjoj Aziji, a naša priča se odvija u Srednjoj Evropi, u Ljubljani 2005. godine. Tužno je da među varvarskim bašibozucima iz filmova i naših policajaca nema nikakve razlike. I jedni i drugi prenose istu poruku: sklanjaj se s puta, stoko! Sa puta, gamadi!

Uveče dolazi kostimograf Uroš Balentič. Upoznaje me sa pripremama vezanim za Tolstojevu Anu Karenjinu. Kada se pokazalo da bi morali da sašiju najmanje šezdeset kostima, tehnički šef Drame se uhvatio za glavu, zahteva da drastično (skoro za polovinu) smanjimo troškove! Je li mislio ozbiljno, ili je želeo da tek malo obuzda apetit mladog kostimografa? Telefoniram mu u London, intervenišem: kako da smanjimo troškove? Imamo prizore, koji se odigravaju na železničkim stanicama, na konjskim trkama, u salonima, u klubovima, u kasarni, na selu, imamo gala ples, imamo masovne prizore! Imamo muzičare. Gomilu presvlačenja: u enterijerima žene imaju večernje toalete, gola ramena, napolju je ruska zima, potrebni su nam kaputi, kućme, šalovi, čizme. Naravno da kostimi neće biti istorijske replike mode iz 19. veka, ali cela stvar i pored toga neće biti jeftina. I poigravanje stilom mora imati svoj stil, sofisticiranu formu, atraktivne materijale. A da ne govorimo o modnim dodacima i rekvizitima. Na tome se teško štedi. Ana Karenjina nije arte povera. Budžet za tu predstavu ne može biti isti kao i za bilo koju drugu. Kada su u zagrebačkom ZKM-u postavljali Anu Karenjino, neki ruski tajkun, koji trguje naftom je sponzoriso produkciju, i to popriličnom svotom evra! Tehnički šef je neumoljiv: samo toliko novca je na raspolaganju i ništa više! Zovi Pipana! Zovem Pipana: sponzorski novac je već ubrojan u predračun, situacija je za sada takva kakva jeste. Šta da učinim ako se bude pokazalo da budžet Drame neće uspeti da podnese te troškove?

Milena je došla iz Bohinjske Bele. Veoma je umorna. Boli je kičma i boli je zub. Ako bi imala vremena, kaže da bi otišla da popravi zube u Bugarsku. Navodno, sve više Gorenjaca odlazi da popravlja zube u Bugarsku. U Sofiji su otkrili neku super zubnu kliniku. I to veoma jeftinu. Po Nininu komšinicu su došli taksijem, na nedelju dana je nastanili u hotelu, pet dana su joj od jutra do večeri bušili zube, i šestog dana je ponovo taksijem dovezli u Jesenice. Čitavu donju vilicu su joj perfektno sredili. I sve zajedno je koštalo samo 200.000 sit!<sup>2</sup> Za taj novac mi je moj zubar popravio dva zuba i od ta dva zuba me jedan ponovo boli, ogorčeno je povikala. Rekao sam joj da ne mogu da verujem! Da, istina je! Ako je to istina, rekao sam, onda će tvoj zubar uskoro bankrotirati! Ništa nije rekla, ali iz njenog pogleda punog bola sam uspeo da razaznam da će sutra već ranom zorom pozvoniti na vrata svog zubarskog zelenaša.

2 200000 SIT (slovenačkih tolara) – cca. 840 evra. – Prim. Prev.

Ponedjeljak, 10. oktobra

U osam sam otišao u prodavnicu po kafu i Delo. Ispred blagajne je bio red đaka sa sendvičima. Svakog jutra zbog klinaca čekam u redu kao idiot. Pa šta je to – zar škola ne počinje tačno u osam? Da li je moguće da tako masovno beže sa časova? Okej, možda gube prva predavanja, ili ne moraju da idu na fizičko? Ali ako uđeš u prodavnicu u devet, tamo sve vrvi od njih! I tako je praktično čitavog prepodneva! Ne razumem! Da li su im po novom produženi odmori? A koliko traje veliki odmor? Ako nema produženih odmora, onda nešto tu nije u redu, nešto opasno nije u redu. I kome onda učitelji predaju, dok deca jedu sendviče? Možda i učitelji i đaci zajedno uživaju? Možda na oglasnoj tabli u hodniku škole visi raspored za užinu, i razredi tačno po tom rasporedu, jedan za drugim, odlaze u prodavnicu? Dok mi se sve to motalo po glavi, došao sam na red i platio. Ispred prodavnice je gomila dece žvakala svoje sendviče, a ja sam se setio starih dobrih vremena, kada su nas u školi služili toplim kakaom, hlebom i marmeladom od jabuke.

Prva vežba za Anu Karenjinu. Po pravilu se na uvodnoj vežbi okupi ceo ansambl. Direktor se obrati svima okupljenima i poželi im uspešne studije, režiser i njegovi saradnici predstavljaju projekat! Prva vežba je obredna, svečano ispovljavanje predstave, njeno krštenje. Ponekad znaju da posluže čak i šampanjac i sveže voće. Današnja uvodna vežba je neformalna. Prisutna su samo tri glavna glumca – Polona Juh, Igor Samobor i Jurij Zrnc. Veoma smo bliski jedni drugima, gledamo se u oči. Osećamo se intimno. Pribrani smo, posvećeni, osećamo međusobnu pripadnost. Tiho pričamo, slušamo jedni druge. Toplina i poverenje. Čitamo ključne scene, analiziramo ih, razdvajamo na delove, komentarišemo. Glumci su aktivni, reaguju. Čisti, iskreni pogledi. Niko ne pokušava da glumi. Reči su jednostavne, čiste. Radimo strpljivo. Slutimo, da nas okružuju nevidljive dobre vile.

Kod kuće pregledam poštu i pročitam pismo ministra za kulturu Vaska Simonitija. Piše mi kao predsedniku UOPS. Brine ga koncept proslave kulturnog praznika, koji je UOPS prihvatio na svojoj poslednjoj sednici pre godišnjih odmora. Ona bi istovremeno trebalo da bude, i to smo tada istakli, i proslava stogodišnjice slovenačkog filma. Niko nije oduševljen time da bi Prešernova proslava dobila novu dimenziju. Zbog toga ne



namerava da se meša u sam koncept proslave, ali misli da proslava mora da bude usredsređena na nagrađene. Sama dodela i predstavljanje nagrađenih ne sme da bude samo dodatak nekoj sasvim drugoj sadržini. Prešernova proslava je, po njegovom uverenju, poklon nagrađenima, koji su svojom umetničkom snagom obeležili našu kulturu i tom proslavom im se izražava zahvalnost i pažnja. U izvesnoj meri se osećam osramoćeno. Simoniti je lucidno dijagnostikovao grešku. Njegovo upozorenje ima smisla i pre svega je korektno. Odgovorio sam mu da ćemo izbaciti naglasak na stogodišnjici slovenačkog filma, a program prikazivanja slovenačkih filmova i koncerata slovenačke filmske muzike u izvođenju izabranih muzičkih korpusa može da ostane onakav kakav je i zamišljen.

Kunem se (i bog mi je svedok), da sam tu predsedničku čast pokušavao da izbegnem iz petnih žila. A onda su me tako gnjavili i masirali, tapšali po ramenu, iz milošte me mazili, laskali mi, naduvali me, i na sve moguće načine me preparirali, da sam konačno prestao da se opirem, i, budala, pristao sam na. Naravno, sada mi je duboko žao zbog te moje kapitulacije. Potpuno mi je jasno da ću kao predsednik, najvećem i najvažnijem, tako reći glavnom žiriju u državi, doprineti samo gomilu zamerki, neprijatelja i neproaktivnih konflikata. A da ne govorim brizi i radu, za koji mi niko neće reći hvala. Čemu hvala, ako uživam u vođenju sednica, potpisivanju zapisnika i deljenju slave! Slava, priznanja i nagrade su posebno poglavlje u slavnom životu umetnika. A Prešernovom nagradom se ovenčavaju samo oni najzaslužniji i tako se upisuju u večnost. Iza kulisa kulturnjačkih lobija traje “ne boj, mesarsko klanje” za polete u večnost, kao što bi to rekao pesnik, u čast čijeg imena se sve ovo događa. On, naravno, nikada u životu nije dobio nijednu nagradu, a posebno ne Prešernovu. Imao je toliko dobrog ukusa, da je nije dodelio samome sebi.

Maša i ja razgovaramo o njenom diplomskom radu. Šalimo se. To je novost u našim odnosima. U poslednjih godinu dana Maša je postala otvorenija, komunikativnija, poverljivija. U stvari, oduvek je bila takva, ali ne u odnosu prema meni i Mileni. Sa prijateljima je razgovarala, sa nama je održavala skoro isključivo “dobro jutro, laku noć” kontakte. Ponekad sam razmišljao da li je to samo faza u odrastanju ili je stvar koja ima neke veze sa genima. Ričard Dovkins u knjizi *Sebični gen* predlaže da evoluciju počnemo da doživljavamo kao priču koja se ponavlja prenošenjem i kopiranjem. U toj priči nastu-

paju geni i organizmi. Geni su potencijalno besmrtni, a organizmi programirani kao prenosioci gena, kao njihovo prevozno sredstvo. Drugim rečima – naša tela su u službi gena. “Mi” smo samo nekakvi kuriri zapečaćene sudbine. Šta se, dakle, dešava sa našom slobodnom voljom? Šta je sa našom humanošću? Šta se dešava sa našim vrlinama? Pre godinu dana smo se Milena i ja pitali na koga je ta devojka? Ja sam pomišljao u sebi da je na Milenu, a Milena je, najverovatnije, u sebi mislila da je na mene. Kada sada posmatramo našu Mašu, oboje se slažemo da smo pogrešili. Zapečaćena sudbina se, hvala bogu, odpečatila.

Utorak, 11. oktobra

Objavljen je prozni prvenac Jurija Hudolina. Za roman *Obesnost* sam napisao recenziju, ali nisam imao vremena da učestvujem na konferenciji za štampu, jer sam imao vežbu u pozorištu. *Obesnost* je hronika jednog divljanja. Svit Jagodnik je mladi pesnik, koji se noću otkači, a preko dana mu se za sve jebe. Meri se na vagi uzvišenosti i patnje. Besni i divlja. Grize i šutira. Vređa, psuje, ponižava. Puzi na pesnički presto. Sizif je koji kotrlja svoj mučni kamen pevanja i istovremeno je maneken-narcis, koji jaše na malignom oblaku veličine. Samozadovoljno se ogleda u ogledalu svemoći. Kao medijski tigar je usamljen, kao pijanac je nezajazljiv, kao ženskaroš ne nalazi utehu. Smrdljivi boem, koji prezire konformizam i šaman koji koketira sa idejom da će postati nevidljiv, nedostupan, mrtav. Hudolin ne istresa pridike o društvu i slobodama, ne promovise buntovništvo: kako ne ono s razlogom tako ni ono bez razloga. Njegov alter ego je neprilagođen i ekstremno razdražen. Nepomirljivo besan. Dosta mu je svega. Do gađenja. Kada se Jagodniku dogodi ljubav, u jednom trenutku se učini da će nastupiti kraj lutanju po prljavim krčmama i omamljivanju do besvesti, da će doći kraj njegovom samouništavajućem plesu. Ali, normalizacija Svita Jagodnika nije poslanstvo koje se može ostvariti. On je tip iz galerije likova gde su ovekovučeni i Čarls Bukovski, Džim Morison i Vitomil Zupan. Svit Jagodnik je nesrećni skupljač nedostižnih stvari. Luzer, koji nema šta da izgubi. Junak vremena, koji nema budućnosti.

Šta je privlačno u toj nehumanističkoj priči? Upravo ono što je u njoj, istovremeno i najneprivlačnije: nihilizam, “svinj-

ski" životni stil. Sve, što preziremo, sa odvratnošću odbacujemo i moralno osuđujemo, istovremeno je i skriveni predmet naše fascinacije i saosećanja. Oh, te tamne strane života! Ekscesna egzistencija Svita Jagodnika, naravno, nikome ne može poslužiti kao uzor postojanja, kao takva je potpuno neupotrebljiva. A ipak je moguće Svita Jagodnika proglasiti za *svetog*, barem u tom smislu, kao što je to učinio Žan Pol Sartr sa Žan Žeonom. *Obesnost* ne proizvodi u čitaocu umtvljene necivilizacijske gene. To je roman, koji bikovskim rogovima preore nepropusno glineno dno slovenačke bare i probudi žabe koje dremaju u njoj. *Obesnost* je prvi rokenrol roman u slovenačkoj književnosti.

Nakon vežbe odlazim u školu. Moj student, Jure Novak, počeo je vežbe iz čitanja za komad *Caryl Churchill Kisli Maček* (Vinegar Tom). Sam je preveo tekst i na našem sastanku, krajem leta, dokazao da se dobro pripremio. To će biti produkcija sedmog semestra. Četvrta godina nema svoj prostor za vežbe na Akademiji. Mi, profesori i studenti smo nomadi. Selimo se iz sobice u sobicu, tražimo rupe u rasporedu i pokušavamo da se nekako probijemo kroz čitalačku fazu studija. Onda uspevamo da izmolimo krov jednog od ljubljanskih pozorišta i tamo izvedemo ispitne nastupe. Ovog puta ćemo gostovati u Mladinskom gledališću. Međutim, tamo će nas pustiti tek krajem novembra! Do tada ćemo morati da improvizujemo. Sve tri ljubljanske umetničke Akademije rade u katastrofalnim uslovima i zaista su im potrebne nove prostorije. Sada imamo konačnu lokaciju za izgradnju novog školskog centra sve tri Akademije na Roškoj cesti. Međutim, do početka gradnje će proteći mnoge vode. I uveren sam da u svemu tome neće ići bez skandaloznih zapleta! Za to, da smo uopšte došli do lokacije i javnog konkursa za arhitektonski projekat, morali smo da idemo od ministra do ministra, da pišemo proglase, mobilišemo javnost, morali smo da štrajkujemo i da organizujemo opsadu univerziteta. Tek nakon velikog uličnog cirkusa koji su prenosili svi mediji, konačno su počeli da nas uzimaju ozbiljno. Ukoliko u ovom društvu želiš da nešto postigneš, moraš da izađeš na ulicu! Vlast se boji ulice i televizije. Na ulici smo uspeli, kao što izgleda, za nešto da se izborimo, i to je: nada. Sa novim kulturnim centrom dobićemo nov kvalitet u preplitanju sve tri umetničke škole, nove interdisciplinarne veze u programima. I ne samo prostor za pedagoški proces, već i dvorane u kojima će moći da se izvode kulturne sadržine. Taj projekat je podržao pariski klub, ministarstvo za školstvo je izdvojilo prilično novca na taj račun. Međutim, Univerzitet gleda sa

visine na akademije koje su tvrdoglave manufakture, sa malo studenata, malo uticaja, malo političke i ekonomske težine. U poslednjih trideset godina smo bili uvek izigrani. Uvek smo se na lestvicama svih prioriteta sa lakoćom uspeli na prvo mesto, ali u trenutku kada bi se našao novac, nevidljive sile bi nas gurnule na dno liste. Univerzitet se u svojoj politici prema manjim članicama ponaša diskriminatorski i dvolično. Univerzitet je majka znanja, ali nije majka mudrosti. Nije ustanova koja ima viziju, koncept duhovnog, naučnog i kulturnog života u ovoj državi. Ne. Univerzitet je krdo sebičnih članova i svaki od članova gleda isključivo svoju korist. Nijedan fakultet neće podrediti svoj interes javnom interesu. Suprotno tome, Upravni odbor Univerziteta se zauzeo da se Akademije presele u Domžale! Ako tako razmišlja Univerzitet, šta onda možemo očekivati od politike? Ključna parola grada je, da bi grad Ljubljana trebalo da bude dobar domaćin. Što drugim rečima znači da bi trebalo da bude dobar trgovac nepokretnom imovinom. I ako grad bude dobar trgovac, Akademije nikada neće dobiti dobre lokacije. Nikada nam ne bi dali Fabriku duvana ili fabriku Rog. Kada stvar bude došla do gradskih savetnika, onda će ekonomski, finansijski i građevinski lobiji kao od šale oduvati onih nekoliko arhitekata i urbanista koji se bore za to da Akademije ostanu u urbanom delu grada. U gradu su sve birokratske ustanove, sva ministarstva, čak i ministarstvo poljoprivrede je tu. Umetničke Akademije neka idu na selo! To je ideja, to je politika. Kome god da, na primer, u Austriji, padne na pamet da tri bečke Akademije preseli u Wiener Neustadt, završio bi u ustanovi za duševno obolele. Našeg rektora bi mogli tamo da odvedu, dakle, u ludnicu. Ne bi ga tretirali kao zdravog čoveka.

U doba kada smo štrajkovali na Akademijama, prilično sam podetinjio. Obuzeo me je zakasneli cunami aktivističke groznice iz 68. godine. Pod Prešernovim spomenikom sam pred masom gledalaca priredio performans. Hrapavim glasom sam pročitao sledeći govor: “Oдавno sam želeo da govorim pod Prešernovim spomenikom. I danas mi se ta želja ispunila. Sada mogu da umrem. Ako umrem sada i ovde – to će značiti da se žrtvujem na oltaru slovenačke umetnosti. Za bolje i lepše sutra tri muze. I muze muza. Biću srećan ako moja smrt, smrt starog profesora, omekša vas, ljute bogove. Neka poteče krv, ako bez krvi ne ide. Moja krvna grupa je nulta, RH pozitivan sam i spreman da umrem. Definitivno. Znam da vi, Bogovoi, najviše volite darovanje u vidu spaljivanja: kada se oblaci dima spiralno viju ka

nebu, a eterična duša rastapa u nebeskom etru. Duša u agregatnom stanju dima je hrana bogovima na Olimpu. Mmm! Miris izgoretine! Zapaliću se i goreti kao baklja. Kao Jan Palah daleke 68-e u Pragu. Kada je protestovao protiv ruske okupacije. A ja ću protestovati protiv slovenačke okupacije svih građevinskih lokacija u Ljubljani. Prag su okupirali ruski tenkovi, a Ljubljanu slovenačka ministarstva, ustanove uprave i trgovci sa novcem. Ljudi su nemilosrdni i sebični! I krivokletni! I oni što krivotvore potpise! Nema gnezda za umetnike i njihova muda! O, bogovi, dajte trima muzama paviljon za slikanje, pevanje i ples, a ja ću vam dati sebe. Ne štedim sebe i rado ću se žrtvovati, jer ne vidim drugu mogućnost. Umreću, o bogovi, ali ne kao onaj ko spaljuje staju u kojoj radi. To je već učinio sluga Jernej! I neću se polivati benzinom! Neću skončati kao zagađivač atmosfere! Zato mi dozvolite da se upucam. Upucam kao muškarac i kao glumac. Evo, ovde imam pištolj. Upucaću se. Pucanj u glavu i gotova misa! O, slatka smrti, već dugo se ne žuri!" I pucao sam sebi u glavu startnim pištoljem koji sam kupio u prodavnici *Lovec* naspram hotela Lev!

Sreda, 12. oktobra

Sa vežbama za *Mačku na vrućem limenom krovu* T. Vilijamsa u Mariboru počinjemo 15. decembra. Pitanje koje me u *Mački* najviše interesuje glasi: da li je Brik gej ili ne? To je ključno pitanje. Filmska verzija drame, naravno, sugeriše gledaocima da je Pol Njuman normalan, strejt mladić koga je pogodilo neverstvo žene i izdaja najboljeg prijatelja. Zbog toga pije i nesrećan je. Međutim, Pol Njuman je sposoban da oprost! Film nagoveštava pomirljivi finale: Brik i Megi će nakon svega što im se dogodilo, leći u bračni krevet i konačno napraviti svoje prvo dete. I onda će napraviti još jedno i srećno će živeti do kraja svojih dana. To je veoma smirujuć, veoma optimističan, veoma holivudski kraj. Klasičan hepi end. Režiser Elija Kazan je ubedio T. Vilijamsa, da "popravi" treći čin drame, omekšao ga i zasladio tako da je nagovestio mogućnost zbližavanja između Brika i Megi. Ne samo u filmu, već i u svojoj brodvejskoj produkciji *Mačke*, Kazan nije smeo da dozvoli da publika Brika identifikuje kao homoseksualca. To za "uspeh" dela (za box office!) nikako ne bi bilo preporučljivo. Ne zaboravimo, to su bile pedesete godine! Homoerotika je bila tabu tema:

pristojni ljudi o tome ne žele ništa da znaju! (homoseksualaca nema među nama, a ako ih ima, to je njihova privatna stvar koja nas ne dotiče). Prva, originalna Vilijamsova verzija trećeg čina ima potpuno otvoren kraj i pruža mogućnost da se naslu- ti upravo to – da je odnos između Brika i Megi nepopravljiv! Zašto? Sigurno ne zbog toga što ga je prevarila sa Skiperom! Tek u trenutku kada je Skiper izvršio samoubistvo, naime, tek tada se Brik sudbonosno suočio sa svojim problemom. Otkrio je da je Skiper ona osoba, koju je voleo, a ne Megi! Otkrio je svoj polni identitet, priznao je samome sebi da je gej. Od tog trenutka pa nadalje, njegov odnos sa ženom više nije moguć. Ne može više da spava sa Megi i ne želi više da živi sa njom. Uvideo je, da je njegov brak sa Megi bio samo očajnički pokušaj da “preboli” krizu, da pobjedi svoju pravu prirodu. Brak je bio maska koja je postala nepodnošljiva.

Nataši Matjašec, koja će glumiti mariborsku mačku, dao sam domaći zadatak. Neka istraži kakvi su, u današnjoj praksi, brakovi gejeva i njihovih partnerki. Kako ta stvar izgleda iznu- tra? Kako nastaju pukotine, napetosti, krize i lomovi? Kako stvar pukne, kada dođe do otkrivanja? Kako se oseća, kako u takvoj situaciji i odnosu reaguje žena?

Danas nemam vežbe i mogu da odem u Vibu da pogledam film Rajka Grlića *Karaula*. Imam tu čast da budem prvi gledalac fino montirane verzije! Montažer Andrija Zafranović, Rajko i ja pijemo kafu iz automata, a onda se selimo u udobnu dvoranu za projekciju. Priča se dešava u brdima na makedonsko-alban- skoj granici, tik pred raspadom Juge. Glavni protagonisti filma su komandant karaule, narednik JNA, Bosanac, njegova mlada makedonska žena i dva vojnika – Dalmatinac, student medic- ine, i njegov prijatelj, frajer iz Beograda. Život mladih vojnika u karauli je u početku relativno lagodan, neproblematičan. Narednik se svakog dana nakon “crnčenja” odveze motorom kući, a momci se uveče, bez dozvole, ludo zabavljaju u gradu. Tako se stvari odvijaju do trenutka kada Narednik konspirativno pozove Dalmatinca u svoju kancelariju i poveri mu svoje proble- me koje ima sa polnim organom. “Doktor” mu saopšti, da ima sifilis. Narednik više ne sme da ide kući (jer bi morao da obja- sni ženi zašto ne obavlja svoje bračne dužnosti) i odluču da ga Dalmatinac leči na karauli. Da bi pred vojnicima opravdao svoje neprestano prisustvo na radnom mestu, izmisli “albansku opa- snost”, objavi vanrednu situaciju i strogo zabrani vojnicima da napuštaju karaulu. To je ekspozicija priče koja se vešto i duhovito

zapliće i na kraju krvavo razreši. Film je jeziva crna komedija, ili ako hoćete vojna tragedija, koju Rajko Grlić majstorski režira. Karaula se gleda kao napet triler, koji je uz to još i neverovatno zabavan. Sve počinje zaraznom polnom bolešću, a završava se u lokvama krvi, uz apsurdno gašenje mladih života.

Pet godina nisam zapalio cigaretu. Petnaestog jula sam iz štosa povukao par dimova i već sada sam ponovo na tri kutije. Tako to ide. Katastrofa. Pre pet godina sam imao takozvanu pušačku nogu. Nisam više mogao da hodam! Nakon trideset pređenih koraka noga bi me tako strašno zbolela, da sam morao da se zaustavim, odmorim i prikupim snagu za sledećih trideset koraka. Za put od Drame do Pošte (cca. 600 metara) bilo mi je potrebno skoro pola sata. Sada, hvala bogu, normalno hodam. Hodam i pušim kao Turčin. Jedino ograničenje koje sam svesno postavio sebi kao prepreku preteranom pušenju, jeste zabrana pušenja u spavaćoj sobi. Kako je spavaća soba ona soba u kojoj i pišem, prinuđen sam sada da svakih pet minuta prekinem sa pisanjem dnevnika i da izađem na terasu, gde mi moja sopstvena pravila omogućava neograničeno pušenje. Paljenje cigareta bez prepreka i brojanja i skoro bez pomisli na crni medicinski scenario po kojem bih mogao da ostanem bez jedne noge. Problem, koji pod hitno moram da rešim, glasi – kako više pisati a manje pušiti? Ili, još bolje – kako više pisati i više pušiti? Obuzela me je jednostavna, spasonosna pomisao: mogao bih da pišem na terasi i da tamo pušim do mile volje! Napolju je, doduše, već hladno, ali imam kaput! Rečeno, učinjeno, već sam na terasi! Pišem i pušim i za sada uspešno izbegavam hamletovsku dilemu *pisati ili pušiti*.

Četvrtak, 13. oktobra

Sutra letim u Sarajevo. Uguram svih jedanaest prljavih košulja u veš mašinu i uključim je. Ispeglaće mi ih u radnji za hemijsko čišćenje *Sajovic*. Hamlet otvara MESS. Videću Harisa Pašovića. Dok smo se znojili svako nad svojim Hamletom (on u Tuzli, ja u Beogradu i Budvi), bili smo sve vreme na telefonskoj vezi. Svaki put smo šaputali jedan drugome svoje ideje i brige, i međusobno se bodrili. Haris je sigurno jedan od najtalentovanijih, nasvestranijih i najinteligentnijih režisera srednje generacije u “regionu”. Što ga više upoznajem, to mu se više divim, i to ga više volim. Bistar je i duhovit, otvoren i iskren, ali ono što najviše cenim

kod Harisa je njegova elementarna emocionalnost! Osećanja, jednostavno, naviru iz njega, oduševljenje mu se žari na licu, njegov smeh je neverovatno zarazan. Divota od čoveka! Govori sočnim, rečitim, punim rečenicama. I uvek izgovori nešto stvarno antologijsko, nezaboravno. Nakon sarajevske premijere njegovog Hamleta je glumačka ekipa slavila zajedno sa gostima iz Ljubljane, Zagreba, Beograda. Haris je kucnuo viljuškom o čašu i u kratkom govoru rekao da je srećan jer je sa prijateljima. Večeras smo se okupili u sličnom društvu kao i na premijeri Godoa, 1991. godine u Beogradskom dramskom pozorištu. Tada se prvi čin igrao još u ondašnjoj Jugoslaviji, a za vreme pauze je radio saopštio da su tenkovi JNA krenuli na Sloveniju. I počeo je rat. "Što se mene tiče", rekao je, "taj rat je noćas završen".



Branislav Lečić (Klaudije)  
Dragan Mićanović (Hamlet)





*Foto: Boris Hnatjuk*

## DNEVNIK PROMJENE – MEDVJED NA RIVI, PRSTEN NA RUCI

(27. travnja do 2. svibnja 2005, Drač, Albanija)

– Dobro, imaš pravo, mi kasnimo i zato žurimo sporo da bi stigli na vrijeme. – Točno tako kaže Leka, direktor prvog Internacionalnog pjesničkog festivala *Poeteka*.

Njegovo ime je Arian, i možda je zato opsjednut Adrianskim morem. Vozi nas u svom starom automobilu prašnjavom cestom iz luke Drač prema aerodromu u Tirani i pritom nije ni najmanje zabrinut. Podsjeća me na kapetana broda. Čak i volan drži kao kormilo.

Divan dan. S lijeva vidim stari bunker, jedan od onih 700.000 bunkera koji niču iz albanske zemlje uzduž obalnog pojasa, otprilike svakih 150 metara. S desna grm nepoznata cvijeća ljubičaste boje kakva se obično pojavljuje samo u oku pčele i ponekad u snovima. Žena rumunjskog pjesnika Dinescu glasno se divi.

– Da stanem da bolje vidiš? – predlaže Arian i ne čeka odgovor.

Naglo zakoči, doslovce izjuri iz automobila, zalupi vratima i nestane prije nego što smo ga stigli pitati kamo će. I nema ga. Nema ga dugo.

Izvadim fotoaparat i snimam cvijeće. Mircea Dinesku priča o rumunjskim novinarima koji su nestali u Iraku. Nakon nekog vremena njegova žena pita gdje je propao Arian. Kažem joj da takav čovjek sve čini s razlogom i da je njegov razlog sigurno romantičan i krajnje nepraktičan, možda i sulud. Upoznala sam ga u Francuskoj. Čitali smo pjesme pred istom publikom i svidjelo mi se kako piše, pa sam ga pozvala u Hrvatsku. Odmah se izgubio. Umjesto u Hvar na Hvaru, otišao je u Starigrad i tamo su ga organizatori *Sonetnih dana* našli tek uvečer. Sjedio je u luci i mirno pio vino.

– Gotovo je. – kaže Dinesku. – Još malo pa ode avion.

Uto se pojavljuje Arian. Dolazi iz nekog dvorišta, vrlo sporo, nasmijan i sav blažen. Kucao je na nečija vrata i tražio

dozvolu za branje. Prilazi grmu, proučava ga, a onda počinje birati goleme cvjetove na dugim drškama koje oprezno kida i slaže u buket. Kad je zadovoljan, ubacuje cvijeće u krilo Dineskuovoj ženi kroz prozor automobila. Ona je previše zatečena da bi rekla hvala. Šutimo. Diže se prašina: poskakujemo po neravninama albanskih drumova.

– A sad vas vodim na ručak – ustvrdi Arian. – Na Skenderbegovu kulu.

– Jesi lud, čovječe? – protestiram, a on me uvjerava da će sve biti u redu, pogotovo ako nazove nekog tipa iz Ministarstva kulture, ili glavom Ministra, koji će onda nazvati ljude s aerodroma da odgode let.

– Jer – objašnjava mi mrtav ozbiljan – ipak si ti laureat prvog Međunarodnog festivala poezije u Albaniji, a to nije mala stvar.

Nada se da će avion kasniti. To s Ministrom su, daka-ko, puste priče, ali njegovo dobro raspoloženje je zarazno. Pomišljam: I šta s tim. Prespavat ću u Tirani i poslije se već nekako dovući do Zagreba.

A onda se Dinescuova žena prodere iz petnih žila. Arian u panici pritisne gas umjesto kočnicu, auto se zanesu na krivini. Srećom, stali smo bez većih potresanja i tek je onda postalo jasno zašto vrišti poznata rumunjska prevoditeljica. U njenom se krilu, među cvijećem klonulim od vreline, našao i velik, zelen kukac, tako sjajan da se obasjan suncem prelijevao u svim duginim bojama.

Kad smo se napokon popeli na Skenderbegovu kulu, zasjenjenu postrojenjem Vodafona, pod nama se otvorio predivan krajolik. Ispod ruševina one povijesne veličine kojom se oduševljavao Lord Bayron i danas se, kao u *Child Haroldu*, vidi i križ i minaret, a sva je prilika da noću blijedi polumjesec i dalje osvjetljava cedrove. Danju se u procjepu između kamenja skrivaju zmije, a čudovišni bijeli leptiri, veliki skoro kao šišmiši, lete iznad drvenog paviljona obraslog u zelenilo u kojem prstima jedemo janjeća rebarca i ispijamo dudovaču.

To je kraj mojega albanskog iskustva koje je iz jednog preko volje poduzetog, površnog putovanja, preraslo u trajnu i duboku vezu sa zemljom za koju sam se i službeno vjenčala zadnju večer održavanja festivala. To se dogodilo kad je Xhevahir Spahiu, pred kamerama lokalnog ogranka BBC-ja i nekoliko domaćih televizijskih ekipa, simboličkom gestom prstenovanja, nataknuo na moju ruku srebrni i platinasti pečatnjak s reljefom

stare kule u Draču i natpisom *Poeteka*. Prsten je, sudeći prema veličini i izgledu, bio namijenjen muškoj ruci. Stao bi mi na nožni palac. Jedva sam ga zadržala na prstenjaku. U planinskim zemljama bardovi su obično muškarci. Poslije sam čula da je mišljenje slušatelja prevagnulo, pa je žiri ipak prstenovao ženu. Bila sam iznenađena i iskreno ganuta. I to ne samo te, završne večeri, nego od samoga početka jer – priznajem – nisam mogla ni pretpostaviti da me upravo u Draču, nekad slavnome Epidamnosu i Durresu, gradu na zapadnome dijelu ceste Via Egnatia, na putu za Tesaloniku i Konstantinopolis, u luci u kojoj danas, kladim se, nema niti jedne cijele zgrade, jer se jedne ruše, druge grade, a treće obnavljaju, da me tamo, ove 2005. godine, čekaju najpomniji, najiskreniji, najstrastveniji i najozbiljniji slušatelji mojih stihova, ukratko “moje pleme”. Nemojte me krivo shvatiti, ne mislim na ilirsko pleme Taulant ni na glavatu kraljicu Teutu koja se može vidjeti na krovu jedne od zgrada u Draču. Mislim na duhovno pleme – ljude koji još nisu sasvim izgubili smisao za riječ, za muziku, kojima nije dosadno, koje će tek pokvariti mediji, koji su još uvijek gladni umjetnosti i ne stide se to pokazati, obične, izgledom pomalo smiješne, za tu prigodu lijepo obučene građane koji mogu zapamtiti stihove od prve i poslije ih ponoviti i analizirati bolje od bilo kojeg profesionalnog kritičara u Hrvatskoj. Ili u nekoj drugoj, svejedno kojoj zemlji u nizu zemalja u kojima živim i po kojima putujem.

Grad koji je trideset i tri puta mijenjao vlast, koji se zahvaljujući otomanskim Turcima pretvorio u selo, kojeg nisu rušile samo vojske, nego potres i ljudska glupost udružena s potrebom da se sve što je lijepo pretvori u ružno – još uvijek ponosno nosi sjećanje na svoje zlatno doba. Tu i danas stoji amfiteatar, dižu se stupovi razrušenog hrama i tinja sjećanje na zidine tako široke da su po njima, kao što svjedoči prva povjesničarka ženskoga roda, Anna Comnena, mogla jahati četiri konjanika bok uz bok. Neki kažu da je Comnena, poput Plutarha, bila sklona izmišljanju. Ipak joj vjerujem: na tim je zidinama sigurno vidjela jahače Apokalipse. Njihov je učinak potvrdila povijest.

Danas se u Draču može vidjeti i medvjeda kako šeće rivom. Cigani ga vode na lancu koji mu je provučen kroz njušku.

– Medvjed s piercingom – kaže portugalski pisac Fernando Dias Antunes.

Mora da je medi vruće dok pozira za novac i šeće uzduž obale razrovane građevinskim radovima, zajedno s parovima

koji u rano predvečerje sporo koračaju ruku pod ruku, dok uz njega prolaze bake s unučadi, majke s djecom, bebe u kolicima, momci s talijanskim sunčanim naočalama, cure u duboko dekoltiranim majicama koje pokazuju trbuščiće i poprsja, dok na uglovima stoje prodavači sjemenki.

Pod suncobranom, na terasi hotela, napokon imam priliku susresti prevoditelja mojih pjesama. To je Fatmir S. Baçi – crven od vrućine, ozbiljan, s dugom bradom koju svako toliko pogladi. Slijedi ga u stopu, kao gurua, mladi pjesnik urbana, hipijevska izgleda, ljubitelj mačaka, Ervin Hatibi. Ponekad uz njega prisjedne i Ferid Muhić kojem je Fatmir preveo na albanski jednu, ili čak dvije knjige. Arian mi kaže da je Fatmir uspostavio transfer s mojim stihovima i da na albanskom zvuče jako dobro što potvrđuje i publika dirljivom reakcijom. Ipak, s Fatmirom nema šale: naš je ljudski kontakt u početku pomalo usiljen: jedva se rukujemo. Ne časi časa: veli da je moja nova knjiga u nekim dijelovima heretična iz pozicije njegove, muslimanske vjere, pa je neke stihove preveo, ali ih nije sam utipkao u kompjuter, nego ih je, što bi se reklo, diktirao u pero Arianu koji je kršćanin. Ljutim se, ali to ne traje dugo, jer čim Fatmir počinje tumačiti knjigu redak po redak, shvaćam da je to kompliment. Razglaba o mistici broja sedam u *Lancu zamjena* i kaže da sam napisala mušku verziju mitske priče o sedmici. I tako se ipak susrećemo na nekom čudnom duhovnom raskršću na kojem svako toliko nastaje sveto zatišje kad na trenutak prestanu puhati orkanski vihori vjere. Oduševljen je. Oduševljena sam i ja. Zahvaljuje mi. Zahvaljujem i ja njemu.

Tu su i stari znanci: Ali Podrimija sa ženom, par s kojim sam se družila svaki dan u Villi Waldberta u Feldafingu, na brdu do onog brda gdje je napisan *Golem* i skiciran *Čarobni brijeg*. Viđam Eqrrema Bashu, Milazima Krasniqija i Basrija Capriqija. Edoardo Sanguinetti – kojeg sam upoznala pred pet godina u Strugi – javlja se telefonom. Bolestan je, ne može doći, ali zato nadugo i naširoko ljeporječi o Epidamnosu, Dyrrachiumu, Durresu i Durraziju i čini se, da mu je na trenutak, doista žao što nije došao u Albaniju. Njegove riječi, čudom tehnike, s malog pojačala mobitela prolaze kroz veliko pojačalo, pa se ljudima u dvorani čini da je Sanguinetti ipak doputovao.

Svaki dan se družim s Katicom Kulavkovom i denoveškim prijateljem Claudiom Pozzanim. Jedan dan Katica čita predivnu pjesmu: u joga-poziciji, na podu galerije sa slikama,

dok se iza nje kroz stakla otvara morska panorama. Drugi dan Claudio plaši djecu dok lupa šakom po prsima i metodom naučenom od indijanskog šamana koristi grudni koš kao akustičku kutiju. Vjetar vitla kroz ruševine, komarci se skupljaju na reflektore, pjesnik zapijeva pod kolonadom antičkih stupova, a iza njegovih leđa, dječaci ostavljaju loptu, silaze s bicikla i stoje skamenjeni, sve dok se u prizor ne umiješa zov s džamije.

Najhrabriji od svih pjesnika je Ferid: skida se u gaće i pliva mutnim, valovitim, hladnim morem. Sjedim na prljavom pramcu nasukanog čamca dok bageri ravnaju obalu, pa se ne zna je li to pijesak ili prašina. Ferid oštro reže valove, kao iz nekog inata. Sumnjam da uživa. Pjesnici su Božja djeca. Svako zlo ih napušta u trenutku kad iskreno povjeruju da njihova riječ pogađa nečije srce. Sve nas, Božju djecu, u Draču je napustilo zlo, pa smo se ukrkali na brod i na pučini ispisali raznorazne gluposti na komadićima papira, od kojih su neki bili istrGANI s umašćena omota naših sendviča. Sve smo to ugurali u bocu, začepili i bacili preko palube. Za vječnost.

9. do 15. svibnja 2005, Berlin (Njemačka)  
PUNO PIVA, PUNO KIŠOBRANA I PUNO SNOBOVA

Tko kaže da su Nijemci dobri organizatori? Jednom bilo, sad se spominjalo. Putujem u Berlin na poziv organizatora međunarodnog natječaja za europsku novu dramu pod naslovom *Stückemarkt Theatertreffen 05*. To su ljudi iz ozbiljne institucije Berliner Festspiele, ali ne zvuče tako kad me desetak dana prije početka festivala na kojem treba biti predstavljen moj *Ledeni general*, jedna od sedam drama izabranih iz konkurencije od oko pet ili šest stotina tekstova, nazivaju i jednostavno kažu:

– Žalimo. Dva sponzora su otkazala. Vaša je drama preskupa: ima najveću glumačku postavu, pa smo odlučili da vas predstavimo samo kroz razgovor s publikom. Ali ne brinite, to je isto. S čitaćom probom ili bez nje, svejedno. Mi smo distribuirali vaš tekst po svim važnijim mjestima: u kazališne kuće, kritičarima. Nemojte brinuti. Sve će biti u redu.

Dok mi to govore mrtvi hladni, na web stranici još uvijek stoji najava predstavljanja *Isgenerala* s njemačkim glumcima u režiji Jana Bossea. Na trenutak dvojim hoću li ih tužiti sudu, uvrijediti se i ne prihvatiti poziv, ili doći u Berlin i napraviti

skandal, što je od svega navedenog najbliže mojem temperamentu. Nepuna tri dana prije početka tog elitnog kazališnog festivala na kojem se prikazuju i odabrane predstave s repertoara njemačkih kazališta, mailom mi dolaze pitanja za javnu raspravu. Ne mogu vjerovati: pa to je stvarno idiotski! Odgovori na pitanja uz koja moram priložiti i seriju – ni manje ni više nego “originalnih” – fotografija, festšpilovci će projicirati na velikom panou u tijeku intervjua pred publikom, pa ako ostane malo prostora da koju progovorimo i o nagrađenoj drami, tim bolje. Pitanja glase točno ovako:

- starosna dob (ne treba ništa priložiti)
- mjesto rođenja (priložiti)
- prebivalište (priložiti)
- zemlje i gradovi u koje ste putovali (priložiti)
- mjesta kojih se bojite (priložiti)
- radno mjesto (priložiti)
- omiljena pjesma (ne treba priložiti)
- omiljena hrana (ne treba priložiti)
- omiljeno mjesto za tugu (priložiti)
- omiljeno mjesto za bijeg (priložiti)
- omiljena knjiga (ne treba priložiti)
- omiljeni film (ne treba priložiti)
- omiljeno mjesto za veselje (priložiti)
- “holding area” (priložiti)

Ovo zadnje baš i nije sasvim jasno. Organizator šalje pitanja na lošem engleskom. Mislim da se odnosi na kvart po kojem se krećem ili na moj omiljeni kafić, na rezervat u kojem plešem oko logorske vatre, ili na nešto slično. Nema mi druge nego kao ilustraciju toga što festšpilovci nespreno zovu “holding area” poslati fotografiju na kojoj je jasno da je moja zona za hvatanje golo poprsje simpatičnog debelog čovjeka u zlatnim gaćama. Odliven u gipsu, on sjedi zajedno sa mnom na klupi u zadnjem redu koncertne dvorane u Neubergu. Ovjekovječeni okom kamere djelujemo sretno i zaljubljeno.

Ono s “omiljenim mjestom za tugu” stvarno me razgnjevalo, pa otvoreno kažem da mi je dosta i jada, i bijede, i bolesti, i rata, i nesreće.

– Volim biti sretna! Jeste li razumjeli? – pišem im.  
– Melankolija je luksuz za one koji nikad nisu imali priliku doživjeti pravu tragediju.

U svijetu u kakvom živimo više nitko nema pravo uživati u “sigurnoj tuzi” bez osjećaja krivnje. Samo emocionalni per-

vertiti koji uvijek misle da se nesreća događa drugima. Gledaju je iz naslonjača. Misle da su sigurni. Nježno su potreseni. Katarzični. Zapravo uživaju. Uživaju kao prasci. Uživaju u sigurnom seksu, sigurnoj tuzi, sigurnoj radosti, sigurnoj starosti, sigurnoj smrti.

I zato sam im, uz ostalo, poslala i jednu eksploziju rova u crno-bijeloj verziji iz Prvog svjetskog rata, sa rijeke Piave gdje mi se borio pradjed u austrijskoj uniformi, mrtvog vojnika koji izgleda kao da spava, nekoliko u sjećanju još svježih eksplozija s lokalnih bojišta snimljenih u koloru i sliku do temelja sravnjenog grada. Nisu sve prikazali, ali nešto od priloženog moglo se vidjeti iza mojih leđa: stolica obrasla u mahovinu koju sam opisala kao radno mjesto na kojem inspiracija radi bez mene, kućica za ptice s krovom prekrivenim snijegom koja izgleda kao prava; točno kao drvena kuća u kojoj smo David i ja proveli godinu dana u mjestu Aigen-Wogelhub, čiji bi naziv u prijevodu značio mjesto gdje se gnjezde ptice. I zeleni tunel kroz austrijsku šumu: moje omiljeno mjesto za bijeg.

– Iskreno sam fascinirana – kaže moderatorica nakon razgovora. Hvali moju erudiciju, ali ja mislim da je stvar u intelektualnom egzibicionizmu. Brutalna iskrenost je posljednje sredstvo kojim autor može za sebe kupiti jedan sat ljubavi na današnjem tržištu umjetnosti. I tako se vrijednost umjetnina više ne mjeri drukčije nego prema količini dreka koja se može dobiti recikliranjem genijalnosti. Sama po sebi genijalnost ne vrijedi. Kažem joj da je umijeće vrijeđanja disciplina koju još trebam usavršiti ako želim preživjeti na sajmu književnih taština.

Nina se hoće družiti s kazališnim ljudima Pita gdje obično zalaze. Ne želi na predstavu jer – kaže – nikad ne gleda drame, samo ih piše. Dosta joj je čekanja. Misli da treba krenuti u samostalni napad kad se nitko od vrlih organizatora nije potrudio upoznati nas s nekim iz iste ili slične struke, pa čak nije našao za shodno spojiti sedmero slavodobitnika, nego ih je pustio da se sami snalaze u kvartu u kojem je smješten naš hotel. A to je lagano *gay* obojena, zgodna i pomalo dosadna četvrt zapadnog Berlina.

Prvu večer ne znamo što bismo pa odlazimo u *Malu filharmoniju* gdje su nam rekli da se dok traje *Theatertreffen* okupljaju kazališni kritičari. Ta pivnica izgleda kao salon stare usidjelice. Otrcani crveni brokat na dvosjedima kojima su popustile opruge, kolekcija otvorenih kišobrana kao stropni



ukras, a na svakom stolu čipkasti “dekr!” i po jedan od onih, skoro antiknih, crnih telefona s brojčanikom i masivnom slušalicom kakvi su još bili u uporabi kad sam počela ići u školu. Za barom dva notorna intelektualca intelektualiziraju, za okruglim stolicem dvije dame u godinama časte se rozeom, pogledavaju prema našem stolu i kucaju se. Gdjekad podignu čašu i u naše zdravlje. Poluprazno, poluosvijetljeno. Oko jedanaest u *Malu filharmoniju* upada hrpica nadobudnih mladaca s dva starija alfa-mužjaka profesorskoga glasa koji se prave važni pred nekoliko cura antiseptičkog izgleda. S vremena na vrijeme do nas stižu krhotine njihovog razgovora. Nema sumnje – to su ti kazališni ljudi koje smo čekali dva sata.

A onda u *Malu filharmoniju* doleti smijeh. Kikoće tamni sopran punašne mlade crkinje obučene u ružičasto. Poneseni kaskadom njena smijeha, ulaze i tri muškarca od kojih bi, čini mi se, barem jedan mogao biti umjetnik. Zadnja uklizi, kao na letećem ćilimu, mulatkinja s bijelim turbanom. Divno hoda. Kao da uopće ne hoda nego leluja naborima letećeg ćilima. Tko je gledao filmsku verziju Peter Brookove *Mahabharate*, sigurno se sjeća lica božice – crnog lica karizmatične glumice Miriam Goldschmidt koje su neki znalci, zbog neobične izražajnosti koja nadilazi uobičajenu mimiku, usporedili s portretima kubističke umjetnosti.

Kad je Miriam s turbanom na glavi, maestoznim korakom starinske dive zakoračila u berlinsku kavanu *Mala filharmonija* u pratnji Wolfganga Krokea i njemačkog redatelja Hendrika Mannesa, koji je s već spomenutim glumačkim duetom surađivao s Brookom u postavi Beckettovih *Sretnih dana*, obuzeo me smijeh pomiješan s euforijom bljeskovitog prepoznavanja. Nisam bila uvjerena, a opet – znala sam. U svakom slučaju bila sam sigurna da je to društvo kojem ću se te večeri pridružiti.

– Ovi su bolji od onih tamo – komentirala je Nina i pokazala prstom prema

Miriam, a onda podrugljivo pogledala u pravcu nadobudnih mladića koji su u međuvremenu, tako duboko uronili u razgovor da bi svako toliko netko od njih ostao bez kisika u glavi i od toga zijevnuo. Malo su što oko sebe primjećivali, što je bio krunski dokaz moje pretpostavke da su to budući kazališni kritičari.

Nina moli konobara kojem je taj dan rođendan, pa čitavu večer poskrivečke pije, da pita društvo koje smo odabrale jesu li i oni kazališni ljudi kao nas dvije. Konobar je poslušao, a oni

prekidaju razgovor, podižu krige piva. Podižemo i mi naše. Razmjenjujemo pristojne osmjehe koji bi bili ukočeni da ih, srećom, nije razblažilo pivo. Prolazi vrijeme. A onda okrećem brojčanik telefona, tek da vidim, radi li. I gle, zbilja! – telefon zvoni. Zvoni za drugim stolom. Žena u ružičastom podiže slušalicu:

– Halooo? – smije se kao egzotična pjeвица.

A onda uhvati Miriam pod ruku i njih dvije dolaze za naš stol, a za njima i ostali. I to je to. Tako sam našla redatelja za svojeg *Ledenog generala*. Slučajno, kao i sve drugo u životu.

“Nema slučaja” – piše mi poslije u mailu kazališni redatelj i glumac Hendrik Mannes i ima pravo: za kazalište ne treba pozornica. Ono se ili dogodi, ili ne dogodi.

Nakon tog “sudbinskog” upoznavanja, Mannes (čiji se projekt s lutkama izduženih i groteskno lijepih oblika koji asociraju na đakometijevske figure relativno nedavno mogao vidjeti i u Ljubljani) odlučio je posjetiti Zagreb, raspraviti neke stvari oko mojeg teksta i ponuditi dvije verzije Brookove postave *Sretnih dana* zagrebačkoj publici.

Stari majstor režije, Peter Brook, sa svojih osamdeset i nešto godina, vraća se ideji o “čistoj” umjetnosti koja ne donosi profit, ali toj modernistički naivnoj zamisli dodaje i postmoderni kontrapunkt ironično nudeći uz jednu “malu” besplatnu predstavu i jednu produkcijski skupu, “veliku” izvedbu istog Beckettova djela. Miriam, zakopana do grla, uporno proglašava svaki egzistencijalni promašaj “još jednim sretnim danom” i pritom ne donosi ništa novo – samo na glumački uvjerljiv način preokreće pješčani sat poznatog Beckettova komada.

U berlinskom razgovoru s Miriam i kasnije, u Zagrebu, dok sjedim u *B.P. klubu* s Mannesom, obnavljam sjećanje na jedan poznati Brookov projekt iz prosinca 1972. godine. Skupina od tridesetak ljudi; glumci, filmska ekipa s tehničkim osobljem i jedan novinar putuju u Afriku na tromjesečno putovanje. Pred slučajnim promatračima s tržnice i seljana iz malih mjesta u zabiti Maroka, Brookova multinacionalna skupina sastavljena od izvođača koji se i sami jedva sporazumijevaju, izvodi male fragmentarne improvizacije utemeljene na jednostavnom uzorku oko kojeg se nameće “priča”: netko na zemlju prostire mali tepih i na njemu ostavlja prašnjave cipele. Ideja je primjerena sedamdesetim godinama, a svodi se na pokušaj ostvarivanja nadjezičnog razumijevanja, nadkomunikacijske komunikacije koja je utemeljena na širenju kreativne energije

unutar grupe koja se okuplja oko redatelja gotovo kao neka komuna oko gurua. Iza toga eksperimenta velikoga Brooka ostaju dirljivi filmski dokumenti, dnevnički zapisi i razgovori. Još je zanimljivije kako se danas, dvadeset i tri godine kasnije, Miriam Goldschmidt ne uspijeva prisjetiti niti jednog detalja toga projekta, osim sunca, pijeska, muha i kamenih lica gledatelja koji potvrđuju kazališni čin pukim činom svoje prisutnosti, bez potrebe da svoje odsustvo razumijevanja prikriju pljeskom.

Slijedećeg dana, 11. svibnja, u svitanje, otvorim prozor, vani je sve mokro i beznadno, baš kao da su oni otvoreni kišobrani sa stropa *Male filharmonije* donijeli loše vrijeme. David ulazi u sobu oko šest ujutro s grmom crvenih ruža nakon putovanja vlakom po Njemačkoj, sa sjevera na jug i natrag i čestita mi rođendan. Trebao je nastupiti s Jimmyjem Woodyjem, samo što se dogodilo nepredviđeno: Jimmy je iznenada preminuo, 23. aprila 2005. u mjestu koje se zove Lindewald. Koncerti su ipak održani njemu u počast. Umro je ne baš zaboravljen, ali ipak ... ljudi su gadovi. Zaborav je ključna riječ dvadesetog i dvadeset i prvog i tko zna kojeg još stoljeća koje nam slijedi. Sa suzom u oku, sjetila sam se prvog susreta s njim. Tog dobrog čovjeka rodом iz Philadelphie, legendarnog džezera koji je nastupao s Billie Holiday i sredinom pedesetih svirao s Dukeom Ellingtonom, prvi put sam upoznala u studiju za snimanje ploča. Kroz staklo sam čula njegov bas. A mogla sam vidjeti i njegove cipele razmaknute kao da u njima stoji nevidljivi čovjek. Činilo se kao da je to neki trik; kao da svira čarobnjak čije prisustvo odaje samo zvuk skrivenog instrumenta i obuća koju nekim slučajem nije stigao posuti čarobnim prahom za nestajanje. Poslije sam shvatila o čemu se radilo: Jimmy je svirao malo dalje, tako da ga se nije moglo odmah zapaziti. Najradije je svirao bos. Bio je poput crnog dječaka: nasmijan i lakomislen, sitne građe i velike duše. Tako je i otišao: jednostavno je iskoračio iz života kao da je izuo crne lakirane cipele.

Dajem intervju za Radio Berlin-Brandenburg. Ne mogu vjerovati: punih četrdeset minuta urednica Multikulti programa RBB-a razgovara o mom radu, a ne o nečem desetom. Pozitivno sam šokirana.

Navečer gledam Wedekindovu *Lulu* u režiji Michaela Thalheimera, u produkciji hamburškoga teatra Thalia, u elitnoj "Theatertreffen" selekciji najboljih njemačkih kazališnih

izvedbi u kazalištu Berliner Festspiele. Thalheimer je srazmjerno mlad redatelj, miljenik kritike, koji se rado prihvaća klasičnih tekstova njemačke dramske književnosti i na sebe preuzima najkrvaviji dio dramaturškog posla: intervenira u tekst kao kirurg, reže ga i čisti sve do kostiju. Prošle mu je godine za dlaku promakla nagrada Friedrich-Luft za inovativnu režijsku viziju *Fausta*. Uspijevam – ne bez muke – u prepunu dvoranu uvesti Davida, Ninu i njenoga muža, ruskog biznismena koji je jednom nokautirao Roberta De Nira koji mu je inače vrlo blizak prijatelj. Ta se anegdota dogodila na brodu u trenutku kad se veliki glumac previše zanio u pripremanje uloge boksača. Navodno je pao u more. Kako filmski!

Berliner Festspiele je prepuna kazališnih snobova koje kao takve odaje smišljen izbor odjeće podudarnih “cool” detalja i, naravno, blazirani razgovori, čije ulomke hvatam u letu. Tješim se da moj njemački nije dovoljno dobar, ali u toku predstave za koju svi unaprijed znaju kakva će biti, vidim da nisam bila nepravedna prema tim ljudima koje karakterizira potpuno odustvo spontanosti u reakcijama. Sve, pa čak i smijeh odobravanja, unaprijed je priređen. Nema iznenađenja. Thalheimer misli da ide do kosti, a zapravo ide do besmisla kad pokušava i sebe i publiku uvjeriti da ima nečeg spektakularnog i svjetski važnog u već milijun puta konstatiranoj tvrdnji da se međuljudski odnosi svode na ubranu konzumaciju tijela koja se zamjenjuju kao na pokretnoj traci i ne uspijevaju uživati do kraja jer se uslijed ubrzanja u provedbi seksualnoga akta taj čin pretvara u puko oponašanje mehanike užitka. Thalheimer izvrće tradicionalno tumačenje odnosa Lulu i njenih muškaraca u kojem je protagonistica drame definirana kao “slatko biće” stvoreno da bude iskorišteno od drugih, ali i da mami, truže, zavodi i ubija one koji je iskoriste. U njegovom tumačenju Wedekindove svezremenske teme – Lulu više nije karikatura, nego upravo suprotno, karikaturom postaju njezini muški konzumenti koji u grotesknom ubrzanju skidaju i navlače hlače sve dok podizanje i spuštanje tog odjevnog predmeta ne postane doslovno jedinom radnjom. Konačni efekt koju radnja postiže je lažno vedri, a zapravo usiljeni smijeh ortodoksnih sljedbenika Thalheimerova redateljskog skalpela, ili tek samilost pri pogledu na ironijski odmak između simulirane žestine seksualnog čina i tužno ovješениh seksualnih organa inače fizički privlačnih glumaca koji se trude zadovoljiti redatelja i njegovu ideju.

– Hvala što si nam osigurala ulaznice – kaže ruski biznismen. Nije ga strah

reći da mu se nije svidjela predstava.

U džepu mi je poziv za VIP kazališni *party*, ali nemam se potrebu družiti s ljudima iz struke. Odlazimo na večeru u talijanski restoran, stotinjak metara dalje. Dok se kucamo čašama – crveno vino u tren oka briše sjećanje na okus piva, miris kiše i snobovsku mizanscenu kazališnih kuloara.

13. do 20. lipnja 2005, Bled (Slovenija)

SUZE I SVECI

Kad je daleke 1965. godine Arthur Miller posjetio Bled izgovorio je nekoliko rečenica koje se iz današnje perspektive doimaju vidovitima. Takvo je, na primjer, predviđanje da će doći dan kad će svi ljudi javnosti, počevši od političara, uključujući i pisce, postati kotačići u velikom zamašnjaku sveopće zabave, i ništa više od toga. Degradacija ozbiljnih tema, medijska inflacija krvi i histrionizacija stradanja ljudi, zajednica i čitavih naroda odavno je naša stvarnost. S druge strane, Miller definira Internacionalni PEN kao zajednicu koju pokreće nada da će posao koji ta udruga pokušava obaviti jednoga dana postati nepotreban.

Na otvaranju 71. svjetskog kongresa Međunarodnog PEN-a, četrdeset godina kasnije, na istom mjestu koje je ostalo lije-po kao s razglednice, sablasno lijepo i sablasno isto, književnici sjede u zamračenoj hotelskoj dvorani na otvaranju i gledaju dokumentarac sa slavnoga kongresa koji je prvi puta doveo na okup ljude od pera iz “zapadnoga” i iz “istočnoga” bloka. Pisci prepoznaju lica slavni pisaca. Svako toliko čuje se uzdah ili komentar iz mraka:

– Gle!, Pazi!, Vidi!, Pa to je ...!, Nije li to ...?

Neki su autori prepoznati i imenovani titlovima, neki nisu, pa tako lica Krleže i Andrića za većinu gledatelja ostaju anonimna. Ne zna se tko je više mrtav: pisci ili njihove nade. Nije prošlo ni pola stoljeća od kada su ti pisci formulirali upečatljive iskaze svojih iskrenih nadanja, a mediokriteti današnjice već se služe njihovim naivnim iskazima kao podštapalicama u ispraznim monolozima. Citiraju do besvijesti. Već obezvrijeđene politikom i demantirane poraznim stanjem duha suvremenog čovječanstva, zahvaljujući književnim biro-

kratima našeg vremena, nade mrtvih pisaca napokon ulaze u carstvo besmisla.

Prisjećam se kako je, na kongresu u Mexico Cityju, odličan pjesnik nespretnih manira, Homero Aridjis, nakon čitanja liste preminulih, zabunom rekao – Bon appetit! – što je bio rezultat umora i podsvjesne igre asocijacija. Bila je to neukusna, ali istinita definicija književne situacije danas u kojoj više nema vrijednosnog korektiva ozbiljne književne kritike, pa čak ni korektiva povijesti. Ono što se ne može odmah i lako konzumirati umire zauvijek i bez traga.

U Meksiku nestaju bez traga novinari. Ženi koju dobro poznajem opet prijete smrću. U Turkmeniji država donosi dekret o zatvaranju svih knjižnica. Kome trebaju knjige? Jao si ga onome tko u Tunisu pokuša otvoriti novine na internetu. Vijetnam, Uzbekistan, Kuba, Kina ..., a upravo se navršava deset godina od egzekucije kolege kojeg sam također imala prilike upoznati: Ken Saro-Wiwa pogubljen je u Nigeriji. U iranskom zatvoru upravo umire od gladi Nasser Zarafshan. Imala sam prilike vidjeti pozitivne učinke penovskih nastojanja da se nekoga izvuče iz zatvora. Više puta. Dovoljno da bih nastavila. Doživjela sam i sramotne prizore, kao 1994. u Pragu kada je neki tip nakupovao “pop-up” razglednice Praga – one s kojih se podižu trodimenzionalni kartonski kičevi kao u dječjim slikovnicama – i onda je tražio da se na njih potpisujemo. Genijalna ideja: htio je razglednice razaslati piscima u zatvoru, “da osjete da ih nismo zaboravili”. Fuj! Mnogi su dali svoj potpis.

Čitam poeziju u jednom malom mjestu kraj Bleda. Obični građani su napunili dvoranu i slušaju na način koji mi odmah kaže da provincija može biti centar. Volim ih. Sa mnom je zvijezda londonske afro-scene: nigerijski pjesnik i pjevač Niyi Osundare. U njegovoj poeziji čuje se afrički bubanj. Dogovaramo zajednički vokalni performans: možda u Engleskoj, možda negdje drugdje. Tu je i sitan, mlad čovjek s licem u boji pečene zemlje, i njegova slovenska prevoditeljica. Divno je to što Feliciano Sanchez Chan piše na jeziku naroda Maja: anakrono i kao s druge planete. Otvara se mistični prolaz u dimenziju čistog užitka i nije važno što i taj užitak, kao i drugi, kratko traje. Izumiru čitavi narodi, izumiru književne vrste. U rijetkim trenucima, kao što je ovaj, čini se da su još živi – i ljudi, i stihovi.

– A tko je bio od velikih imena? – pita me zagrebački kolega.

Ako nije čuo za Osundarea i marokanskog proznog ezoterika Khatibija koji objavljuje u Parizu, možda vrijedi ime palestinskog pjesnika Mahmuda Darwisha. Možda bi mogao proći i Finac Arto Paasilina ili Ronald Harwood.

S Harwoodom – kojeg poznajem još prije onih vremena kad je predsjedao PEN-om, ostala sam u kontaktu. Dobro, istanjile su se spone, ali i sad osjećam toplinu pri susretu s njim. I on i ja još čuvamo fotografiju koju sam snimila u Škotskoj poslije autobusne nesreće u kojoj je puklo samo jedno staklo, premda smo se dobro protresli na sjedalima. Na toj slici izgledamo kao ljudi koji su nešto preživjeli – tragediju ili pucanje stakla – svejedno.

– Ronny je intimus Charlesa i Camille – netko me upozorava.

– God *shave* the queen – kažem i odlazim s njim i s još nekoliko ljudi na ručak.

Razgovaramo o budućnosti časopisa *PEN International*. Već godinama pokušavam predložiti promjene u tom dosadnom magazinu koji se tiska u Londonu, na skupom papiru, nema distribuciju i nitko mu se ne raduje – valjda ni uredništvo. I taman kad se učini da će se dogoditi pozitivni pomak, taštine prevagnu, i sve ostane po starom.

Ne sviđa mi se atmosfera izbora novih članova sedme-ročlane uprave svjetskoga PEN-a. Već sam dvije godine u *International Boardu*. Da nije bilo prijatelja iz Bosanskog centra koji su me u zadnji tren podsjetili da bih se trebala ponovno kandidirati, ne bih ponavljala izborni cirkus. Prošli puta sam bila nominirana od nekoliko centara, ali ne i Hrvatskog PEN-a. Obično domaći centar gura svojeg kandidata. To mi se oduvijek činilo neukusnim i za mene je najveće priznanje bila potpora onih šezdesetak centara koji nisu osjećali nikakvu “obavezu” spram mene, “dužnost”, “osjećaj pristojnosti” i tome slično.

U vrijeme kad sam prvi puta dobila povjerenje kolega iz svjetskog PEN-a, još su se potezale domaće afere: jedna se političarka u Saboru žestila na one koji su rušili stoljetnu instituciju kao što je Društvo hrvatskih književnika, a sada pokušavaju srušiti Hrvatsku televiziju. Kako sam u to vrijeme još bila u Vijeću televizije, a već su i vrapci na grani znali za fašističke napade koje sam doživjela u književničkoj udruzi i u medijima sklonim prebrajanju krvnih zrnaca – bilo je jasno da su “oni”

koje spominje buduća predsjednička kandidatkinja – zapravo ja. Ali ona me barem nije imenovala, za razliku od svojega muškoga kolege, također hrvatskog parlamentarca, koji me je imenovao i pritom potrošio punih osam minuta saborske rasprave kako bi hrvatskom narodu objasnio da sam loša spisateljica. A usput sam doživjela i šok u vlaku. Uniformirana osoba mi je rekla – i to doslovce – da oni (stalno neki “ovi” ili “oni”) ne misle isto što i ja, i da drugi puta, kad budem putovala, pripazim na stvari, jer bi mi netko mogao staviti nešto u torbu, i onda kad bi se to nešto našlo, ne bi mi pomogao nikakav “jebeni PEN”. A ipak mi je pomogao. Naime, poslije izbora u svjetsku upravu (o čemu nitko nije imao potrebu razglabati, a i zašto bi?) nastalo je zatišje. Prestali su priglužno neugodni pozivi i priglužno prijeteća pisma. Sad, kad više nisam predsjednica Hrvatskoga centra PEN-a, pa više nitko ne govori da sam virus na disketi i da sistem padne gdje god se pojavim, došlo je vrijeme da me podrži i moj domaći klub. Drago mi je, ali, iskreno rečeno, kad vidim kako se zaoštava atmosfera prije izbora, dođe mi da se povučem.

Zaboga, kakvu korist se može imati od te pozicije? Ima li nešto što ja ne znam? – pitam se dok gledam lobiranje suprotstavljenih grupa. Na osnovi vlastitog iskustva mogu reći da se sve svodi na malo aktivističke taštine i puno posla bez naknade. Pa nije to parlament da dijeli plaće i osigurava mirovine, nije ministarska fotelja. Ne dijele se beneficije, nagrade i slava.

Kandidati su dobro pripremljeni. Vade listine i svitke s napisanim govorima. Njihovi predlagači stavljaju naočale i čitaju laude svojim odabranicima. U tom trenu shvaćam da nisam napisala govor. Radije improviziram, pogotovo kad znam što hoću reći. Jane Spender, dosadašnja administrativna direktorica PEN-a, prilazi mi kako bi se raspitala tko će me predstaviti. Tek tada mi postaje jasno da sam napravila grešku: nisam nikoga zamolila za uslugu predstavljanja jer mi se to učinilo suvišnim za nekoga tko je već jednom biran. U zadnji tren, Tone Peršak izlazi za govornicu kako bi rekao nekoliko riječi. Pod stresom je: nije lako biti domaćin svjetskome kongresu. Htio bi izjaviti nešto simpatično da razbije službenu atmosferu i pritom nehotice napravi gaf od kojeg se mnogobrojnim spisateljicama u auditoriju digne kosa na glavi. Zahvaljujem mu na “seksističkom komplimentu” s ironijom, ali i s novotkrivenom blagošću postkatastrofičke intelektualke.



Nije mi do borbe tamo gdje je bitka već davno dobivena. Feministkinje više ne pucaju na muhe topovima, a usput rečeno, nije Tone mislio loše. Živio zapadni Balkan!

Uspijevam u deset minuta koje su mi dodijeljene za “pre-dizborni govor” ponovno šokirati kolege iskorakom iz žanra. Nabrajam pozitivne stvari, ali još više one koje bi trebalo mijenjati. Kažem da je PEN danas organizacija koja je dovoljno dugo raspravljala o vlastitoj strukturi. Sada je vrijeme da se prekine s birokratskim autizmom i pogleda ima li još nekog sadržaja u strukturi penovskog aktivizma. Po čemu se taj aktivizam razlikuje od aktivizma Helsinki Watcha, Amnesty Internationala, IFEX-a i zašto bi, po mojem mišljenju, književni profesionalizam bio fundament bez kojega PEN jednostavno ne može preživjeti. Nisam mogla odoljeti a da ne opišem i nevjericu na granici šoka koju sam osjetila kad sam, u prvome tjednu intervencije u Iraku, otputovala u London na sastanak *Boarda*. Bio je to test sposobnosti penovske zajednice da reagira pravovremeno, možda i prije nego druge nevladine udruge na skandalozno kršenje slobode riječi i izvještavanja koje je u tom trenutku prijetilo takozvanom “uređenom svijetu” Zapada. Na tom testu svjetski PEN nije pao, ali je jedva prošao. Skandalizirala me nečija ideja da se u tako važnom trenutku – jednom od malobrojnih trenutaka u kojima se moglo jasno i bez vremenske distance vidjeti kako se kreće kotač povijesti – da se upravo tada raspravlja o “imidžu” PEN-a. Kad se preda mnoom pojavio stručnjak za stvaranje medijskog identiteta, plaćen na sat i angažiran u trajanju od punih tjedan dana i počeo ispisivati slogane i crtati neke idiotske sheme flomasterom po panou za prezentacije, i kad je uz sve to netko od američkih kolega predložio da se izbací riječ mir iz Povelje pod izlikom borbe protiv terorizma – mislila sam da sanjam. Na Bledu sam rekla da mi se i dalje čini da sanjam, da vidim takozvane intelektualce u kataleptičkom šoku, hipnotizirane medijima, kako zbog taštine ili nekih drugih razloga pristaju biti sudionicima svjetskoga “reality show” programa i pritom gube intelektualni identitet i bez razmišljanja stavljaju na lice unaprijed pripremljene i politički ispolirane maske medijskog nastupa. Stvarno, Miller je imao pravo.

– Neugodno iskrena, ali bez zloće – kasnije čujem komentar.

Pristajanje na sveopći “reality show” ima različite pojavne oblike. Na primjer – kažem na kraju govora – utipkajte u internetsku tražilicu “zoološki vrt Augsburg, afričko selo” i vidjet

ćete da se kolonijalistička samosvijest nije dubinski promijenila od onih vremena kad su početkom dvadesetog stoljeća, u sklopu svjetske izložbe po europskim metropolama, od Berlina do Bruxellesa, iza rešetaka, kao majmuni i egzotične ptice, izlagani "afrički ljudi". O tome postoje svjedočanstva, potresne fotografije. Kako je moguće da se nešto takvo događa danas, u njemačkom zoološkom vrtu? Vraća se vrijeme antropometrije. Tko će izmjeriti glupost tipičnog "intelektualca"?

Vrlo brzo se mogu vidjeti psihološke posljedice izbora. Gorke suze u očima ljudi koji odlaze i kojima nitko iz penovske administracije nije imao potrebe javno zahvaliti. Bljesak ljubomore na sječivu hipokrizije oštre kao nož kaže mi ono što već otprije znam: pisci nisu sveci. Kandidati koji nisu "uspjeli" (u čemu nisu uspjeli i što je to "uspjeh" u aktivizmu?) ne pojavljuju se na poslijepodnevnim događanjima. Stid me je zbog njihovih suza. Stid me je i zbog svake dvolične čestitke koju moram primiti – a kako drukčije nego na dvoličan način. Zahvaljujem.

21. do 23. lipnja, Bruxelles (Belgija)  
TKO, AKO NE MI?

Uvijek rado putujem u Belgiju. Ne znam zašto, ali evo već treći puta – u razmaku od tri godine – neposredni povod putovanju je nešto u vezi s pojmom europskog identiteta. Okviri razgovora na tu klisku temu su različiti: predavanje o višestrukim identitetima u književnom pismu, panel-diskusija u okviru međunarodnog festivala u Bruxellesu, zatim nabranje bolnih točaka u srazu modela europske politike i ponuđenih modela takozvanoga "europskoga identiteta" u organizaciji Francuskog PEN-a kojem, usput rečeno, u zadnji tren Ministarstvo kulture otkazuje sponzorstvo, pa se čitav skup neplanirano premiješta u jedno simpatično belgijsko kazalište. Dokaz da svi putevi i suptilni prijeveri birokratske frazeologije o kulturnom identitetu u posljednje vrijeme vode u Bruxelles bez sumnje je i projekt uspješno nazvan "Mind Europe", što bi u prijevodu značilo promišljanje Europe, ali i briga za tu istu Europu. U vrijeme nizozemskog predsjedavanja EU-om, taj je projekt bio rezultat političke volje da se otkriju kulturni prečaci u integriranju "zemalja kandidatkinja" kakva je Hrvatska, da se ponudi plemenita formula "kulture kao javnoga dobra" utemeljene

na uspostavljanju mreža prekograničnog kulturnog “nadovezivanja”, da se pomoću takozvane “transverzalizacije kulture” onom starom, ozloglašenom načelu kulturne homogenizacije i standardizacije suprotstavi “nova” ili tobože nova ideja “kulture dijaloga”. Prvi dio projekta “Mind Europe” održava se u Dubrovniku prošle godine. Tada za stolom (možda je bolje reći za svečanom trpezom) sjede odabrani “neovisni” intelektualci. Neki su rječiti, neki nemušti. Moderatorica Margot Dijkgraaf ima veliko iskustvo u elektronskim i tiskanim medijima. Izvrsno je pripremljena, ali ipak atmosfera ostaje napeta i politika dosadno zuji iznad kulture kao muha iznad pečenja. U tom trenutku sam već postavila na noge dramu koja je kasnije nagrađena u Berlinu. Dizajner Boris Ljubičić dijeli nezainteresiranim sudionicima razglednice nazvane *Europe2020*. Na šarenoj razglednici naziru se neke konture. Izvor šarenila, kad se bolje pogleda, mikroskopske su zastavice europskih zemalja spojene tako da tvore psihodeličan konglomerat koji se mjestimično zgušnjava tako da se onim gledateljima koje je prosvijetlio autorov tiskani komentar, ukazuje zagonetni osmjeh Mona Lize. Nije Ljubičić baš vješt u usmenom izlaganju svojih zamisli i nema što pametno reći u zadanom kontekstu, ali mi dođe da ga poljubim jer njegov dizajn je dizajn zastave koja se pojavljuje u mojoj drami *Ledeni General*. To je to!

Mjesto radnje je “Paneuropski kazneni zavod” smješten na otoku Ilhéu da Fonte de Areia (preletjela sam preko njega) usred Atlantskog oceana oko 900 kilometara od iberške obale i 400 kilometara od ruba Afrike u ravnini Casablanke. Započinje na Veliki Petak 2265, pet mjeseci nakon velike katastrofe koja je pogodila Kontinent. Ljudi koji se tamo nalaze veterani su europskih ratova od kojih neki izdržavaju doživotnu kaznu za ratne zločine, a drugi – socijalno integrirani “vitezovi” – čuvaju osuđenike od kojih neki, zahvaljujući naprednoj tehnici krionizacije, služe po nekoliko doživotnih kazni za redom. S njima dijele dobro i zlo prostitutke kojima su u humanijoj verziji hipokritskoga društvenog sustava podijeljeni časnički činovi. Ljubičićevski ironijski dizajn zastave pojavljuje se u trećem činu:

\*\*\*

*Trg. Na “mostu” već stoje u stavu mirno naoružani vojnici u crnim uniformama s crnim diverzantskim maskama navučenim preko lica tako da iz njih vire samo oči i otvor za usta. Na prodoran*

zvuk trube iz džepova vade prevelike troroge svjetlomodne kape sa zvjezdicama i stavljaju ih na glave ne skidajući maske.

Na jednoj od stepenica gotovo pri samome dnu desne kosine sjedi Magdalena. Obučena je u kratku haljinu skrojenu od platna za maskirne uniforme. Na obrijanoj glavi vjenčić od bijela cvijeća. U ruci golemi list (bit će palmin). Na nogama, kao i obično, vojničke čizme. S druge strane ulazi Ahmad. Vodi za ruku Dominga. I on je do očiju nabio trorogu modru kapu. U ruci mu zastavica iste boje kojom maše čas prema publici, čas prema vojnicima. Pljesak i glasni žamor gomile koju se isprva ne vidi dok ne počne nadirati i s lijeva i s desna, odnekud ispod "mosta", frontalno prema publici i iz pozadine auditorija. Šaroliko se društvo grupira u tri skupine: Vitezovi u različitim uniformama ili barem s dijelovima vojničke opreme. Žene u civilnoj odjeći od kojih neke nose vojničke šinjele preko večernjih haljina. Odleženi osuđenici u prugastim hlačama goli do pojasa vezani dvojica po dvojica lancem za noge. Negdje su tu La Bouche i Poulette. Među svjetinom je i Stjepan koji se probije gotovo do samog vrha lijeve kosine. Johannes i Ivan stoje u prvom redu Vitezova. Probušeni general pokušava pokriti golo tijelo listovima papira.

**Ahmad:**

*Prema generalu*

Stid je univerzalna kategorija. Čudno je kako su ljudi sramežljivi. Nerado pokazuju golo tijelo, a svojih se misli ne stide. Čak i kad su najprljavije.

*Prema okupljenim ljudima*

Vidite ovog čovjeka ovdje. Pogledajte te mišiće: bicepse, lijepo oblikovan grudni koš, listove na nogama, stražnjicu – nažalost skrivenu, idealnih proporcija, penis, trenutno skriven, također idealnih proporcija. Apolon. Rođen iz leda. Vojskovođa. Na čiju se riječ odlazilo u proboj, iz proboja u smrt, iz smrti ... Kamo iz smrti? U vječnu slavu, tamo gdje ne stiže kletva? To bi vi dragi Vitezovi morali znati bolje od mene. A tek vi gospodine! Jedan general to sigurno zna. Mora znati, jer inače ne bi mogao poslati svoje ljude tamo kamo ih je slao. Ovaj čovjek ovdje dijeli tajnu s Bogom, a stidi se golog tijela. Skriva se iza papira. Pokriva genitalije. Gužva papir na kojem stoje imena koja bi mu trebala nešto značiti – prabake, djedovi, majka i otac, djeca, unuci i njihova djeca (...)

**General:**

*Prekine ga*

To je protiv svih konvencija. Odmah mi donesite odjeću.

**Ahmad:**

*Ironično*

Ali vi ste već pokrili genitalije rodoslovljem.

**General:**

Donesite odjeću!

**Ahmad:**

Čemu? Molim vas lijepo, zar jedan general ima što skrivati pred Vitezovima? Tu su i vaši ljudi. Oni koji su se s vama borili. Trebalo bi ih pitati jeste li im i prije nešto skrivali? Na primjer istinu. Jeste li skrivali istinu od svojih vojnika tako dobro kao što skrivate jaja?

*Zastane*

No, odgovorite?

**General:**

Već sam odgovarao sudu.

**Ahmad:**

A Bogu? Biste li njemu odgovarali?

**General:**

Vašem ili mojem?

**Ahmad:**

Pogledajte ovo dijete!

*Pokaže na Dominga*

Domingo, mahni generalu. Reci generalu "Dobar dan!"

*Domingo maše zastavicom uz radosni osmijeh*

Vidite, ovo je vaš proizvod. Budućnost koju ste vi stvorili.

I sad, recite, molim lijepo, čemu stid? Nije li sad ipak malo prekasno pokrivati jaja?

**Domingo:**

Doba daaa.

*Mahne još nekoliko puta.*

Doba da. Doba da.

**General:**

Uložit ću žalbu.

**Ahmad:**

Žalite se Bogu.

**General:**

*Ustaje*

Gnjido civilna.

**Domingo:**

Dobada.

**Ahmad:**

Možda vam pomogne blaženi Raymundus.

**Domingo:**

*maše sve žešće i ponavlja sve glasnije*

Dobadadobadadobadadobad ...

**Ahmad:**

Kleknite. Molite se blaženom Raymundusu. No, kleknite da vidim kako se molite. Na koljena. Šta čekate?

*prodere se*

Kleknite!

**General:**

Ni mrtav.

**Ahmad:**

*mirno*

A znate li vi da ...

**Domingo:**

Doba daaa.

**Ahmad:**

Znate li da vama nije dopušteno umrijeti? Kažete da se ne biste spustili na koljena ni mrtav. A vidite, ja znam da će doći čas kad ćete kleknuti.

**General:**

Prokleti starče!

**Ahmad:**

Nećete klečati mrtav, nego živ i molit ćete da dođe smrt, a ona neće doći jer joj neće dati pravda. Ovako će od sada izgledati vaša ...

*General se zaleti prema Ahmadu i sruši ga na pod*

*Straža!*

*Iz gomile istrče Ivan i Johannes, razdvoje ih, podignu Ahmada na noge. Ivan mu spretno sveže ruke iza leđa. Ahmad se otima, više*

*Straža!*

*Stjepan koji se u međuvremenu uspio probiti do vrha stane na "most" uz vojnike, zavikne:*

**Stjepan:**

Ljudi! Gotovo je.

*Smakne plavu trorogu kapu s glave prvog vojnika do sebe. Vojnik se ne pomakne nego i dalje drži otkočeno oružje. Stjepan podigne kapu u zrak.*

Vidite ovu kapu. Nije to kapa. To je znak. To je znak da smo predugo šutjeli.

*Baci je sebi pod noge i počne gaziti.*

Šutjeli smo jer nismo znali misliti. Priznajmo sami sebi sada, kada je sve gotovo, da nismo znali misliti. Ali ljudi! – recimo još

nešto – recimo glasno, da nas svi čuju, da to nije bilo zato što Vitezovi nemaju svoje glave. Ljudi, mi imamo glavu, samo smo zaboravili da je imamo jer su nam je pokrili kapom. Rekli su: “Mi ćemo misliti za vas, kao što ste se vi za nas borili.” I smislili su. Našli su način kako se riješiti Vitezova. Prvo su nas pustili da gladujemo. Rekli su: “Strpite se. Doći ćete i vi na red.” I došli smo. Napokon su nas izjednačili s razbojnicima. Rekli su: “Evo vam posao” i kad nismo htjeli ići ovamo, kad smo rekli da je čuvati zatvorenika isto k’o biti u zatvoru, onda su oni rekli nama da hoćemo kruha bez lopate, rekli su “Šta je – fali vam ratni plijen? Nije vam dosta. Niste se dosta nakrali. E, ne može tako. Ne radi se to tako u miru. Uzmite ili ostavite.” I mi smo uzeli. Bilo nas stid. Pokrili poslušno glave kapama i zaboravili da ih imamo.

**Vitezovi:**

Tako je.

**Stjepan:**

Ali sada je gotovo. Svršeno je s tim. Samo se možemo pitati zašto smo čekali.

*(ponovi u obliku gromoglasnog pitanja)*

Zašto smo toliko čekali?

*(nešto tiše, sabrano)*

Jesmo li čekali zato što nas je bilo strah? Koga nas je bilo strah, nas koji smo se u rovu gurali s mrtvacima k’o što se neki drugi ljudi tiskaju u tramvaju. Hej, zar nas je bilo strah? Čega? Koga?

**Johannes:**

*Dovikne odozdo*

Krezubog starca. Tresle su nam se gaće od ovog ovdje starca.

**Ahmad:**

Straža! Pucaj!

**Stjepan:**

Izgleda da Ahmad još ne razumije. A mislili smo da je pametniji, je l’ tako?

*Odozdo smijeh. Podrugljivo doda*

Starče, pogledaj prvo u koga su uperene cijevi. Da ne bi žalio kad opale.

**Ahmad:**

Stjepane, sjeti se, pred tobom je primjer. Iz istog ste kraja. Sjeti se tko i zašto završava u ledu.

**General:**

Majku ti pokvarenu.

**Ivan:**

Ma šta se dogodilo, nećeš ti to dočekati. K'o pse si nas držao. Pa neka. Sad ćemo ti pregrist' vrat. Pa nek dođe šta ima. Nek bude šta bude.

**Žena Prva:**

*vikne*

Lagao si za brod.

**Stjepan:**

Već pet mjeseci ne postoji nikakva veza sa stožerom. Ostavili nas. Misle – krepat će bez riječi. Ali, varaju se. Pokazat ćemo mi njima tko su Vitezovi!

**Vitezovi:**

Hoćemo.

**Ahmad:**

Drage časnice i Vitezovi ...

**Žena Druga:**

Crko da Bog da!

**Ahmad:**

Radio sam u vašem interesu. Ako sam što prešutio ...

**Poulette:**

Lagao, kaži lagao!

*Svjetina zaurla*

**Ahmad:**

*Pokušava ih nadglasati*

Pustite da kažem. Polako. Da objasnim ...

**Žena Druga:**

Crkni, olupino.

**Stjepan:**

*Podigao ruke*

Ljudi!

*Žamor se ne smiruje. Metež se pojačava. Jedan kažnjenik naglo krene, drugi se saplete o lanac kojim je vezan za prvoga.*

Ljudi!

*Jedan vojnik s mosta puca u zrak. Nastaje tišina.*

Pustite ga nek kaže.

**Ahmad:**

Nisam želio govoriti o katastrofi koja je pogodila Kontinent. Vi kao vojnici morali biste shvatiti da u ovakvim uvjetima dodatno demoraliziranje nije poželjno. O ostalom nemam što reći. Tek jednu stvar: Vitezovi, ja znam da vi niste krivi. Krivi su oni koji potiču na bunu. Oni će za to odgovarati.



Zar možete pomisliti da ja, nakon tolikih godina provedenih s vama, ne razumijem što znači ogorčenost, gađenje, razočarenje?

**Žena Druga:**

Smrt starom licemjeru!

**Ahmad:**

... da ne razumijem što znači uzajamno (naglasni "uzajamno") gađenje i razočarenje koje iz toga proizlazi. Da ne razumijem što znači prezir kad ga i sam osjećam. Civilni prezir suočen s prezirom vojnika. Civilizirano gnušanje kojem s druge strane stoji barbarski gnjev obogaljena ratnika koji je samo koje stoljeće ranije razbijao izloge odšarafljenom protezom. Danas taj isti ratnik ne mora nositi štake. On dobiva novu nogu. Pušta da mu je plati društvo. Pušta da mu izraste novi ud kao vodozemcu i onda s tom istom nogom gaji kapu s obilježjima civilnog društva – dodat ću – civiliziranog društva.

**Ivan:**

Zgazit će i staru gnjidu.

**Ahmad:**

I neće imati od toga ništa.

**Ivan:**

Samo neizmjereno zadovoljstvo!

**Ahmad:**

Starcu je smrt bliska. Svaki dan s njom razgovara.

**Ivan:**

Reci još da ti je mila i draga, pa će se već ne'ko ovdje nač' da ti ostvari snove.

**Ahmad:**

Starost skraćuje vrijeme predviđeno za snove. Tko to shvati, vjeruj mi Ivane, njemu je smrt prirodni saveznik. Ne, nije mi draga. Samo pristajem na suradnju. Za razliku od vas, ja imam hrabrosti dati svoj tihi pristanak. Hej vi – bivši starci, skrpani bogalji, gnjevni borci izvučeni iz leda – mogli ste biti samoubojice, ali niste to učinili na vrijeme! Sada je prekasno. Sad ste u službi svojih novih tijela. Slijedite ritam gladi. A meni je, vidite, svejedno. Starac, suh k'o češer, čeka rasplet. I taman da ne dođe brod, da se nitko ne javi, da čitava Europa sravnjena sa zemljom, skapa pod ruševinama, mene istinski nije briga. Neki su od vas htjeli znati o kakvoj se katastrofi radi, zanimalo ih je o kakvoj je točno nesreći riječ. Točno. Precizno. Htjeli bi znati. Ma nemojte! Kao da je to važno. Potres ili sveopće ravnodušje, bolest ili epidemija zaborava. Sasvim svejedno. Meni je – svejedno.

**Stjepan:**

Vojnikinje i vojnici, časnice i časnici, i vi ... s lancima i lopatama, vi koje su sudili oni što ne mogu podnijet ni krv iz prsta! Došlo je vaše vrijeme. Ne slušajte gubitnike i zapamtite: samo hrabri preživljavaju! Sada je došlo vrijeme hrabrih. Vrijeme otkupitelja.

**La Bouche:**

Pa mi ćemo poumirati od gladi. Je'l vi to shvaćate?

**Stjepan:**

Pokazat ćemo mi njima što imaju Vitezovi. Imaju muda. Da kažu što misle. Birat će vođu. Da znaju kamo idu. I još nešto, ljudi, zaboravljate. Vi koji se bojite gladi.

*Pokazuje prstom na La Bouche*

Zapamtite: događaju se čuda. Da, nemojte vrtjeti glavama. Zaista se događaju čuda. Ma kakva katastrofa se dogodila – jedno je sigurno – ovaj ju je otok izbjegao – ovi su ljudi preživjeli. Jednom su već preživjeli. Živjet će i dalje. Pokazat će svojim primjerom. Izabrat će vertikalnu duhu. Zapamtite!

*Podigne prst u zrak visoko iznad glave*

Na ovom se otoku rađa nešto sveto. Ova djevojka tamo koja se hladi palminim listom. Pogledajte. Ovo skromno dijete s djevičanskim vijencem na glavi.

Ona toga nije svjesna.

*Pokaže na Magdalenu, a onda uzneseno, glasno*

Da, na ovom se otoku rađa nešto sveto. Ovi ljudi toga nisu svjesni, ali bit će.

Spalit će zastavu lažnog jedinstva i staviti novu, šarenu zastavu slobode satkanu od različitih boja. Svaka boja jedan narod, jedan nacionalni ponos, neskriveni ponos i glasna poruka: "Da, mi smo različiti i želimo takvi ostati!"

*Zastane, onda još glasnije*

Recite, od kada niste vidjeli svoje boje? Recite, jeste li zaboravili koje su vaše boje? Hajde, došlo je vrijeme kad se to može slobodno reći.

Zastane. Pogledom kruži po mnoštvu. Ljudi šute. Naglo se prodere:

Evo vam zastave da se podsjetite!

*Bubnjevi. Ulazi Madame La Fosse. U ruci joj ogromna zastava kojom pokušava mahati. Pritrčavaju druge žene i zajednički razvijaju platno da se vide boje od kojih je zastava složena. La Fosse je obučena u žutu dugačku haljinu poput draperije vezanu u struku dvostrukim redom konopca. Jedno rame joj je golo. Bosa je. U jednoj ruci,*

podignutoj u zrak visoko podignuto koplje sa zastavom, u drugoj starinska duga puška s isukanom bajunetom. Vitezovi i žene plješču.

**Stjepan:**

*Ponavlja frenetičnim glasom*

Evo nove zastave! Evo nove zastave!

*Iz pozadine se počinje približavati poznati napjev*

Drage volje mi smo dali ruke, noge, dušu, sve.

Od dušmana branit znasmo pređe, vjeru, more, tlo.

Kad u borbi kakvoj negdje na rame bi pao tko,

Prah sa sebe on bi stresao, reko: "Nisam pao, ne!

Drage volje mi smo dali ruke, noge, dušu, sve.

*Ulazi ista šarolika gomila Vitezova koja je poharala "Konobu".*

*Ovaj puta u paradnom stroju. Pokušavaju održati korak, ali se vidi da su još uvijek pripiti. Najglasniji pjeva krivo. Kroz gomilu se probija neki zatvorenik, a za njim, povučen lancem, šepa drugi*

**Zatvorenik Prvi:**

Dajte! Samo da poljubim zastavu. Dajte ovamo.

*Razvijaju pred njim sukno*

Gdje je moj grb? Da vidim!

*Isprva ne nalazi, a kad nađe svoje boje i grb između drugih na zastavi, padne na koljena i za sobom povuče sudruga*

Tu je. Ljudi, tu je! Hvala ti Bože.

*Povlači zastavu, ljubi je, tare licem pronađeni dio.*

Od kada vas nisam vidio. Svete boje, od kada vas nisam vidio.

**Stjepan:**

Vitezovi, časnice, dragi zatvorenici, osvjedočite se. Potražite svoje boje. Poljubite svoje grbove.

**Zatvorenik Prvi:**

*plače i ponavlja*

Svete boje. Svete boje, od kada vas moje oči nisu vidjele.

Evo ih. Hvala ti Gospodine Bože.

Svete boje. Tu su. preda mnom. Svete boje ...

*Nastaje metež. Svi krenu prema zastavi. Slijeva, zdesna, odozgo. Sudaraju se, sapliću o lance između nogu zatvorenika. U općoj gužvi grupa pripitih Vitezova nastavlja marširati paradnim korakom kroz mnoštvo. Mnogi posrću odgurnuti. Čitavo vrijeme čuje se isti napjev, ali i psovke, fragmenti uzvika poput:*

Samo malo! Da i ja ...

Majke ti!

Samo da dotaknem!

Sunce ti žarko!

Dajte da suze u zastavu obrišem.

Da otrem radosnice.

Odbij!

Da poljubim grb. Svoj grb da poljubim.

*Iz mnoštva koje u grozdovima okružuje Madam La Fosse, još uvijek se u zrak diže njezina ruka čvrsto stisnuta oko koplja zastave koju pokušava spasiti od gomile. Čuje se zapomaganje. Različiti glasovi:*

Tu je! Drži.

Pazi!

Ne trgaj, svinjo!

Nije to ta!

*Na trenutak se vidi razgolićena dojka La Fosse, potom dugi, promukli jauk. Zgušnjavanje meteža u kojem se više ne vidi ni zastava ni La Fosse.*

**Magdalena:**

*Prodorno krikne dva puta. Gomila se prvo zaustavi kao sleđena, a onda nijemo razmakne. Na podu leži La Fosse. Pokraj nje rastrgana zastava. Dijelovi odjeće. Konfeti. Samo supijani vojnici nastavljaju paradni korak u tišini, bez glazbe i bez pjesme. Magdalena strčava odozgo s mjesta na stepenicama gdje je sjedila. U rukama još uvijek drži palmin list. Klekne do La Fosse. Maše iznad nje listom. Očajno, tiho zove*

Madame! Madame! Kako se to moglo dogoditi? Madame!

**Stjepan:**

*Zagalami na pijane Vitezove*

Stooooj! Stoj tamo!

*Stanu. Neki od njih pritom i posrnu. Onaj s maramom na glavi, raskopčane košulje, s debelim zlatnim lancem na rutavim prsima nastavi samostalno stupati dok ga jednom odlučnom, grubom gestom ne zaustavi general.*

**General:**

Smeće pijano!

*Priđe do Madame i čučne uz nju. Podiže njenu ruku i pušta je da mlitavo padne na pod. Pokriva Madame ostacima rastrgane zastave.*

**Domingo:**

Doba daa.

Maše zastavicom

**General:**

*Oštro, gnjevno, prema ljudima.*

Šta gledate! Šta ste zinuli? Vi ste je ubili. Svojom nedisciplinom. Nisam ja. Šta u mene gledate?

*Istrgne list Magdaleni iz ruku i njime pokriva slabine.*  
K'o da prvi put vidite golog čovjeka. Prvi put vidite mrtva-  
ca, ne?

(...)

"Niste svjesni". Onaj gore viče: "Niste svjesni". Rađa se nešto sveto, a vi niste svjesni. Treba vam "duhovna vertikala". A ja – ja kažem drukčije. Svjesni ste. I te kako. Samo to ne'ko treba izgovoriti umjesto vas – prasci nedisciplinirani. Ja ću to izgovoriti umjesto vas.

*Polako, ali vrlo glasno*

Vama treba čvrsta ruka. I gotovo. Jeste čuli?

*Postepeno zamračenje. General i dalje urla.*

Čvrsta ruka!

(...)

Hajde sad! Bješte! Razlaz.

*Johannes izvodi sputanog Ahmada. Za njima izlazi i Domingo, a za Domingom i ostali. General stoji frontalno, isprsio grudi, pal-minim listom skriva slabine i dalje bjesni*

Fajront! Razlaz. Gotovo.

*Kad se potpuno zamračí još se čuje*

Bjež' tamo, smeće jedno!

General izlazi zadnji. U potpunoj tami. Tihi bubnjevi iz pozadine. Mrtvački marš.

\*\*\*

Godinu dana kasnije u Bruxellesu raspravljamo o istoj kulturi dijaloga u ujedinjenoj Europi. Kao za vruga, okolnosti su se promijenile. Francuska upravo izglasava nepovjerenje Europskome ustavu, a kriza postaje ključnom riječju političkih i psudopolitičkih rasprava. Najbolji dio briselske priče je susret s Jacquesom De Deckerom, kolumnistom novina *Le Soire*, otkaćenim akademikom *Kraljevske Akademije francuskog jezika i kulture Belgije* i dramskim piscem. Prvi put se vidimo, ali kao da smo se dogovorili: u vruće poslijepodne, dok staromodni ventilatori bezuspješno režu zrak, nitko od nas nema volje hvaliti prazne sheme pomodnog razgovora o europskome kulturnom identitetu.

Tih dana gledam film pod naslovom *The Yes Man* čiji su autori Chris Smith, Dan Ollman i Sarah Price. Projekt dokumentira višemjesečnu konceptualnu preokupaciju američkih umjetnika Svjetskom trgovinskom organizacijom. Negativna

simbolika WTO-a iskorištena je u ludičkom izvedbenom konceptu koji izvrgava ruglu mehanizam svjetskog napretka i s razornom ironijom bilježi propast onog modela univerzalne kulture kojem je edukacija još donedavno bila cilj. Američki autori pritom žele pokazati ne samo pasivnost potrošača proizvoda za masovnu uporabu i konzumenata masovne kulture, nego uspijevaju s puno humora dokumentirati i tragične razmjere duhovne lijenosti takozvanih “intelektualaca”, sudionika u tobožnjem “dijalogu” kojem je lažni cilj dobrobit čovječanstva, a prava i jedina svrha svjetska dobit. Dobro potkovani u znanju novih medija, autori prvo postavljaju web-stranicu koja formalno oponaša, a zapravo svojim sadržajem vrlo istančano ironizira službenu web-stranicu WTO-a. Njihova konceptualna nakana dobiva potvrdu u seriji poziva na konferencije, sveučilišta i na televizijske panel-diskusije širom svijeta, gdje dva izvođača koji su ujedno i umjetnici performansa, video-umjetnici i dizajneri, navlače odijela poslovnih ljudi kao “masku” i služeći se setom naučenih formula poslovnog govora, vrlo uspješno obmanjuju “intelektualce” na svjetskim trgovinskim konferencijama pomičući granicu provokacije do nadrealnih razmjera, kao primjerice prilikom prezentacije poslovnoga odijela od zlatnoga lateksa s gigantskim penisom na napuhavanje na kojem se nalazi multimedijaska glava za nadgledanje i interaktivni odnos s personalom tvrtke. Premda prepričan jednostavnim riječima ovakav sinopsis konceptualne izvedbe ne djeluje uvjerljivo, filmski dokumentirana reakcija, bolje reći odsustvo reakcije sudionika elitnih svjetskih skupova, a usto i vrlo obimni i ozbiljni *press-clipping*, dokazuje upravo suprotno: razina inercije i tuposti prosječnog intelektualca viša je nego što bismo mogli zamisliti ili, kao što autori poručuju u komentaru: “Danas je moguće izgovoriti bilo što, monstruozne gluposti i najgore strahote, a da nitko nema potrebu istinski reagirati”. Čak se i tip “aktivista” kao čovjeka koji se aktivno zalaže za dobro svijeta groteskno izvrće u oblik aktivističkog činovnika; “da-čovjeka” koji pasivno upisuje svoju egzistenciju u praznu formulu dvoličnog zalaganja za bolje društvo. Poruka je sasvim postmoderna: iscrpljene su sve mogućnosti napredovanja, kako u umjetnosti, tako i u svjetskoj etici. Preživljava jedino proizvod na svjetskom “tržištu ideja”, a pojam univerzalnoga zamjenjuje se pojmom globalnoga. Ne postoje više univerzalne umjetničke vrijednosti, nego umjetničke ideje koje se montiraju na različitim

dijelovima svijeta. Pa tako i američki autori, nakon što su montirali filmski zapis – na svjetskom tržištu ideja plasiraju gorku ironiju svoje internacionalne, multimedijalne konceptualne izvedbe. Knjiga koju će promovirati početkom iduće godine zasigurno će postati dobro unovčiva uspješnica poput svjetskog bestslera *No Logo*.

srpanj i kolovoz, Zagreb (Hrvatska)  
POTRES MOZGA

Unajmili smo stan u Novom Zagrebu, kod šoderice Bundeck. Prijenos stvari iz Austrije bio je bolno i u svakom pogledu skupo iskustvo. Što je priča o “transverzalizaciji europske kulture” prema surovoj realnosti europskih državnih granica i kafkijanskim mjerama carinskog sustava koji daje sve od sebe kako bi razvrgnuo bračne zajednice umjetnika s različitim putovnicama. Kad je Davidov klavir milimetarskom točnošću ispunio lift i doživio uzašašće na četvrti kat i kad je bez nogu, uz hroptanje četvorice eksperata za vuču instrumenata, prošao kroz vrata i hodnik, znala sam da počinje nova faza u životu kojeg – napokon priznajem sama sebi – vrlo slabo planiram. A onda sam se poskliznula u čistoj, novoj kupaonici i doživjela snažan potres mozga. Posljedica je knjiga priča.

4. do 9. rujna, Liège, (Belgija)  
DEMON SAVJESTI

Opet sam u Belgiji, u lijepo-ružnom, staro-novom Liègeu gdje se od ranih šezdesetih, tog posljednjeg u nizu zlatnih doba europske kulture, održava *Međunarodno bijenale poezije* i to “pod visokim patronatstvom njenog visočanstva kraljice Fabiole”. Tema su riječi – “Goruće riječi”, što god to značilo. Je li to opet onaj demon savjesti, onaj antipatični, utopistički aktivizam koji samouvjereno kaže: “Tko, ako ne mi!”, za ovu prigodu ublažen metaforom plamena? Pomišljam kako u naše doba više ni smrt ne može oduzeti elemenat ironije uzaludnom gnjevu intelektualaca koji – ako nisu na vrijeme svoju književnu riječ i svoj društveni aktivizam uniformirali i uključili u svjetsku mašinu lake zabave – stradaju na donkihotovski način, usamljeni i ismijani. Osnivač *Bijenala*, logorski stradalnik

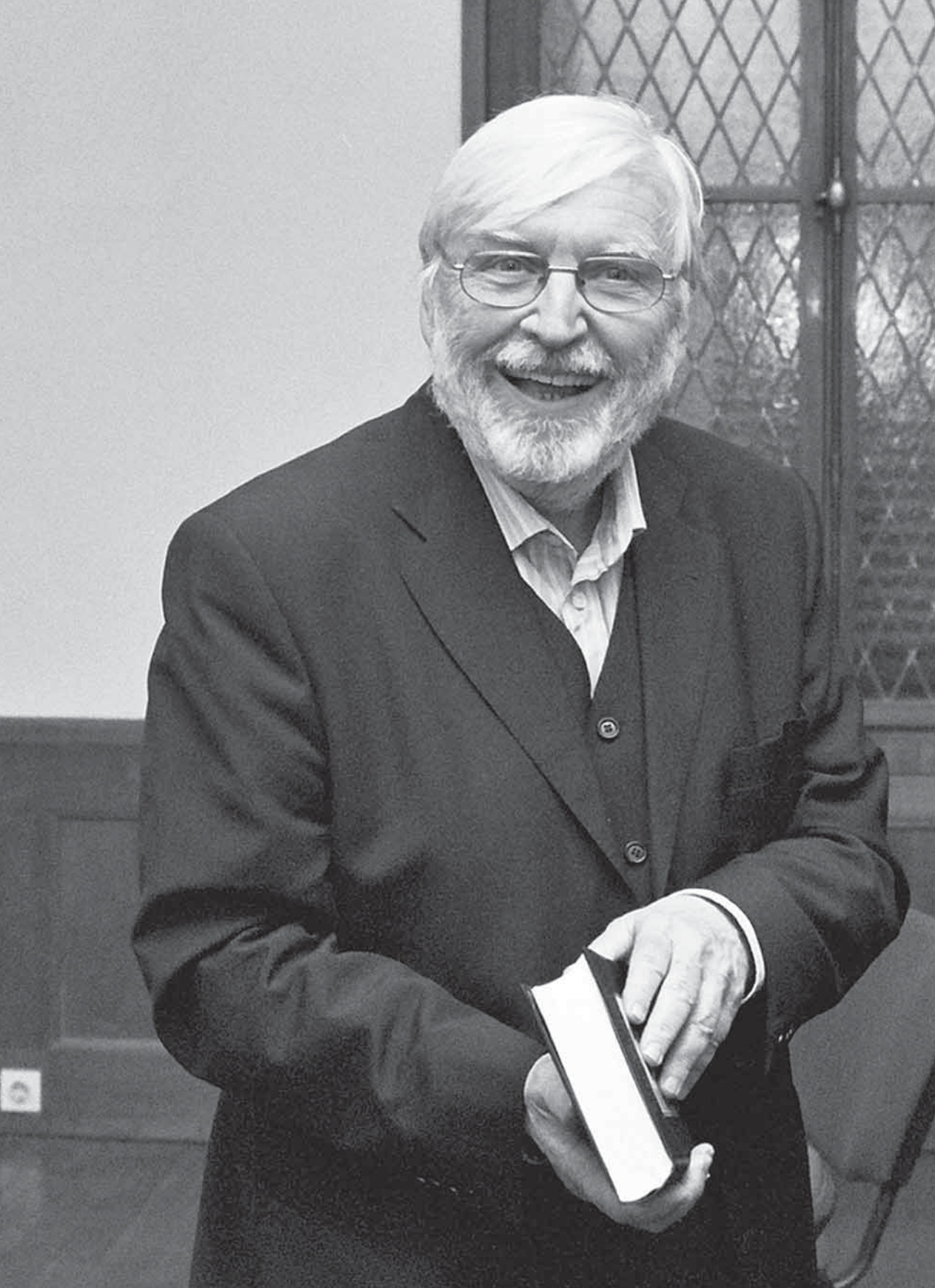
i vječni buntovnik, Arthur Haulot umire u toku priprema dvadeset i četvrtog u nizu svojih festivala. Plemeniti, starinski gnjev umire s njim. U zatamnjenoj dvorani nekoliko ljudi plače, nekoliko zijeva. Abdellatif Laâbi – Marokanac u Parizu – predsjedava skupom. Nagradu *Bijenala* dobiva Andrea Zanzotto. Preko panoa promiču crno-bijele fotografije. Premoreni riječima, glavinjaju članovi Društva još živih pjesnika. Kroz veliku staklenu stijenu Kongresne dvorane promatram neki smiješni, dugački brod koji prevozi čitavo brdo nasute zemlje.

– Zemlja plovi rijekom – kaže stari prijatelj. – Sve je naopak. Bit će da je smak svijeta jako blizu.



# MANUFAKTURA

Bora Ćosić  
Jasmina Ahmetagić  
Mihajlo Pantić  
Milica Nikolić  
Vesna Krmpotić  
Maja Vidmar  
Ozren Kebo  
Matjaž Pikalo  
Dragana Tripković  
Bojana Stojanović-Pantović  
Gabriela Stojanoska  
Muharem Bazdulj  
Milenko Stojičić  
Nenad Veličković  
Vojka Smiljanić-Đikić  
Svetlana Tomić  
Željko Ivanković  
Aleš Debeljak



## DIE FROEHLICHE WISSENSCHAFT

(prepisivano od 07 do 09 04.05, Berlin)

Postoji jedna prilično luda knjiga Derridina, najveći deo u njoj posvećen je paru cipela sa neke slike Van Gogha. Šta one znače, dokazuju li šta, čine li nekakvu istinu o svetu, prikazuju li jedan oficijelan par – kao da su muž i žena, ili su tek tako sparene kao u nekoj javnoj kući, -o ovome već je razbijalo glavu nekoliko prethodnika. Heidegger tvrdio je da su pripadale nekoj seljanki, Meyer Schapiro mislio je da su slikarve sopstvene. Derridi one su argument, esejistički, o istini u slikarstvu (La verite en peinture), ova starudija, te dve suklate od obuće zinule su svakako da nam nešto kažu. Ja mislim da se tu krije tema o izujanju. Tako umećem svoju verziju, po njoj, ovo su cipele nekog čoveka, ubijenog u Srebrenici. Najpre izuvenog, pa ubijenog, ili su ga izuli naknadno, da bi zametnuli trag, zavitlali su ih preko plota, one potom padaju unatrag, kroz vreme, da se zaustave na ludakovom platnu. Čitava Derridina rasprava “o pertlama”, nekih stotina stranica, pretresa sve cipelne strane, ovom dodajem jednu, takođe važnu cipelarsku scenu, kada neko proba da se obuče. “Kao neka odjeća ili neki predmet koji se može posuditi”, kaže on. Tako razumem sliku u obučarskom salonu gde gospođa ili gospodin isprobavaju pojedine modele, do ludila. Samo čekam da poslovođa, već izvan sebe, izvadi brijač i odseče si uho. Tako se izvodi ova igra, pozajmljivanja. Jer šašava mušterija ne isprobava samo one glupe mokasine, ona proba da bude ma ko od sledećih probača, dok ih neko, napokon ne kupi. Nije on, dakle, sumanuta Imelda Marcos, da ih sve trpa u svoje ormane, nego se stavlja u poziciju mnogih osoba, neutvrdivo kojih. Možda čovek uopšte ne proba svoje cipele, možda one isprobavaju njega. U ovom detektivskom postupku pripoveda se sudbina Pepeljugin, jedino što ja znam da je ona ubijena, otud nepronalaziva. A ipak, filosofi i dalje guraju te gnjetave, uskisle, provaljene Van Goghove cipeleštine ko zna kome sve pod nos, kao da će time biti dohvaćen počinitelj. U tom ludačkom ritualu ja pucam na nekakav moralni čin: neka samo

svako iz moje nacije stavi nogu u nju, neka se bar za momenat oseti u kozi (onoj od cipele), koži žrtve. Tada i ja probam da natučem nešto na noge. Ja koji nisam Imelda, pokušavam da se obujem svojom jedinom cipelom, emigrantskom, apatridskom, na početku ludačkog rata, balkanskog. To je ona ista starudija sa slika Van Gogha, još ponešto upropaštena mojom bežanijom, meditacijom o tom bežanju. U toj cipeli mojoj nozi, meni samom neudobno je, iz nje strši čitava tradicija zapadnoevropskog mišljenja kao nekakva boca, čkalj koji me žulja. Tako se već osećam u svojoj emigrantskoj košulji, u kaputu koji pozajmio mi je italijanski prijatelj, a posebno u cipeli, baštinjenoj od slikarstva, esejistike i filosofije zapadne Evrope. Jer meni sa juga tog kontinenta hodati je po Zapadu obuven i u odeći zapadnjačkoj. A sve što sam onde dobio imalo je taj karakter, stršenja, u njoj, iz nje sve strši prema mom telu. Tome polako se ranjava moj ubogi inkarnat sa juga, ozleđen onom istom nažuljanošću, opštom na ovom kontinentu, bocom naše skupne zapadnoevropske metafizike. To je ono stršenje Zemlje, “Ragen”, kojim se očituje njena “sklonjenost”, njeno “samozatvarajuće”, sve sami termini Heideggerovi. Jer Zemlja je i moja cipela, i u mojoj cipeli ona obitava, samozatvorena, sklonjena, čekajući da je neko od nas raspertla, da raspertlja naš problem. To je taj čkalj, zapravo posuvraćeni deo cipelino postave, koji me žulja. Da se ona može nositi slobodno od svih premisa promišljanja, ne bi bilo one unutrašnje zaštite kojom se cipelino telo odeljuje od moga, to je neki komadić koji ne pripada neposrednoj obuvenosti, mome hodu uz pomoć tog predmeta, njena postavljenost je moja vlastita meditacija o njoj, nešto “između”, Kantovog pretpostavljanja kako se dohvata svet. A svet upravo mojim preturanjem po glavi, u postavljenosti moga boravka u cipeli, na Zemlji, baš time počinje da “strši”, pokušavajući da se ustoboči do neke mere kada ću napokon uspeti da ga otkrijem. Tako počinje hronika moje nažuljanosti, moje obuvenosti u cokule jednog perioda, na početku rata.

Moje izgnanstvo odvija se u staroj kući nad morem, tamo gde sam decenijama provodio svoje letnje doba, sada je trebalo probati da se onde živi. Na pragu jeseni studen se uvlači među zidove, menjajući svoju namenu ovaj dom izmenio je svoje lice, tumarao sam kroz njegove sobe kao stranac, putnik u loše grejanom hotelu, negde u tuđini. Preostalo je prostranstvo te kuće i njen položaj. To upravo sadrži ideja fenomenologije

“proširenje i povišenje”, nekoliko različitih soba i onaj breg na kome sam započeo svoj boravak postadoše toponimi moje besede. Najpre pokazao mi se suvišak vremena, progonstvo uvek je povezano sa besposlicom. Tako je mome kovanju po prošlosti, po svoj širini i dubini njenoj, vreme nudilo se kao materijal rudarski. Već je Diltay predložio da se ispituju “sve prošlosti”, ne samo ona “jedna”, moja, Husserl je ovo prihvatio. Tako ja tumaram kroz zimu svoga nezadovoljstva, putujući sa sprata na sprat ove kule iznad mora, žuljaju me ratne cipele, obuća kojoj se pogužvala postava, pretvorena u skorelost zapadnoevropske metafizike, u stršenje Zemlje moga sećanja. Pomalo šepajući, jer nisam opremljen kako valja, teglim u rukama knjige svojih filozofa, – čovek s knjigama u rukama, to je već dovoljno za bauljanje. Kako da se domognem svoje povesti, u prvoj godini ovog rata, u cipelama koje me gnjave svojom prošlošću, svojim nesvesnim, jer su pre mene nošene od drugih, od čitave porodice evropskih mislilaca, kao što se u siromašnim obiteljima događa: onaj najmlađi ide uvek bos, sve dok stariji brat ne dođe doma i ne izuje se. Kako da dohvatim svoj duhovni rodoslov, kada “sva tradicija nije unapred poznata i raspoloživo dostupna tradicija.” Ovo napisao je Husserl 1937, ali objavili su ga luvenski monasi u Husserliani, tek 1993, dok ja, loše obuven, po svome domu nad morem teturam, tako da to još nisam u stanju pročitati, ne znajući šta znači onaj komadić papira koji služi kao postava moje sirotinjske cipele, – kao da ju je filosof ugurao onamo da bi mi olakšao hod, a vidite na šta to izlazi! Papirić govori o različitim ljudskim tradicijama, ravnopravnim međusobno, nema te jedne, bogomdane, na svetu! Da sam znao šta žulji moj hod, mogao sam da se sagnem, da istrgnem iz svoje cokule ovaj papirić, potom da ga ispravim na kolenu. Preostalo bi da smislim kako da ga kao letak iz aviona bacim iznad srpskih zemalja.

Postoji jedna opsena u državama koje su prihvatile naše odbegle duše: da emigranti nemaju svoju tradiciju, ili, što je još gore, da su je dragovoljno napustili. Međutim, ja svoju tradiciju nisam prestao da negujem, nego je ova mojim exilom još zasigurno pospešena. Samo što ja ovamo i nisam došao da bih istakao nekakvu njenu različitost, nego naprotiv, da bih dokazao kako su svi ljudi slični, bar po nečemu, po svom sapatništvu. Čitava moja istorija samnom ima veze samo slučajno i samo katkad, ona se sastavlja od različitih osoba i događaja među tim osobama – čemu prisustvujem, to Husserl

želi da kaže, naša iskustva su potpuno slučajna, jedanput je to “ovako”, drugi put “drukčije”, to je naša tradicija. Ovo on ističe u svojoj filozofskoj akribiji, a ja je prevodim u sobi moje epifanije, postojećoj, samo nelociranoj kako treba, ne znam gde bi ova soba imala biti.

Gde se nalaze naši zakoniti posedi? Svi mi došljaci smo na svoje teritorije, ko zna odakle. Pa se to malo prostora, ograđenog od medveda i od neprijatnih suseda mora uzeti kao stan u zakupu, nikako kao nekakva naša neprikosnovena svojina. Nikada ni jedan teritorij, evropski ili koji drugi, ne bi trebalo uknjižiti u vlasništvo bilo koje nacije, osim kao prostor uzet pod najam, na određeno vreme. Ono ograničeno je već ljudskim vekom, tu smo dok smo, a potom, ionako sve nasleđuju drugi. Tako i tle na kojem stojimo treba razumeti kao pokretnu binu, pozornicu koja je u jedan mah teatarske povijesti izumila svoju rotaciju. Ovim potezom pozorišnih mehaničara ocrtan je najtačnije kružni put ljudske vrste, posebno ove na našem kontinentu: danas igramo Othela, a sutra ćemo Groficu Maricu.

Tako sam ustanovio svoje malo mesto exila koje ispostavlja se šire od onog što sam ga ostavio. Jer imam oko sebe ovaj breg, tu šumu i poljanu za šetnju, a mislim pritom na stešnjost svoga plemena u njegovoj zbijenoj istovetnosti, kao u prenatrpanom autobusu.

“Kako je nas bezuvjetno valjani, u sva vremena dani svijet”, pita se Husserl – tematizirao sebe i svoj lik? Masom slučajnih iskustava, od kojih naše, ovdašnje, ovovremeno i ovo-nacionalno, samo je jedno od mnogih. Ono moglo je biti i drugojačije, kao što moglo je biti i drugde, i ko zna kad. Naše tamošnje iskustvo autobusko je, ocrtava ga vidokrug jednog autobusa s mnogo tiskanja u njemu. Koliko cipela na jednom mestu, a sve sami znaci stršenja koje iz njih klija! Ovo je sadržaj ceduljice, onog letka, Husserlovog, koji pomislio sam da bacim iznad svojih zemalja, nad puteljak po kome uspinje se vozilo moje povijesti. U njemu je stiska, jedni druge čepaju po prstima, to je jedan košmar među cipelama mojih sunarodnika, na jugu.

Lenjin je tvrdio kako je Marxova teorija svemoćna jer je istinita. Jedan skeptični profesor, Lacan, pita zašto bi pretvaranje istine u teoriju povećalo njenu moć? Psihoanaliza treba da odustane od toga da svakoj istini odgovara njeno znanje. “Možda istina, to preplašeno kuće, šćućureno u dnu onog autobusa, među mnogobrojnim cipelama ljudske stešnjosti

može imati više različitih znanja, ne samo ono jedno, koje je kućeće. Jer i znanje, samo po sebi, produkuje paralelne istine, mnoštvo njih. Zato što proboj znanosti u nemušti, prednaučni ljudski sustav, mora se domoći određene idealizacije, stacionirajući svoja slučajna iskustva, svoje želje i nade, poriv da se održimo tu gde jesmo, potom da o svom životu dograbimo smisao – sve to moralo je ograničiti način nama pojavljenog sveta, naš nacionalni svjetonazor. Zato što je to svjetonazor naučnika koji su ovu nauku isprodukovali, a ne neke stvarno postojeće, “naučno” zasnovane biti naše nejasne prošlosti. Šta učiniti da bi se “probudio ljudski um”, do tada skriven? Ono što bi u Freuda bilo nesvesno, u nekom posebnom čovekovom zaboravu, a koje uskrsuje nekako preobraženo i prepričano, -mi ne treba da se setimo te slučajne konkretnosti koja je zadesila našu sudbinu, stacioniranu u jednom vremenu, na jednom zemljinom podeoku, u jednom nacionalnom plemenu, nego treba da nastojimo setiti se onog suštinskog zrna, zaboravljenog, a sada možda dostižnog, na nekakav mnogo bogatiji i celovitiji način. Ljudski, “do tada skriveni um”, zaboravljen kao “nacionalno-tradicionalni um” (“konačan” a “relativan”) mogao bi se preobraziti “u” jedan oblik “čistog uma, pomoću kojeg se tek otkriva čisti i apsolutno objektivni svijet, pomoću kojeg su tek objekti kao objekti o sebi za nas ljude tu”. Krećući se po onoj tankoj niti kao po oštrici brijača, čovekov um lebdi između blaženog neznanja protumačenog kao zaborav vlastite prošlosti i jednog mogućeg otkrivenja, bilo biblijsko-mitološkog, bilo onog u smislu nacionalno geografske utanačenosti, bilo u jednoj vrsti znanstvene idealizacije. Skoro da se čini kako je nemoguće izbeći tim svakovrsnim mrežama koje naš duh love kao da je muha. Jer skoro da je nemoguće usvojiti nešto drugo osim onog što nas okružuje, budući da to okruženje pruža nam sve: naše ime, svojstva, ornamentiku koja ta svojstva obeležava, razjašnjava, katkad uveseljava. Možda je potrebno mnogo napora da se dosegne ono što se nalazi relativno blizu, u našoj vlastitoj povijesti koje treba da se setimo. Samo ako u snu koji sanja naša sudbina proniknemo onu sliku, latentnu, oslobođenu od njene manifestne obrazine. Jer to da smo mi deca rođena tridesetih godina dvadesetog veka, da smo moguće Beograđani, Srbi, da smo živeli pod kraljem Aleksandrom Prvim Ujediniteljem, da smo – i tako dalje, to je ono manifestno u našem snu, a da smo “neuvjetovano valjana ljudska bića” sa shvatanjem kako je “naš svijet života

samo jedna pojava dotičnog svijeta” – to je onaj sadržaj našeg globalnog sna, kojeg trebalo je da se setimo.

Tako od svega što je proteklo pokušavam da sastavim nekakav svoj san, makar i na budnom. Pouzdajući se da ono što je skriveno u pamćenju “nije neko ništa”, kako se i Husserl nada, osim što ga treba probuditi. Znam i sam kako moja prošlost nije nešto “mrtvo”, pokopano za uvek, jedino treba vremena da se iz te katalepsije zaborava, kao iz pećine nesvesnog, istrгне. Naša nauka, zapadnjačka, Snjeguljica je s komadićem jabuke koji joj je zapao u grlu, ali ona se može probuditi. Zbog toga toliko ljudi sni ove noći, trudeći se da izazove ono opšte buđenje potrebno čitavim nacijama. Onda će se potom prikazati naša prošlost u novim tvorbama koje nisu puko restituiranje ranijeg smisla, no jedan novi prostor, dom našeg bitka. To je onaj Combray, koji je sa svojim tornjevima, zabatima kuća i vrtovima izašao iz šolje Proustovog čaja. Čitav jedan gradić nastao iz malog obima jednog kolača. Koji takođe, u svojoj svedenoj istoriji imao je različite prošlosti, ne samo jednu. “Primećeni kolač nije onaj isti kojeg se sećam i o kome fantaziram.” Ovaj odlomak nije više iz Proustove proze no izreka jednog filozofa fenomenologije, Szilasia. Slabo šta ostaje u Proustovom kolačiću od neke njegove “ukusnosti”. Tehnologija male madeleine nema u sebi eksplozivnost kolača nabijenog šlagom, želeom i ko zna čime sve, to je vrlo skroman predmetić na tanjiru našeg detinjstva, katkad malo otvrdeo, pa se mora rastvoriti u čaju, kako se i čitava ideja fenomenologije mora rastvoriti u sporosti našeg čitanja, da bi se nešto od njenog ukusa osetilo. Tako bi se reklo da je Proustov kolačić, mada mek, više u oblasti “keksa”, nego onih krem-proizvoda za kojima su ludele naše bake dok su još bile deca. Hoću da kažem kako se mala madeleine, osim rastapanja njena telašca u tinkturi našeg sećanja, može i razgristi, da bi se iz njezina praha u mojim ustima lagano stvarao nekakav drugi oblik, daleko od svakog na kojeg bi mogao da podseti.

Dobijamo tako svoju slasticu iz prošlosti koja nije ništa drugo do nekakva “alternativa” iz Husserlove zamisli, kako sve što nas okružuje, bitak koji se katkad preoblikuje u nebitalak, otvara prostor za još nastupajuće preobuke, možda za znanstvenu teoriju. Sad već mogu tvrditi kako se naš kolač lagano diže u erekciji Derridine sotije, kada ovaj veli da se uzvišeno uopšte ne može uvrstiti u veličine, jer svaka od njih uvek je mera i nešto samerljivo, a ono “veličanstveno” i nije



nikakav spomenik, no spomen u našim srcima , zapravo u našem umu. Šta nadalje stiže iz mrvičaste mnogosadržajnosti male madeleine? Struktura jedne slastice satvorene od tisuća zrna, u ovome prikazuje bogatstvo kao stvoreno za memoriju, zato što je ona nesamerljiva kao i “collosos” Derride, iz svake vlati moga sećanja u stanju je da iznikne drugi kolačić, drugo detinjstvo i sasvim drugi ja Proust koji se svega ovog seća. Pa zato Proustova proza ne obnavlja samo podatak iz sudbine mladog čoveka Marcela, nego svih Marcela i svih drugojačije imenovanih osoba za koje je čuo.

Dali vam ovo liči na san ludog čoveka ili onog, bunovnog stvora, tek razbuđenog, samo što je počeo da pripoveda šta je onde, unutra video? “San”, veli Freud u jednom od svojih “novih” predavanja, – onih koja se samo tako zovu , napisanih a nikada održanih usled profesorove boljke u ustima, – “san se pokazuje kao sažet izvod asocijacija, sastavljen svakako po još nesagledanim pravilima, a njegovi elementi kao da su birani predstavnici jednog mnoštva”.

Tako ispostavlja se da najpre dolazi ono što je najkasnije, dakle asocijacije na to što u snovima već stoji, kao u nekakvoj pređašnjoj naknadnosti. Time se širi moj tradicijski fond, moja riznica ispunjena sposobnošću da povežem čak i sasvim tanane i jedva razaznatljive pojedinosti, asocijativni mehanizam gradi jedan moj novi svet, koji i nije toliko nov koliko je posledica moje koncentracije da se setim što većeg opsega svoje “bazične valjanosti”. Freud veli kako se asocijacija zaustavlja pred samim mislima sna, samo im se približila, samo ih se dotakla aluzijama. Ali aluzije su takođe sastavni deo moje povijesti, jer u mnogim pokušajima pokazuju varijante proteklog vremena, ali koje su se upravo “tako” mogle dogoditi.

Da je neko podigao sa zemlje onaj Husserlov papirić, mogao je onde pročitati “da ono što je skriveno u pamćenju nije neko ništa, pa da bitku prošlosti koje se valja sjetiti, pripada principijelna mogućnost da se probudi”. Postoji u srpskom narodu običaj da se o prazniku stavi novčić u maleni kolač, ko odlomi onaj deo s novčićem, njegov je. Sad vidim kako meka mala madeleine, Proustova, ima u sebi i tu posebnu dragocenost, Husserlov novčić, onde pohranjen. Koji ne samo što je dar za srećnog, no i neka vrsta nesvjesnog, tog kolača, koje treba razotkriti. Budući, filosof upravo time se bavi: “naša smisljena tvorba, iako zatvorena” (ukolačena), “nije mrtva, nego nesvjesna, a ovu valja povratno preobraziti pomoću osvješćenja”. Šta dakle, znači ovaj

skriveni dar u kolaču – nego da Husserl razume ono najdublje u Freuda, kako “nije reč o pukom ispostavljanju ponovnog sećanja”, jer čitava građevina naše novovaspostavljene prošlosti ima svoj aktuelni kreativni smisao, “ovaj nastupa u novim tvorbama, koje nisu restituirale ranije izvorne smislene tvorbe”. Pa Proust uopšte ne seća se izvorne tvorbe svog kolačića, no onog okusa koji je ovaj ostavio na njegovu nepcu, a potom “oblika, čvrstoće grada i vrtova, izašlih iz “njegove “šolje čaja”. Jer se u ovom rukovodio svojom književnom inteligencijom, a budući da “obavještenja koje ona daje o prošlosti ne sadržavaju ništa od te prošlosti”, iz nje nikla je neka nova smisljena tvorba, onom prošlošću izazvana. Do nje dolazi se prislanjanjem jedne stvari uz nepce osobe koja se seća, – na ono bolno mesto Freudovo, uništavano kroz dugi niz godina opakom bolešću, – da je bio primoran sam da obnavlja svoj Combray na Proustov način, on bi, razume se, kolačić sjećanja (kao i u ostalim prilikama) dao drugom da ga kuša. Otud sličica o maloj madeleine nije nikakav interijer Chardinov, nego prikaz, ordinacijski, bitke za slobodne asocijacije. Lupajući glavu time šta ono blaženstvo u kušanju njegova kolačića znači “osjetivši da mi se duh bez uspjeha zamara, sad ga naprotiv primoravam da se rasonodi onim što sam mu malo prije branio, da misli na nešto drugo, da se odmori prije konačnog pokušaja...Nema sumnje, ono što tako trepti na dnu moga bića, mora da je neka slika, neka zorna uspomena, koja je vezana za taj okus”, ja dakle, nemam razloga da se sećam ovog okusa koji je tu, koji je samo ključ za tajni pretinac, odakle će traženi Combray iskočiti kao japanski “komadići bezlična papira”, pretvoriv u “cvijeće, kuće i određene osobe”, gde će kao i u mom ili našem skupnom detinjstvu iz one vrste određenih knjiga uzdignuti se papirnati srednjovekovni dvorac, menažeri-ja divljih zveri ili prikaz moto-trka.

“Ostajanje na istom prava je samoprevara”, veli Szilasi. Time se produkt iz naše pekare razvrstava na više verzija, jedna je ova na tanjiru, druge uzimaju prilično različita svojstva. Husserl je tvrdio kako svakidašnje pojave otvorene su za različite preobrazbe, tako se bitak preoblikuje u nebitak, katkad u pričin (bio ovaj formalizovan kao buhtla ili ne). Naš kolač uzima maha, treba mu više prostora, kao kada Claes Oldenburg naduvava svoju krempitu do dimenzija spomenika. Mala madeleine, Proustova, igleda kao da je neko izlio u krljušt “jakobove kapice”, setimo se da nas od detinjstva prate monumentalne reklame na benzinskim pumpama, Shelllove školjke.

Freud bi bio pogodan govornik na otvaranju ovog spomenika kolaču, jer to nije nikakav drugi objekt, do onaj želje, do onaj utehe. Prousta mater nije stigla poljubiti prije spavanja, patio je kao kuće zbog toga, sutradan, tetka Leonie poslužila je rastuženom momčiću svoj kolačić. Kada se dakle, Proust pisac seća ove scene, on tvrdi da se iz njenog krila pojavljuje čitavo okolje njegova detinjstva, začarano mestašće Combray, njegova crkva, vrtovi i zabati kuća, a zapravo mala madeleine i dalje teši to odraslo dete svojim surogatstvom, hraneci, ne njegovo telo, no njegovu dušu.

Deca sveta grickaju svoje slastice misleći da su se time domogla materinog inkarnata, ovo koristi zla osoba iz Grimmove bajke. Ona pretvara čitav svoj kućerak u brdo kolača, tim putem sada će ona da se počasti malenim duhovima Hansela i Grethen. Deca Evrope, kao i ona sa drugih strana, jedan su poseban narod, prognan u svoju ranu dob kao u nekakav Sibir nedoraslosti. Tamo ih ostali stanovnici Zemlje drže dotle dok ne provali seljački ustanak njihovog sveopšteg sazrevanja. U međuvremenu, ostaje im tundra njihove dobi, šuma konstruisana od pisaca bajki. Tako naši Ivica i Marica bauljaju kroz ovu pošumljenost našeg života, punu neočekivanih pojava, noć je okolje ove drame, sni su njen sadržaj. Svak će se dosećiti da govorim o bioskopu. To nije samo mesto "utehe", gde gradsko dete prepoznaje najzad onaj svet koji mu predstoji, koji će možda biti dohvaćen, to je jedna bina na kojoj se snovi produkuju, film je manifestna strana snivanja čoveka dvadesetog stoleća, izvirući iz mraka bioskopske sale. Film tumači svoju šumsku stranu koristeći okolnost da se tajanstvo ljudske sudbine pomalja iz neprovidnog rasporeda stoletnih stabala. Tamo je dom naše praizvorne zamisli o koječemu, najpre o nama samima, potom o okolju u kome smo se našli. Jer mi smo šumski ljudi, stanovnici noći, imaoci svog snivanja. Noć bioskopske sale legitimna je scena ovih sanja, ma kako u nekom obliku, pojednostavljenom. Zbog toga i odgovara najviše dečjem uzrastu, periodu u kome ljudski stvor još uvek boravi u šumskom pojasu svoje sudbine, kasnije se taj deo lagano proređuje, pokazujući u daljini raskrivenost, aletheia jednog proplanka. Dok se ovo ne desi, gradsko dete zalutalo u bioskopsku noć svoga uzrasta pronalazi onde neposrednu utehu, jer tamo se i ne čini ništa drugo no se razgledaju snoviđene slike, bez brige o njihovom latentnom sadržaju. Sni naš mali ljudski narod dece po kinima sveta, tiho je u njihovim

dušama i pri najbučnijim scenama koje se odigravaju, a preko svega čuje se šum one dodatne utehe, šušanj papira kojim umotan je Proustov kolačić, u mnogo varijanti. Tako ove dve osnovne forme dečje utehe, trošenje slatkiša i zurenje u bioskopsku sliku, idu ka vlastitom rastumačenju, koje će nastupiti mnogo godina kasnije.

Sve ovo odigrava se u davnom beogradskom bioskopu Urania, koji nosi ime jedne od devet muza, što je homonim za Afroditu, za Veneru, jednom rečju to kino ima očevidnu grčku notu. Sad otkrivam kako i ostali bioskopi pri kraju tridesetih godina prošlog veka, u Beogradu, luduju u svojim nazivima, sve naginjući ka anticima: Luxor, Rex, Coloseum – kinematografska izdvojenost iz opšteg toka gradskih i društvenih pojava toga doba obavljena je po ovom osnovu, potrage za klasičnom starinom, za mrtvim jezikom naše najudaljenije prošlosti.

Bioskop tako ostaje jedno mesto slučaja, gde će se, pod firmom ove ili one drevne epohe, izvesti imitacija neke od naših snohvatca, s poreklom u nesvesnom. “U drevnoj Grčkoj, nije postojala nekakva priroda u prirodoznanstvenom smislu, nego ono što je starim Grcima vredilo kao priroda”, veli Husserl. Tako i u bioskopima moga detinjstva (s nazivima mahom antičkim), -a to je bila priroda jednog mladca od 11-12 godina, -ono što se tamo vidi, to nije nekakav svet kakav “jeste”, nego kako meni, mladom Grku oko polovine dvadesetog veka prikazuje se kao svet.

Potom, Husserl izlazi iz tog grčkog bioskopa, iz kinematografa moga detinjstva. Čujem njegov hod po tom gradu moje prošlosti, možda u klompama. Derrida ovo potpuno isključuje, nema drvenih klompi u Heideggerovoj raspravi o cipelama, sa slike Van Goghove! Ja opet mislim da Husserl ima osnova da se za ovaj izlet u Srbiju obuje po holandski. Pogotovu ako se onde pojavljuje kao duh, dobri duh evropskog mišljenja: ne stoji li Pandorina kutija njegovih rukopisa u zemlji flamanškoj, u manastiru Louvaine, kamo ih je odneo i pohranio neki monah? Potom, pucam na ono odjekivanje. Gromki odjek po beogradskim strminama, jer se život tamošnji odvija na taj način, strm.

Sad evo kako i Husserl raspravlja o cipelama! O tome kako će se jedanput pojaviti nekakav “izvrstan primerak”, čime biće proširena čitava cipelarska tradicija. Smatram da je imao u vidu kako jedan oveštali pojam lagano se razlaze na mnoštvo podpojмова, svet će prohodati kroz ovaj “historijski

preobražaj” lakše, dakle suvislije. Ovo bi se moglo odnositi i na cipele Van Gogha, samo u nekoj dalekoj perspektivi. Dotle, razbijaju profesori glavu tom starudijom, posebno pertlama koje povezuju mnoge njihove ideje, jer to je smisao ovog “historijskog proširenja”, Husserlova cipela, budući “novog tipa” biće mnogo podesnija za nošenje u Evropi, već tako što se o ovoj može diskutovati do u beskraj, a ne da ih samo trpamo u svom ludačkom nagomilavanju, po Auschwitzu. Cipela, onako odrpana i nikakva, koju je slikao Van Gogh, to više nije “trag”, derridinski, terora, o njoj se može raspravljati u širokom forumu, cipela je na proširenju, u nju treba da uđe naša skupna noga Evrope, možda i prozebla noga moje siromašne zemlje, u kojoj poslednjih decenija katkad skidana je obuća sa nogu nesrećnika, pre no što će biti pobijeni u jarku.

Samo što ni hodanje u holandskim klompama nije baš nekakvo zadovoljstvo, mislim da je to takođe stvar pragme, holandske, kojom se savladava ono, takođe holandsko blato, uvek pištalina, budući taj svet sagradio je svoj svet na vodi. Samo malo pritajivši je kojekakvim nasipima, kao što sve ovo naše govorenje samo je malo peska nabačenog na globalnu vlagu bivstva, ova opet, malo po malo probija odozdo, mi smo ponovo u mokrom. Mi smo izuveni, bos i bosjaci, kojima najbolje bi bilo da hodamo na štulama, da plutamo na pontonima ovog potopa bez odjeka.

Treba malo da se orijentišemo po beogradski. Ako posmatram svoju Knez Mihajlovu ulicu na gradskoj mapi, ona, naravno, predstavlja jednu crtu, prilično ravnu. Crta je ono što na crtežu ustvari ne postoji, – ako verujemo da postoji samo to što je nacrtano, ovim crtama uokvireno. Crta je rub, granica nečega, sama po sebi bivajući “ništa”, otud i crta moje ulice na mapi samo je granični slučaj između ostalih delova grada, koji se nekako s obe strane ove crte urušavaju. Jer ulica o kojoj govorim kao da je nekakav nasip, holandski, takođe moj Kudamm u Berlinu, demarkacija između južnog i severnog dela metropole. S oba krila Knez Mihajlove ulice spušta se, dakle, zemljište, to su padine prema dvema rekama, Savi i Dunavu. Sama ulica otud je kao brid na bregu, hrbat, kičma nekog čoveka koji onde leži. To sam možda i ja sam, moja nekadašnja prošlost, beogradska, položena onde, kao u prosekturi. Ja sam ona crta, rub, carinski punkt moga apatridstva, na mojoj pripovesti lomi se ono prošlo i buduće, ostavljajući jedno “ništa” u vremenu sadašnjem, kojeg kao da jedino nema. Crta

moje sudbine, to je ona praznina u kojoj stoji moje današnje nepostojanje u onom gradu, s jedne strane moje je detinjstvo, donekle u toj ulici provedeno, na drugoj strani moj boravak je u tuđini, koji se produžava.

Linija sa gradske mape u Beogradu čini brid nekog okvira, deo parergona koji ograničava jednu sliku. To je slika moje prošlosti, ne ono što objektivno postojalo je. Svojom slikovitošću ova slika opstoji u punoj artificijelnosti, jer sadrži neku strukturu koje nema u običnom životu. Svakidašnji tok jedne ulice ima svoju razuđenost, svoju razbarušenu neukrotivost, slika o toj ulici poseduje najpre onaj parergon, okvir koji pokazuje dokle ta ulica seže, potom šta se u njoj nalazi, onako kako stoji u baedekeru. Tu su prvo one radnje, svaka od njih ima sopstveni sadržaj, utanačen policama, pretincima, odeljenjima, poglavljima, kao u nekoj knjizi. To i jesu mahom radnje u kojima se prodaju knjige, potom one druge, gde se mogu naći cipele. Sada teorema o cipeli dolazi najzad u okvir jedne knjige, osim što cipele, dok su još u radnji, sadevene su, par po par, u kutije. Jedna knjiga, sama po sebi jedna je kutija, kada se otvori, u njoj ne postoji nikakav par, knjiga je jedna kutija u kojoj leži njena mnogovrsna rasparenost.

Knjiga je kutija rasparenih slova, to je nekada pokazivao strpljivi ručni rad slugača, dok su ih vadili iz pojedinih pretinaca, pretvarajući nemušti sistem abecede u raspomamljenost jezikovu. Knjiga, sa svojim rubovima, ispostavlja crtež svojih granica prema ostatku sveta, kao što je sve u jednoj knjižari podređeno ovoj geometriji pravih linija, nekoj vanjskoj odmenosti, iza čijih leđa krije se sav kaos planete.

Kad kažem hrbat, onda mislim i na hrbat knjige koju je neko ispustio na pod, a ona onde, pomalo raskrečena, ostala je u tom smešnom položaju, – neka vrsta šatorčića. Stranice kod tog pada pomalo su ugužvane, ali ono što se izvana još drži - to je hrbat, linija koja obeležava limit ljudske pismenosti prema ostatku sveta, ono uzdignuće po kome danas, krećući se u vlastitom sećanju, hodam kao po oštrici brijača. Ovako postavljena, knjiga moga sećanja organizuje nekakvu ravnotežu, kao što susedna ulica, ili neka vrsta trga beogradskog, ovako se zove, Terazije, Vaga. “Wage” je staronemačka reč koja, kako opominje Heidegger, znači i opasnost. Jer ljudsko biće bačeno je u svet od vlastitog bivstva kao u nekakvu opasnost, računajući da će to biće svoju bičevitost izboriti ili isposlovati spoptvenom “odvažnošću”. To je reč koju Heidegger pronalazi

u Rilkea, "das Wagnis". Važe se i meri, ili odmerava ne samo kvantitet moga mesa, mojih kostiju i sveukupne moje težine, važe se volja moga bića, odvažnost da se jezičak na tim terazijama geografije grada u kome prošao je moj život, namakne na "moju" stranu.

Uglavnom nema vaga po prodavnicama Knez Mihajlove ulice, cipele prodaju se na par, knjige prema izboru, obično se dohvataju u ruke, kao da na ovaj način, manuelan, ima se odvagati njihova težina, potom, kao da se na onom mestu vrši procena – zaslužujem li ja taj par cipela i te dve ili tri sveske nečijeg pisanja, ili ne. Sada se onde obnavlja scena sa stratišta u Srebrenici, gde jedan srpski general odmerava da li su ljudi postrojani pred njim dostojni da nastave svoj život, ili da, izuveni, budu pobijeni u obližnjem jarku. Tako cipele iz filofske prepirke nekolicine profesora postaju neka vrsta tega na ovim terazijama, dara koja može da doda ili oduzme količinu predstojeće smrti. Sve ovo izvodi se uz golemu bešćutnost koja ima svoje nastavke. U današnjoj knjižari Beograda iz ulice Knez Mihajlove, kao na vrhu tog povijesnog odmeravanja može se naći više knjiga u slavu tog generala i njegove ubilačke karijere.

Tu je hrbat moje stare ulice, rez po sredini moje sudbine, "rikna" njene knjige, napuklina negdanjeg vremena, cezura njenog stiha. Ona je nekakvo ništa, a upravo to nepostojeće vreme, taj predah u hodu poezije možda je jedino mesto na kome jesam, "bezdan" moje stabilnosti. Jer upravo tu, na tim Terazijama, na toj vagi koja donosi opasnost odluke, mogu da kročim na jednu ili drugu stranu. Tako ulazim u onu knjižaru, nakrcanu ne samo robom za moj duh, nego i silnim pregradama, policama i odeljenim mestima gde se ta duhovnost raspoređuje, tamo se obnavlja prošlost iz kolonijalne radnje moga oca, kao što se najavljuje sadašnjost moga čitanja iz oblasti taksionomske, to su vrata kojima ulazim u jedan zatvoreni prostor, a upravo u njemu započinje otvorenost, raskrivanje pred svetom, "aletheia". Da bih izašao u svet, treba u njega da uđem, na neko dobro očuvano mesto, u kome ta očuvanost može da uspeva kao u ograničenom vrtu, u rasadniku, ne na goljoj poljani. Poljana, ona opšta otvorenost je ništa sveta, tek to što može da se odneguje u nekoj posebnoj klimi, u bezdanu tog poduhvata, dakle u dubini, nešto obećava.

Tu, na centralnom mestu ove nasip-kičme, kao jedan pršljen, što je takođe od vrste kamena, okamenotina, zdanje je društva srpske slovesnosti, centar naučnog softwera, mozgovlje

nacije. Kakva je, dakle, intencija pentranja, filosofovog, u klompama, na onaj nasip, brijeg, hrbat, kičmu Knez Mihajlove ulice, ako ne da preda svoju peticiju na ruke srpskih učenjaka: “svijet života čovjeka nekog razdoblja znanosti pogrešno je shvaćeni svijet, život izvanznanstvenih ljudi kao i onih iz nauke, ovom naukom krivotvoren je svijet! Filosofija je odrasla iz univerzalnog kritičkog stava spram svih i svakojakih tradicionalnih prethodnih danosti, ovu ne zaustavljaju nikakve nacionalne ograde,” – ne znam hoće li neko u prijemnoj kancelariji dvora naše znanosti primiti ovaj papirić.

Možda svi preterujemo u jednom. Kada s toliko mnogo energije, naučne akribije i upornog ubeđivanja bavimo se osobama koje zapravo, ipak predstavljaju samo šaku razbojnika koji su se domogli vlasti. Ali oni to nikada ne bi uspjeli da nije uspeo njihov žanr, na uvijeni način nazvan neljubaznim, ili, što bi bilo više po zasluži – žanrom bešćutnim i neljudskim. Zato, nastavimo radije na način vesele nauke, froeliche Wissenschaft. Tamo gde se danas nalazi knjižara, u nekom vremenu radila je prodavnica kolača, onde, u izlogu, mogli su se videti prizori najrazličitijih sadržaja, “konjske trke”, “gradski saobraćaj”, “život u učionici”, sve je bilo izrađeno od čokolade. Da ima pravde, tamo je trebalo prikazati poslovanje naučnika koji danas borave, samo nekoliko spratova više, njihovu nagnutost nad knjigama i njihovu, bar prividnu učenost. Mi, koji u ovu ne verujemo bili bismo zadovoljni tim razobličenjem, otiskom njihove “metafizike” u materijalu kolačarskom. Propast metafizike, kako je utvrdio Heidegger, već se bila dogodila, naši učenjaci gradili su se da ovo ne primećuju. Oni su činili sve da se ne primeti ni njihova znanost, njihov status mudrosti, “dajući mu privid stvarnosti”, samo što je ovaj bio izveden u čokoladi, u kolačarskom materijalu jednog cukerbekera koji se, kao za pakost, u mom detinjstvu zvao “Akademija”. Ova fingirana zbilja, ta kućica od medenjaka iz bajke braće Grimm jeste ona “stvarnost čije je dejstvo neodoljivo, s obzirom da sugeriše kako se može proći bez razotkrivanja suštine bitka”, mi smo u veseloj Tante-Emma-Laden, na čaju kod Proustove tete Leonie, sve drugo “mora biti potisnuto”. Još i danas postoji ono “kolačarsko” u ovom prostoru, predatom na upotrebu knjižari. Još i danas tamo se teško može doći do istinitosti neke knjige koja razotkriva pravo stanje nauke, nacije i njena života, u zamenu sve je kao i pre, sami prikazi bivstva, izvedeni u čokoladnoj tehnici i u materijalu kolačar-



skom. Moguće da će ova rahla materija, taj inkarnat od šlaga postepeno potkopati temelje ovog zdanja, možda se ono već lagano nagnije na jednu stranu kao vremenšna dereglija.

Heidegger je isticao svoju vezanost za zemlju, svoje seljaštvo zapravo. Pa je u disput o cipelama sa slike Van Gogha po svaku cenu pokušao da uturi onu seljanku, tvrdeći da su to njene cipele, a ne nekakve gradske. Po svojoj vezanosti za rodno tle i po svom poreklu, većina naših učenjaka, ispostavlja se, međutim, kao palančani, junaci "Filosofije palanke", Radomira Konstantinovića. Naš ljudski opstanak, veli Husserl, kreće se u mnoštvu tradicija, ova, naše opštine, vezana je za jednu jedinu, koja je palanačka. "Palanački duh", kaže Konstantinović, "duh je jednoobraznosti", onde "izvrgnuto je ruglu sve što je pojedinačno, s mržnjom na svaku različnost, pravo na protivurečje uskraćeno je". Tako su sada ta gospoda u ovoj kamenoj zgradi, gde upravljaju uzavrelom tradicijom svoje male palanačke sredine. Mi ostali, koji razmišljamo u umerenom pojasu evropskog poimanja stvari, znači pri nekoj staloženijoj temperaturi, razumemo da "polazeći od faktičkog svijeta možemo istražiti bitnu formu ljudskog okolnog svijeta koji se ulaženjem u tuđa ljudstva uvijek nanovo konstruiše u okolnosvijetskom preobražaju". Mi smo još uvek spremni na pomisao da se naša tradicijska prošlost u dubinama vremena račva u mnogobrojne rukavce, pa da je to što smo pošli ovom majušnom pritokom, umesto onom, čista kontingencija, kosmički, planetarni i ljudski slučaj. Da onoj gospođi na maloj železničkoj stanici nije upao trun u oko, ne bi bilo kosmičkog slučaja u epohalnom filmu Davida Leana "Krtak susret". Držim se tog zrna prašine jer je ono nešto najnezatnije u povijesti ljudskog gledanja, taj majušni komet zalutao u nečije oko, a koji prekrene svojim slučajem čitavu jednu sudbinu. Sad ulogu Trevor Howardovu preuzima takođe jedan momak u tvidu, Richard Rorty. On smatra da je svet aprioran, ali da opisi sveta nisu. Oni su delo ljudi, veoma različitih ljudi. Šta je Rorty pronašao kod kasnog Heideggera, tog "neduhovitog" mislioca, veoma bliskog klasičnoj transcendentalnoj suhoći, a ipak, katkad, osobe veoma ironijski nastrojene: "on želi konačni vokabular koji se sam troši i stalno se sam iznova obnavlja, riječi koje će pojasniti da niti su predstavnici stvarne biti niti predstavljaju put da se dođe u dodir sa višom silom." I ja smatram da na Mojsijevim pločama ne postoji nikakvo poslanje, na nama je da ispišemo svojom, makar i neukom aktuelnom

križuljom mali račun vlastitosti, azbukom koja potiče iz našeg sopstvenog vokabulara. "Fonemi", jedanput ustanovljeni "jesu važni, ali nijedan fonem nije važan množini ljudi dugo vremena." Oni, kao i čitav sadržaj našeg rečnika, sve reči naše prakse na strmoj su ravni, ne zato što ljudi svaki čas govore nekim drugim rečima, no otud što ove u svojoj istovetnosti, često znače nešto veoma različito.

Nema nikakvih zapisa na Mojsijevim pločama, "nema takvog popisa elementarnih riječi, nema univerzalne litanije." Prema tome, svako od nas otvara sopstvenu butigu, vlastiti štand, malu privatnu kancelariju za detektivske poslove u oblasti bitka, "istine", a zapravo uvek jednog istog problema, nastojanja na sopstvenoj, samosvojnoj – koliko je to moguće – "mojoj", privatnoj rečenici. Naravno da su privatnici još u starogrčkom vokabularu označeni kao "idiotes". Jer biti suprotstavljen opštevladajućem mišljenju, opšteraspromatnom mnjenju i uobičajenom stanju stvari – može samo konstitucija idiotova. "Derrida", veli Rorty, "imao je hrabrosti da napusti objedinjavanje privatnog i javnog", da se, sve više beletrizovanom filozofijom bori za svoja shvatanja, sve češće jednom vrstom poezije. Koja je već odmah u raskoraku sa klasičnim opisom sveta, čak i sa jezikom kojim se njen vlastiti opis izvodi. Mi smo, dakle, "idiotes", ljudi privatnog mišljenja, sasvim udaljenog od javnih poslova jedne sredine i njenih utvrđenih pravila.

Ali šta ako praksa palanke prevlada, šta ako njen skromni duh postane opštevažeci? Upravo ovo događa se u narodu koji sebe smatra nebesnim. Znanje je neznanje, neznanje je ono najvažnije znanje, tako nekako bilo bi kod Orwella. Nama je u oko upalo ono malo prašine na jednom kolodvoru, dok smo gledali scenu iz "Kratkog susreta", tako nismo ni primetili ovu promenu u istoriji. Pad sličnih režima, u Rusiji i drugde, bio je neminovan, ove nakaradne države na jugu Evrope mogu i potrajati. Nemam više toliko vremena da ovo sačekam bez nerveze.

Teškoće koje je Husserl imao sa nacističkim režimom, tim pre bile su uvećane za njegovog kolegu, takođe jevrejskog porekla, izdavača berlinskog. Ovaj je napustio Nemačku, pa je Husserlovu "Die Krisis der europaeischen Wissenschaften und die transzendente Phaenomenologie", objavio u časopisu "Philosophia", u Beogradu, godine 1936. Ja, koji sam napustio taj grad 1992., živim danas u Berlinu.

Jasmina Ahmetagić

## DRAMSKA SLIKA PROBLEMA VIKTIMIZACIJE

(Đorđe Lebović: *Vojnik i lutka*, 1996)

Tri decenije nakon *Viktorije* (1968) i četiri posle *Nebeskog odreda* (1957), Đorđe Lebović, koji je i sam bio u nacističkim logorima (Aušvicu, Sachsenhauzenu, Mauthauzenu), progovara još jednom – dramom *Vojnik i lutka*<sup>1</sup> (1996) – o sudbini logoraša, ulazeći u probleme statusa žrtve u društvu i njenog identiteta, ali nastojeći da prevaziđe psihološki opseg toga pojma. Vraćajući se tako temi koncentracionih logora, Lebović već i time potvrđuje jednu od osnovnih ideja koje ova drama sadrži: nemogućnost zaborava, zarobljenost u sećanju koje produžava status žrtve preko granica vremena u kome je to zaista i bila.

Iako je drama smeštena u evropski kontekst sedamdesetih godina dvadesetog veka, kada glavna junakinja, Vilma Rajner, susreće Grabnera, nekadašnjeg komandanta koncentracionog logora u kome je bila “lutka” i služila zabavi nemačkih vojnika, *Vojnik i lutka* uključuje, pošto je jedan deo dramskih scena samo materijalizacija Vilminih snova, mnogo širi vremenski opseg.

Dramski sukob je postavljen kao moralna dilema koja povezuje zločinca i žrtvu: hoće li Vilma Rajner izvesti Emila Grabnera pred sud, potvrđivanjem svoga iskaza o postojanju logora lutaka, datog neposredno posle rata, ili to u drastično izmenjenim okolnostima ipak neće učiniti, osnovno je pitanje sa stanovišta zapleta Lebovićeve drame. To je i okvir u kome se problematizuje ispravnost Vilmine odluke, pošto je junakinja i trideset godina posle rata, u situaciji da svoj čin (izvođenje Grabnera pred sud) plati visokim ulogom. U novim okolnostima, da bi ostvarila pravdu, Vilma Rajner rizikuje na isti način kao i zločinac (iste su im vrednosti ugrožene: porodica i rejting, a činjenica da je ročište istog datuma kada i venčanje Vilmine ćerke, simbolično podseća na krah svega što se tog datuma može dogoditi). Pojavljivanje na sudu znači i mogući *salto mortale* za glavnu junakinju, što pokazuje da društvo, pred čiji se sud pravde izvodi zločinac, svojom podzemnom

<sup>1</sup> Đorđe Lebović: *Vojnik i lutka*, U: *Savremena srpska drama*, Beograd, Udruženje dramskih pisaca, Pozorište “Moderna garaža”, Kulturno prosvetna zajednica, 2005.

logikom, ukorenjenom u kulturnom kontekstu koji oblikuje okolnosti, ne dozvoljava razlikovanje zločinca i žrtve i nad Vilmom se nadvija opasnost ponovne viktimizacije.

Tako se u Lebovićevoj drami upozorava na hipokriziju društva, koje je, istina, utemeljilo sudove na koje je moguće izvesti zločince, ali u isti mah, istrajno, van sudske prakse, “sudi” žrtvama, podstičući njihovo osećanje nelagode, skrivljene različitosti, reaktualizujući njihovu poziciju žrtve.

*Vojnik i lutka* je drama u dva čina u kojoj se, kroz pritiske koje Grabner – u pokušaju da spreči suđenje – vrši nad Vilmom Rajner, a koji tvore osnovu dramskog teksta, poziva na promišljanje odgovornosti društva koje ih je opet na istovetan način pozicioniralo. Jer, ako Grabnerove reči predočavaju Vilmi loše okolnosti u kojima se junakinja može naći, ukoliko na suđenje dođe, one su sve više no neutemeljene. Manipulacija koju preduzima Grabner omogućena je funkcionisanjem društvenog mehanizma i utemeljena je na diktatu javnog mnjenja, jer ne bi ni mogla biti sprovedena da javno mnjenje na dublji način ne oblikuje kontekst u kome se iščitava Vilmina sudbina. Ukoliko proces otvori, Vilma rizikuje da ponovo postane žrtva, te je društvo onaj adresat kome se upućuje kritička oštrica Lebovićeve drame.

Grabneru, nekadašnjem komandantu logora, a sada uglednom advokatu, omogućeno je da uvek ostane na istoj poziciji. Presvlačenja i maske na koje se odvažuju Lebovićevi junaci, osvedočuju da je inteligentan, a nemoralan čovek, uvek na strani pobednika, ako je mera relativna, a svaka je mera relativna ukoliko je rukovođena statusom u socijalnoj hijerarhiji. Opredeljenje za apsolut očekuje se samo od drugog. U tome i jeste sadržan apsurd ponovnog Vilminog stradanja. Grabner će svoju poziciju braniti “pravilima igre” koja je sledio (kao gestapovac, on nije ubijao iz mržnje, već iz vernosti jednom “pogledu na svet”), a to nije ništa drugo do društvenoprihvaćen oblik poricanja. (“Ljudi nastoje da nađu kulturno prepoznatljiv jezik kako bi избегli konvencionalnu presudu... Repertoari poricanja proističu iz činjenice da se može postići nagodba oko društvenih pravila, da su ona fleksibilna, uslovna i relativna.”<sup>2</sup>)

Na nivou čitave Lebovićeve drame likovi su predstavnici grupa među kojima vladaju podele: Nemci koji su bili na frontu ([Umanov otac) i Nemci koji su bili u logorima (Grabner), Jevreji koji su otišli i Jevreji koji su ostali, Jevreji koji su stradali u logorima (Vilmina familija) i oni koji su stradanje избегli (Daniel Kalderon, Vilmin suprug), a među žrtvama u Aušvicu

2 Stenli Koen, *Stanje poricanja: Znati za zlodela i patnje*, Beograd, Samizdat B92, 2003, str. 107.

takođe postoje dve grupe – one koje su uništene i one koje su trenutno fizičko uništenje zamenile dugotrajnim stradanjem (Vilma, Judit i druge “lutke”), koje im je omogućilo preživljavanje. U tom je smislu pojednostavljena psihologija likova posledica autorove namere da se okrene ontološkim pitanjima: da li u svima nama spava Himler, i pod kojim se okolnostima on može razbuditi. Ovo centralno pitanje, naravno, ostaje otvoreno, i Lebović se kloni generalizacije, ali način na koji ga u svojoj drami postavlja obavezuje čitaoca da promisli mogući lični odgovor. Nemajući prevashodno psihološki interes, sabirajući u svojim junacima predvidljivo i moguće, te čineći od njih simbole, Lebović iznad psihologije postavlja ontologiju, sugerišući takvim postupanjem da su psihološke nijanse nebitne u relevantnim civilizacijskim pitanjima.

Iako bi priznanje da si bio “lutka” trebalo da bude jednako strašno kao priznanje da si ćutao (“Ceo svet je ćutao, Rut.”), jer su obe stvari činjene iz istih razloga – zbog održanja vlastitog života – ipak se izbor smrti, a ne javne kuće, očekuje od drugog, dok se vlastito ćutanje opravdava s podrazumevanjem. Kako je ceo svet ćutao, a to je ćutanje nakaznost višeg reda, jer očuvanje vlastitog života nije praćeno i patnjom kroz koju su prolazile “lutke”, svet, grupa, poriče vlastitu odgovornost upravo viktimizacijom drugog. Stoga će, kako u svojoj drami Lebović i pokazuje, prokažena biti uža grupa, kako bi šira mogla da nastavi sa uljuljkujućom slikom o sopstvenoj ispravnosti, jer društvo je to koje sklapa ugovor o ravnodušnosti i stigmatizira Vilmu i druge “lutke” kao žrtve.

Već naslov ove drame evidentira da su glavni junaci oko kojih se zaplet organizuje poistovećeni sa funkcijama koje imaju u određenom vremenu i prostoru: vojnik koji izvršava naređenja (objekat) i lutka koja je takođe objekat (objekat drugog reda). Naravno, kako Emil Grabner nije običan vojnik, već komandant logora “Rad i radost”, njegove su nadležnosti mnogo veće od onih koje je spreman da prizna (“epizodista, bedni šrafčić u perfektnoj mašineriji zla.”). Iako će Grabnerovo pozivanje na zakone toga vremena obeležiti njegov susret sa bivšom žrtvom, već naslov drame upozorava na poricanje kao glavni problem koji se raskriva 30 godina nakon rata, i koji posledično dovodi do reviktimizacije Vilme Rajner i žena njene sudbine.

Dovodeći Grabnera u kuću, u času proslave 20 godina braka Vilmine sestre Rut i njenog supruga Borisa, Lebović okuplja junake na jednom mestu i dovodi ih u situaciju da obelodane

vlastiti stav prema Kući lutaka: tako se raskriva zajednica u koju je Vilma integrirana. Njihova su promišljanja puna opštih mesta, te oblikovanje likova na tom fonu zapravo omogućava piscu da raskrinka, pokazujući delotvornost njihovih reči, zajedničku akciju reviktimizacije koju zajednica spontano sprovodi nad glavnom junakinjom.

Vilma Rajner i u novoj situaciji ostaje žrtva, a Grabner je mimikirani nasilnik – širok je repertoar pritisaka koje Grabner sprovodi nad Vilmom, od ucenjivanja do suptilnog emotivnog zlostavljanja, radi slamanja njenog otpora, kako bi odustala od obnavljanja procesa. Naravno da je nemoguće da Vilma, otkrivajući istinu o Grabneru, ne otkrije istinu o sebi samoj, ali Grabnerove reči (“ako vašoj policiji otkrijete šta sam bio ja, biću prinuđen da im kažem šta ste bili vi.”) naglašavaju povezanost njihovih pozicija i insistiraju na onome što bi za nju trebalo da bude relevantno. Na takav način Grabner započinje, a to potom podržava Vilmino neposredno okruženje (pre svih njen suprug), sa obrtanjem njihovih uloga, naglašavajući da je njena pozicija sramotna, iako ona to jeste, ali kao odraz sveopšteg rugla u kome bi celokupan svet trebalo da se prepozna, a najmanje je njen lični sram. Insistiranje na njoj sramoti zapravo znači insistiranje na nevinosti svih ostalih. Vilmin posleratni iskaz – o postojanju kuće lutaka – Grabner tumači kao iracionalan čin. Pošto takav gest, kako je uverava, “pravda” samo egzaltirana posleratna atmosfera, takva tvrdnja je čin direktnog emotivnog nasilja, budući da poništava Vilminu psihološku realnost i nastoji da svoju stvarnost nametne kao jedinu moguću. Isto to čini i na perfidnije načine, kada uspostavlja paralelizam između njihovih, inače neuporedivih biografija (morao je da nosi teret svoje sudbine, isto kao i Vilma, te tako bude komandant logora u kome je ona prostitutka). Čitav je niz iskaza koji sadrže poluistine, ili koji su istiniti ali neprimenljivi ili delimično primenljivi na Vilmin slučaj, kojima Grabner nastoji da u junakinji probudi pomirljivost, da poljulja njeno samopouzdanje i tako je reviktimizuje: “ko se otima od sudbine, hvata se u zamku” (manipulacija se sastoji u tretiranju predrasude – sudbinski je određena kao žrtva – kao jedine istine). Isto važi i za Grabnerov nagoveštaj da je za Vilmu jedino moguće da ponovo ozledi samu sebe: “Kakve koristi od ozleđivanja same sebe o rešetke vlastitog kaveza.”

Grabner bolje od drugih poznaje psihologiju žrtve, jer je u njenom “proizvođenju” neposredno učestvovao, te tako

zna i kako je krto samopouzdanje koje žrtva uspostavlja. Zato se najpre trudi da poljulja Vilminu predstavu o sopstvenoj ispravnosti, da joj razori kakav-takav integritet i tako je učini podložnom za svoje sugestije. Istina, tek kada i sam postane žrtva nasilja od strane neonacista (oličenih u likovima Flegela i [legela), dobijajući time novi argument za suzbijanje Vilminog otpora (on ponovo MORA, pod pritiskom drugih, da vrši nasilje – ovoga puta emotivno – nad Vilmom), Grabner će od Vilme zatražiti oprostaj.

Međutim, ono što konačno reviktimizuje Lebovićevu junakinju, ponašanje je njenog najbližeg okruženja. U poricanju lične odgovornosti Grabner i Vilmino okruženje moraju se kretati različitim putevima, ali je ishodište istovetno. Grabner podseća na okolnosti (“Logoraši su dovedeni u okolnosti u kojima iščezava svaka ljudska crta”; “Svako ljudsko biće može da se dovede u stanje potpune potčinjenosti”; “Znate li ko je pritajen u svima nama? Hajnrih Himler.”), ali poriče ličnu odgovornost, dok njeno okruženje (sa istim ciljem) sudi. Grabner se služi ideološkim opravdanjem – poziva se na različite vrednosti i drugu vrstu lojalnosti. Međutim, “Da bi bilo uverljivo, poricanje se oslanja na zajednički kulturni rečnik.”<sup>3</sup> Govoreći upravo o toj vrsti ideološkog poricanja, Hana Arent objašnjava da odrasli, kada su “poslušni”, zapravo svojim delovanjem podržavaju, tvrdeći da u političkim i moralnim stvarima “poslušnost” jednostavno ne postoji<sup>4</sup>.

Lebovićevi junaci su tzv. “homo histrio”, to su bića uloga i statusa, a sam autor je definisao i polje svog interesovanja: “<...> znam samo da me iznad svega zanimaju nerešeni i pogrešno rešeni problemi našeg vremena.”<sup>5</sup> Još u drami *Viktorija*, u kojoj se ispituje smisao suđenja i relativnost istina koje se na taj način otkrivaju, Lebović u centar svoje pažnje postavlja ideološko poricanje, kome jedan od optuženih pribegava, govoreći tužiocu: “Es-es je proglašen za zločinačku organizaciju p o s l e r a t a, gospodine.”<sup>6</sup> Tužiočev način mišljenja upravo je i usmeren na razobličavanje ideološkog poricanja: “Es-es je proglašen za zločinačku organizaciju na osnovu svojih antihumanih principa, koji su proklamovani p r e r a t a. Da li su vam ti principi bili poznati?”<sup>7</sup>

Vilmin suprug Daniel, iako kategorički tvrdi da nikoga ne osuđuje i pita se, u skladu sa svojom religioznošću, “ko sam ja da sudim”, ipak kazuje da ne razume kako su žene mogle pristati na takvo poniženje. Tako, zapravo, Daniel obelodanjuje

3 Stenli Koen: *Stanje poricanja*, str. 108.

4 Hana Arent: “Lična odgovornost pod diktatorom”, *Reč*, br. 59 (2000), str. 339-401.

5 \. Lebović, A. Obrenović: *Nebeski odred: Himmelkommando*, Novi Sad, Sterijino pozorje, 1959, str. 88.

6 \. Lebović: *Viktorija*, Novi Sad, Srpsko narodno pozorište, 1968, str. 18.

7 \. Lebović: *Viktorija*, str. 18.

svoj stav da su i žrtve obeležene učešćem u zločinu, što nije neistina, ali ukazuje i da je naličje njegove religioznosti psihološka slabost. Ljubav koja bi trebalo da bude prevashodna sadržina njegove duše – pošto se izjašnjava kao religiozan čovek – podrazumeva razumevanje žrtava. Umesto toga, Danielova vera se otkriva kao ideologija, te je Vilma zapravo udata za “vojnika” jedne ideologije, a to njenoga supruga dovodi u Grabnerovu blizinu.

Za identifikaciju žrtve potrebno je jasno razlikovanje žrtve i zločinca i upravo je na zamagljivanju tih razlika, kako je pisala Hana Arent, i opstajalo totalitarno društvo, dovodeći sve u istovetnu poziciju, relativizujući zločin: “Kad se stvore uslovi u kojima savest više ničemu ne služi i u kojima je potpuno nemoguće učiniti dobro delo, svesno organizovano saučesništvo svih ljudi u zločinima totalitarnih režima počinje da obuhvata i žrtve, i time zaista postaje totalno.”<sup>8</sup> Ispostavlja se da je za Daniela vidljiva oznaka razlike samo smrt žrtve: samo je mrtva žrtva – žrtva. Naime, Vilma je lako, nakon logorske kalvarije, mogla biti i ubijena (živa je samo zahvaljujući činjenici da Grabner sa svojim okruženjem nije, po oslobodenju, uništio logoraše), ali to ništa ne bi promenilo u njenom statusu žrtve. To u isti mah otkriva paktiranje sredine sa zločincima (tzv. pakt o ravnodušnosti, o moralnom utrnjenju), budući da želi da se otrese živog podsetnika sveopšte dehumanizacije.

Međutim, iako postoji vidljiva razlika između žrtava Kuće lutaka i zločinaca, postoji i opšta tendencija “suptilne psihologizacije” po kojoj se podzemni psihološki mehanizam žrtve i njeno učešće u zločinu prepoznaje kao zločin sam i sa njim poistovećuje. Svi u Vilminoj sredini (osim njene sestre Rut) previđaju psihološku stvarnost žrtve, a upravo je manjak empatije osnov emotivnog nasilja, tako da Vilmu reviktimizuje njena najuža zajednica. Daniel zaključuje: ako su lutke prisiljene na blud, onda i ratni zločinci s pravom govore da su prinuđeni na zločin. Ako ostavimo po strani pitanje da li se smeju izjednačavati zločin prema drugom i zločin prema sebi, ipak je logičan nastavak Danielovog promišljanja proširivanje krivice na društvo koje je takav sistem omogućilo. Taj korak, međutim, Daniel ne pravi.

Ako se Daniel poziva na Bibliju (“U Bibliji se nikada ne navodi kakve su bile nečije pobude. Uvek se govori samo o onome što je učinjeno.”), a Vilma primećuje Grabnerovo saglašavanje, onda se time skreće pažnja na Danielovu ideo-

8 Hana Arent: *Izvori totalitarizma*, Beograd, Feministička izdavačka kuća 94, 1998, str. 460.



lošku ostrašćenost, koja i jeste izvorište njegovog poricanja postojanja žrtve i strahota koje ne može da pomiri sa Božijim postojanjem. Otuda, rasprave o Bogu, prisutne u drami, reaktualizuju pitanja *Knjige o Jovu*. I Grabner će se pozvati na Svete knjige (“Treba mrzeti greh, a ne grešnike.”), a da bi opravdao svoju poslušnost (kojom poriče zločin) i pridao joj visoku vrednost, Grabner se poziva na Avrama i Isaka. Naravno, to je puka demagogija, jer je Avram pojedinac u odnosu prema Apsolutu, a Grabner jednako udaljen i od apsolutnih zahteva i od individualizma: “Na koji je onda način egzistirao Avram? On je verovao. Ovo je paradoks <...> jer paradoks je to što on sebe kao pojedinca stavlja u apsolutni odnos prema Apsolutu. <...> Istinski vitez vere je uvek u apsolutnoj izolaciji, a lažni je uvek sektaš. Ovo sektaštvo predstavlja pokušaj da se iskoči sa uske staze paradoksa i da se na jeftin način postane tragični heroj. Tragični heroj izražava opšte i žrtvuje se za njega. Umesto toga sektaški lakrdijaš ima svoj privatni teatar <...>.”<sup>9</sup> Ipak, pozivanje na starozavetne arhetipove, dovodi u blizinu Grabnerovu i Danielovu ostrašćenost. Ogleđanjem jednog Jevrejina, pijaniste, u jednom Nemcu, upravniku logora, nadilazi se nacionalno i rasno i utvrđuje jednakost ljudi pred izborima koje čine.

Danielovo odsustvo želje da zna, izmicanje komunikaciji umesto da Vilmu na komunikaciju podstiče, a potom i energično odbacivanje razgovora, kako bi brzo prešao na razgovor o Bogu, kao i pretpostavljanje svoga stanja Vilminom (“Postajem rasejan...<...> Povremeno kao da se stvara jaz između mene i stvarnosti.”), a sve to u okolnostima njene očigledne uznemirenosti zbog Grabnerovog prisustva i rasprava o Kući lutaka, kada se zna da je u Aušvicu bila, prosto ukazuju da Daniel istinu o Vilmi naslućuje, ali čini sve da joj izmakne. Odbijanje da se vidi stvarnost očigledno je i u Danielovom poricanju postojanja nacista (“Ovde nema nacista. Prošla su ta vremena.”). Saznajući istinu, on dospeva do pitanja: zašto me Bog kažnjava, zašto me muči. Time se legitimise kao mali čovek, nemoćan da pobedi vlastiti narcizam i time ostvari susret sa drugim. Vilminu poziciju sagledava kao potencijalno snažan udarac za svoju rodbinu, a svedočenje kao garanciju da više nikada neće biti srećna. Ničeg istinski religioznog nema u ovom junaku. Potpuno određen svojim položajem u socijalnoj hijerarhiji, usmeren jedino na njegovo očuvanje, Daniel nema ni dovoljno duha, ni snage, ni ideala, da bi bar težio

9 Seren Kjerkegor: *Strah i drhtanje: dijalektička lirika Johanesa de Silencija*, Beograd, Bigz, 1975, str. 106. i 130.

ostvarenju apsolutne istine u svim okolnostima, što je osnovna demarkaciona linija između religioznosti koja nadahnjuje i vere koja umrtvljuje.

Ne samo stoga što obrazovanje nije jednako obrazovanju duha već i zbog poricanja prisutnog u podzemlju likova, intelektualci u ovoj Lebovićevoj drami izriču stavove koji su daleko od očekivanih, s ozbirom na njihov intelektualni i iskustveni nivo. Upravo će Daniel biti centralna figura u procesu Vilmine reviktimizacije. On odlazi na turneju u Izrael, ne želeći da čeka da se obelodani *njena* sramota, uzmičući pred pretnjom suda javnosti, odričući se i Boga, te zaključuje (pošto u aktuelnom zbivanju vidi čin sopstvene bogoostavljenosti) da je Bog okrutan i da je jedino izbačeno u smrti. Ako se odriče Boga pred mogućnošću svedočenja svoje supruge na sudu (a njegov je iskaz da je jevrejski narod opstajao zahvaljujući verovanju u Boga i njegovo providenje), ako ga slamaju okolnosti ni nalik na one u kojima je Vilma bila lutka, onda je već to potvrda kakvo bi bilo njegovo ponašanje da logor nije izbegao, i sa koliko prava on sudi Vilmi.

Vilma, uporna da svedoči na sudu, da na to podstakne svoje logorske sapatnice, tvrdeći da zaborav ne postoji, zapravo ne izdržava pritisak sredine i, po nagovoru bivših logorašica, ubija Grabnera. Ali, Vilmina osveta je u isti mah i dokaz njenog propadanja. Ako je ona, ma koliko alkohol, sedativi i noćne more ukazivali da se sa preživljenom traumom nije sasvim izborila, ipak istrajna u svojoj želji da zločinca izvede pred sud, onda to pokazuje i njenu očuvanu svest o zajednici. Pritisak koji nacisti (oličeni u Flegelu) vrše na Vilmu, kako bi je odvratili od svedočenja (Vilmin san o ugroženosti svoje ćerke otkriva njen realno zasnovan strah), junakinji je dodatna motivacija za svedočenje. Svesna da su Flegel i ljudi slični njemu garant novih, budućih zločina, ona i veruje u neophodnost i smislenost sudskog procesa. To je slika njene očuvane čovečnosti, odbijanja da se prošlost zaboravi sve dok postoji mogućnost ponavljanja. O tome svedoči i Vilmin stid koji je onemogućio da porodici prizna svoju prošlost, a koji ne znači osećanje krivice: "Stid je više socijalna emocija nego krivica – on ima veze sa osećanjem zajedništva i moralnom međuzavisnošću, a ne s ličnom odgovornošću."<sup>10</sup> Upravo to je tačka koja je razlikuje od bivše logorašice Judit, sada modne kreatorkе, koja želi samo da je ostave na miru ("Nisam maloumna da javno ispovedam svoje grehe."). Judit tvrdi da je zaboravila i

10 Stenli Koen: *Stanje poricanja*, str. 311.

da treba zaboraviti, ali je na jezivo-groteskan način karakteriše odnos prema manekenkama koje se pojavljuje na sceni. Način na koji ih opredmećuje kroz usputne opaske, otkriva se u našoj svesti kao daleki odjek tretmana na koji je sama navikla. Manekenke u pozadini aktualizuju žensko telo i Juditin odnos s njima ponavlja naučeni model. U kontekstu drame, njena upustva manekenkama, eksplicitni saveti za manipulaciju telom, upravo stoga i zvuče jezivo. Judit je zarobljena u poziciji žrtve više no Vilma, koja ulaže napor da svoje traumatično iskustvo prevlada suočavanjem sa njim.

U viktimološkoj literaturi ističe se da je viktimizacija rezultat ugroženosti osnovnih pretpostavki osobe i njenog života: pretpostavke o ličnoj nepovredivosti, o svetu koji ima smisao i red i percepcije sebe kao pozitivne osobe. Kako su ove pretpostavke u okolnostima novog susreta sa Grabnerom za Vilmu ponovo dovedene u pitanje – izložena je pretnjama nacista, uveravana da suđenje neće doneti rehabilitaciju, već konačnu i trajnu nesreću i da je sve što se odigralo *njena* sramota – jasno je da na snazi proces reviktimizacije. Suđenje je poželjno ne samo zbog zadovoljenja pravde, već zbog uspostavljanja moralnih postulata poljuljanih torturom – dolazi do povratka vere u ljude, vraća se osećanje moći i uspostavlja rebalans moći nad zlostavljačem. Samo suđenje je obračun sa poricanjem.

Kada ubija Grabnera, to je pouzdan znak da se u Vilmi umanjio osećaj za pravdu u svetu (stoga osvetu i uzima u svoje ruke) i da je, paralelno s tim, porastao osećaj strepnje od ponovnog ugrožavanja. Ma koliko u svetu uvek postojala opasnost od novih zločina (to izražava i Grabner slutnjom da će se pogromi ponoviti: “Potreban je samo mit koji će pokrenuti mase, i tiranin koji će uspeti da ih zavede. Koji bi narod odoleo <...>”), Vilminu reviktimizaciju potvrđuje i to što junakinja do doživljaja opasnosti ne dospeva refleksijom, već iz vlastite egzistencijalne zebnje koja je uzrokovana neposrednim zbivanjima.

Izlomljenost vremenskih planova i mešanje sna i jave u ovoj drami jesu sredstva kojima se ostvaruje utisak fantazmagoričnosti, koji problematizuje stvarnost na dva načina – ne samo sa stanovišta užasa koji je preživela glavna junakinja već se dovodi u pitanje i priroda realnosti u kojoj je, nakon ekstremnog traumatičnog iskustva, Vilma prinuđena da živi. Osim toga, san je i beg od realnosti i jedino polje Vilminog mogućeg susreta sa apsolutom. Otuda, Vilmin snevani razgovor sa

bakom, takođe žrtvom nacista, dobija poseban status u drami. Indikativno je da baka, u jednom snu, poput Kišovog Eduarda Sama, koji tvrdi da je bolje biti na strani progonjenih no onih koji progone, citira starozavetnu knjigu: "Dozvoli da te ubiju, al nemoj ubiti." Upravo je to savet o koji se Vilma oglašuje.

U drami *Smrt i devojka* argentinskog autora Arijela Dorfmana, upravo priznanje koje daje zločinac oslobađa junakinju pozicije žrtve. Suptilan je psiholog ovaj autor koji stoga i piše kamernu dramu u kojoj u toku jedne noći troje junaka (zločinac, žrtva i njen muž) preispituju preživljeno traumatično iskustvo. Arijel Dorfman je uočio ono bez čega žrtve nema: poljuljanog uverenja u značenje samih događaja, zbog čega priznanje mora biti razrešujuće i simbolički označava proces u kome se oteti deo duše vraća žrtvi. Dorfmanova Paulina i Lebovićeva Vilma ipak ne završavaju u istoj tački. Iako ostajući doveka sa svojim duhovima, Paulina ostvaruje kakvu-takvu integraciju, a Vilma se rasipa u činu ubistva.

Zbog poruka koje saopštava našem vremenu, ne bi trebalo zaobići ovu Lebovićevu dramu kada se govori o dramskom stvaralaštvu u Srbiji u poslednjih deset godina. Ostajući verna temama vezanim za Drugi svetski rat u vremenu kada novi rat na našim prostorima pokazuje jezivu istovetnost, *Vojnik i lutka* otvara onu skupinu pitanja koja se, nažalost, pokazuju veći-to aktuelnim, a potresnijim i dubljim od mnogih na kojima nastaju savremene drame.

Mihajlo Pantić

## OVOGA PUTA O BOLU

(po Dostojevskom)

*Mda*, moram nešto da vam ispričam. Znam, znam, postoje stvari koje se ne mogu ispričati, ali ovo nije mogu ili ne mogu, ovo je: moram. Kad imaš nešto neizgovoreno u sebi, negde moraš prokinuti, makar u priči.

Jednostavno: njen čovek je moj prijatelj. Oko nas je pola miliona takvih priča, ali svi ćute, svi se prave da ih ne primećuju ili da im se ne dešavaju.

Rade u tišini.

Šta se iz toga može zaključiti? Ako mislite da vam se događa nešto krajnje neverovatno, znajte da upravo u tom trenutku najmanje pola miliona ljudi u svetu, recimo ceo jedan Novi Beograd, ima jednak osećaj, jer im se zbiva u dlaku isto.

Dakle, njen muž i ja poznajemo se godinama. Davno, vrlo davno, išli smo u istu gimnaziju. Bio je glavni lik, pucao je slobodna bacanja deset – deset, najbolje je radio pismene zadatke iz književnosti, sijao je matematiku i logiku. Posebno logiku, posle je postao takav, razložan čovek. I znao je ono što sam ja oduvek želeo da znam, ali, eto, nisam stigao da naučim, i sada živim sa osećanjem da sam nešto važno u životu propustio, da, da, znao je akorde svih Dilanovih pesama, čak i one koje je i sam Bob zaboravio. Sve to odvijalo se u prošlom veku, u doba koje će ostati upamćeno po tome što uprkos svim izmišljenim čudima, svakodnevnim gnusobama i svim vođenim ratovima tada još nisu postojali ulošci sa krilcima. Nisam se razlikovao od drugih, osim po jednoj sitnici, igrao sam i fudbal i košarku, šutirao i levom i desnom, rukom ili nogom, već po potrebi, što je dobro polazište za razvoj shizofrenije. Pisao sam i pesme, trudeći se da liče na Dilanove, ali to su i svi drugi činili.



I, šta sam ono hteo? Eh, da... umalo da zaboravim. Školske obaveze nisu mi bile jača strana, nikada mi nije postalo do kraja jasno zašto moram da sabiram i množim decimale, da bubam lekcije o člankovitim glistama i kritici moći suđenja, a, posebno, zašto da u pismenim zadacima pogađam tuđe misli. I, još, bežao sam sa časova logike, tja, šta tu ima.

I tako, velim, njen muž i ja ostali smo dobri poznanici iz škole, takoreći prijatelji, viđamo se srazmerno često. Ponekad idemo zajedno u ribolov, a ponekad, za zimskih večeri, svratimo na splav kod Bobana, na čašu vina. Boban je naš drugar iz bloka, i on je igrao košarku, a sada ima splav na Dunavu. Zimi, kad led okuje reku, tamo je posebno prijatno, ugnezdimo se u toplom, naručimo kuvano vino pa, ako nismo raspoloženi za razgovor, sedimo u tišini i svak za sebe sluša kako fijuče vetar kroz naše puste novobeogradske ulice...

Inače, najčešće se srećemo ispred škole, gde ponekad čekamo kćeri posle časova. Isidora i Milena su vršnjakinje, ne idu u isto odeljenje, ali su drugarice, posećuju se i već imaju one svoje male poverljive ženske razgovore, kikoću se dok jedna drugoj nešto šapatom govore, i optužuju očeve da su staromodni. A očevi bi za njih sve učinili. Samo kad bi znali šta je to što treba da učine, jer je pogled devetogodišnjakinja na svet vrlo komplikovan i, moram skromno da priznam, nedostupan mom razumu, ne sećam se da li sam ikada imao devet godina.

Jednom, prošlog polugodišta, umesto mog prijatelja pred školom se pojavila Marija, Milenina mama, i ja sam, odmah, grešan pred prijateljem, pozeleo da spavam sa njom. Naravno da sam je poznavao od ranije, ali sam tada prvi put postao svestan ko je zapravo Marija, svetlog tena, vretenasta, sva zgusnuta, kao tek skuvano mleko, o malim stopalima ću kasnije. A oči, oči ima takve da u njih odmah potoneš. Sitna i nekako nezaštićena, izgledala je tako kao da je svakog trenu neko mora zagrliti. Kakav udar iracionalnosti, dopalo mi se baš to što je sve izgledalo nemoguće. Možda preterujem, možda je moja prva misao bila sasvim očekivana: vidiš nekog i odmah ga poželiš, *mda*, svakakve nam misli padaju na pamet, a da njima ne možemo upravljati, niti im znati razloga. Pretpostavljam da je sve to donekle u redu, to, kad neka suluda slika, neka neverovatnost, prostruji kroz našu pometenu glavu. U poređenju sa svim tim užasom želja da imate ženu nekoga koga poznajete, nekoga ko vam je prijatelj, nije bog-zna-kakvo sagrešenje. Tako sam prvo pomislio, velim vam, moguće je zamisliti barem pola

miliona takvih slučajeva, ali se, ovaj, cela priča okrene naglavce u času kada baš vama počne da se dešava i da vas se lično tiče, upravo kao mene, sada.

Osim toga, ono što je užasno i neverovatno na neki poseban način ume da postane neodoljivo privlačno, naročito kada ne boli previše.

Da, niko ne može do kraja proniknuti u sebe, niti određivati tok svojih misli, makar ga školovali za Dalaj Lamu. A tek strast, ona nas prevazilazi. Prelivamo se preko sopstvenih granica, ko može ograničiti vlastito ja, uvek želimo da budemo neko drugi, recimo, recimo, recimo... tog časa pozeleo sam da budem moj prijatelj, ne zato što je on savršen, i zato što zna sve Dilanove pesme, već zato što ima savršenu ženu, Mariju. Najpre mi se činilo da je dovoljno to što je samo gledam, a onda sam, sekundu kasnije, pozeleo još, i dalje...

...o sećanju neću ništa posebno, sećanje je proizvoljno, ne biramo mi ono što želimo da zapamtimo nego ono što hoće da bude sačuvano od zaborava bira nas. I ostaje. Obično je reč o nečem bolnom, bol se vrati uvek kada pomislimo na ono što je ostalo u nama. Slušajte, ovoga puta hteo bih da nešto kažem o bolu, a to je ipak u nekoj vezi sa sećanjem. Šta li sve pamtim! Svi sveti, moja glava je skladište proizvoljno upamćenih, uglavnom bolnih prizora, ko će znati zbog čega. Na primer, pamtim da je moja profesorka logike imala kratke noge, da nije umela da složi boje, da nikada nije gledala u oči onoga sa kojim priča, da nam je objašnjavala kako je vrhunsko dostignuće logičke nauke zaključak da su *sve bele mačke sa plavim očima gluve* i da me nije volela, *vi ste Mihailo Mihailoviču tako konfuzni*, govorila je. A šta sam sve zaboravio, otkuda to mogu znati, tek, pretpostavljam, sa priličnom dozom sigurnosti, da sam zaboravio nešto što je najvažnije.

Bože, ovo je kao neki san iz kog želim da se probudim, ali on traje i traje. Šta sve činim sebi, šta sve činim drugima, a šta meni drugi čine, e, baš je to bol, čista, kristalizovana bol, nema načina da umine... Zapravo ima, ali, kome je do smrti...

...da, život se odvija onako kako se njemu hoće, u svim pravcima, uglavnom svakodnevno monotono, pun glupih sitnica i besmislenih pitanja, pun praznine, sve dok jednom ne odete pred školu da sačekate devetogodišnju kćer i dok vas neki demon, neki vaš dvojnjak, neki pali anđeo u vama ne podstakne, bolje reći, ne primora da to što ste pomislili pretvorite u stvarnost, u bol, koja je neki put, ali samo neki put, način

dolaska do zadovoljstva. Neću dalje, ono što moram da izgovorim, kao da se ispovedam, mada me niko na to ne prisiljava, niti me iko sluša, moglo bi da se pretvori u fantaziju, recimo o tome šta će Isidora i Milena raditi za dve ili tri godine. Moj najdublji poriv je nemušt i neobjašnjiv... ne, ne, cenzurišem se, molim da sudski zapisničar briše sve prethodne pasuse, koji bi se mogli upotrebiti pri podizanju optužnice, zaboravite sve osim da sam pred školom sreo Mariju, Mileninu mamu, i da sam je pozeleo. Bože moj, to se moglo desiti svakom, kao što se i dešava. Ovo je, međutim, bio poseban trenutak, prvo, zato što se desio meni i, drugo, zato što me ta želja potpuno razbila, toliko da sve to nipošto ne mogu smatrati slučajnošću, ukoliko slučaj nije samo drugo ime za neminovnost.

Da, za sudbinu.

Ima tu nekog đavola, uopšte se ne šalim. Ta imena, Marija i Mihailo, moje ime je, čuli ste već, Mihailo Mihailovič, čist pleonazam, neinventivna simetrija... Kad smo već kod imena... pre nego što vam sve redom ispričam, nijednog trenutka ne zaboravljajući na prijatelja – prijatelji su retkost, naročito posle četrdesete, što ste do tada skupili, to vam je – moram vam reći da sam dosta kasno postao svestan svog imena, razumejte to kako god hoćete. Možda ne svojom krivicom, možda slučajno, hajde da malo razmišljam o razlozima. Najpre, niko me ne zove pravim imenom i, što je najgore, to mi uopšte ne smeta, odavno sam srastao sa svojim bezveznim, neinventivnim nadimkom. I onda sam negde otputovao, i na tom putu su domaćini odlučili da mi pokažu crkvu. Dobro, u redu, rekao sam, u svom dosadašnjem dosadnom životu ušao sam u najmanje pet hiljada crkava, pa mogu i u tu.

Bog je ionako svuda isti, nem i nedostupan.

Sada bih malo pripovedao o Bogu, ne znam zašto, možda zbog Marije. Bile su mi potrebne godine da bih se pomirio sa saznanjem da je svet besmislen i ravnodušan, ali i dalje ne razumem zbog čega je i užasan... svakodneвно gomilanje užasa, ludilo užasa, sušta bol... A i lep je, u toj svojoj besmislenosti i nakaznosti. Zato o Bogu mogu govoriti samo kao o metafori, nije ključno pitanje da li postoji, nego da li nam je potreban. Ukoliko jeste, izmislićemo ga, i to upravo i činimo. I još je važno kako se objavljuje to što nam je potrebno, recimo, kao, kao, kao, kao ljubav, kao lepota, kao zagrljaj... Sve mi se čini da se najčešće objavljuje kao bol, i kroz bol. Oni koji kažu da su videli Boga po pravilu su trpeli bol, i dotakli su



ga na dnu patnje, ne u visinama... Svakodnevni život prepun je izostalog smisla, ravnodušnosti, užasa, gluposti, niskosti i povređivanja, ali Boga niotkuda. Sve što činimo uglavnom se svodi na primanje udaraca i na zadavanje bola drugome, a svi znamo da nam je potrebno nešto više od toga i to što nam je potrebno može se zvati Bog, može se zvati ljubav, može se zvati bilo kako, recimo Dunav, recimo, recimo... sunčan dan. Moj prijatelj i ja najviše volimo da u neki sunčan dan sednemo kod Bobana na splav i da ćutke, prepušeni mislima, gledamo kako voda protiče... gde sam ono stao, da, došli smo pred tu crkvu, bio sam ravnodušan...

– Daj – rekli su mi – moraš nešto da vidiš. Neizostavno. Kazaće ti se zbog čega.

Ne pravim problem, idemo. I čim sam ušao, razumeo sam o čemu je reč, ako tu može biti govora o razumevanju. Na jednom zidu, nadnet nada mnom, lebdeo je anđeo, u crvenoj odeždi koja je plamtela kao požar.

– Hej, ime – prošaputao sam. Uznet.

I to je to.

Onog dana kada sam sreo Mariju ponovilo se nešto od intenziteta mog susreta sa imenjekom anđelom. Padala je kiša, jedna od onih sluzavih, dosadnih novobeogradskih kiša, kada se čovek oseća kao vlažna krpa i kada, više kožom nego mislima, oseća da je možda jedino istinsko važno ljudsko pitanje, koje rešava sve, hoće li uspeti da nađe nekoga sa kim će moći da se zagrlji... Sačekao sam Isidoru ispred škole, već prema dogovoru sa njenom mamom, mojom bivšom ženom, otelovljenjem savršenstva. *Mda*, tako je. Pomislite li da sam ciničan, grešite, moja bivša žena savršena je u svemu, u smislu da je u životu radila sve tačno i na vreme, od najkrupnijeg do najsitnijeg detalja. Mogu li malo da nabrajam dokaze? U redu, znate onaj tip ljudi kod kojih je sve toliko neverovatno normalno, i u redu, da vremenom postanu bezlični i, još gore, sasvim neerotični, privlačni koliko daska za peglanje. Osim toga, trajalo je predugo, zblížili smo se toliko da smo s vremenom postali kao brat i sestra i ono što smo ponekad radili noću počelo je da podseća na incest, s tim što u incestu ima nešto strasti, pretpostavljam. Ceo njen život proticao je pod punom kontrolom, uvek je znala šta hoće i čemu teži, školovanje, karijera... spreman sam da posvedočim da se nekako planirano i zaljubila, istina, greškom, u ovog Spinozu neopozivo uverenog da je logika izmišljena nauka, nastala iz našeg očajničkog poriva da izmišljamo Boga i da se

razaznamo u stihiji. Ta stihija vitla nas onako kako joj se hoće, a mi neuspješno pokušavamo da je uredimo. A kad nam se varljivo učini da smo u tome ipak nekako uspeli, kada posle stava A i stava B usledi nekakav zaključak, onda je sve osušeno... Potom udaja, rođendani dece, rodbina i prijatelji, biranje mesta za letovanje godinu dana unapred, čim stignemo na Zlatibor ona lepo kaže, e, iduće godine ćemo u Egipat, redovno kupovanje garderobe i uređivanje stana, izlasci sa prijateljicama-markizama u pet sati svakog drugog utorka u mesecu, sve pod konac. Svaki dan isti. Žena robot: hoda, radi, diše, stavlja uloške i misli da je život u tome da sve bude na svom mestu. Sve dok jednog jutra, posle male telesne higijene, njen muž, provereni i pasionirani obožavalac logičkog silogizma, to jest ja, a tako je upravo bilo, ne ustane sa osećanjem da je do pre dva minuta vodio ljubav sa kiborgom. Njoj je i orgazam bio savršeno normalan, *ah, ah*, plus neizbežno: *bilo je divno*. Naravno, i onaj poljubac posle svega, pre nego što svako skoči na noge i krene svojim poslom, rešen da toga dana od reči pročita *Ponižene i uvređene* i, naravno, da razori Kartaginu.

I padala je ta kiša, sačekao sam Isidoru, ogrnuo je jaknom i smestio je pod kišobran, a ona mi je rekla da treba da sačekamo Milenu, dogovorile su se da se to poslepodne igraju zajedno. Kada je konačno i Milena izašla iz škole, pojavila se i Marija, i tako smo, učetvoro, krenuli do njihove zgrade. Ispostavilo se da je Isidora zaboravila da kaže mojoj savršenoj bivšoj da će tog dana ručati kod drugarice i ostati kod nje da se igra, pa sam ja onda preuzeo ulogu savesnog oca i na ljubazni Marijin poziv skoknuo gore da telefoniram. A kad sam već ušao, bio je red da popijem čaj, kuvano vino pijem samo uveče. Dok su se naše kćeri igrale u dečijoj sobi, ne znam čega, pozeleo sam da se i ja malo poigram sa Marijom. Ipak, nismo.

Prošlo je prvo polugodište.

Suša je počela rano, već negde u aprilu. Ni kapi, danima, nedeljama, mesecima, sve do kraja školske godine. Budio sam se sa osećanjem da sam upravo položen u krematorijum, žega je spaljivala zemlju. Tumačim to kao nebeski znak, kao opomenu.

Mariju sam ponovo video u školi, kada je kao i ja došla na roditeljski sastanak, po đaćku knjižicu. Devojčice su bile na završnoj rekreativnoj nastavi, a moj prijatelj, sa kojim sam u međuvremenu nekoliko puta išao na utakmice i u ribolov, negde je zatražao u gradu. Marija mi se nasmejala, i onda sasvim opušteno, bez imalo premišljanja, bez imalo lažnog

očajanja, kao da mi govori ne znam šta, sve kao šaleći se, rekla da zna kako njen dobri muž posećuje javne kuće (što je, uzgred budi rečeno, istina, zvao je i mene), ali, Bože moj, svako ima pravo na svoje male nastranosti. Onda je usledila dramska pauza, promišljala se da li da još nešto kaže. I rekla je: dopadaju mi se tvoje ruke a posebno volim ozbiljnost sa kojom radiš Isidorine domaće zadatke, čitala sam njene sveske da ih uporedim sa Mileninim. Tačno, pomislio sam, uviđajući prvi put jednu osobinu o kojoj ću kasnije govoriti. Da, da, Bog je neumoljiv i pravedan, posle trideset i nešto godina nadoknadio sam sve one domaće crne mrlje koje sam nekada propustio, i tako sam konačno savladao Rakićev "Dolap" i malo složenije matematičke operacije, uključujući i deljenje decimala.

Nikada nije kasno.

Hteo sam da joj odgovorim kako se meni dopadaju njena stopala. Ne, nema veze sa Kinom, malo stopalo je svugde znak božanskog sklada, objasniću zašto. Ako ste u novinama, pre četiri-pet godina, pročitali oglas: tražim devojkicu sa malim stopalima, znajte da sam to bio ja, Mihailo Mihailovič. Razvodio sam se i to sa oglasima i stopalima bila je moja mala nastranost, možda je to u nekoj vezi sa činjenicom da je moja bivša, savršena žena nosila cipele broj 41, a ja nosim 43, komotno je nosila moje kineske *najke*. Kako god, toga sam postao svestan posle mnogo vremena, kada je moja želja za promenom postala sasvim nedvosmislena i počela da se zove – mala stopala. Marija ih je imala, njena devetogodišnja kći ju je već prerasla, kći više nije mogla da nosi mamine patike.

A suša je trajala i trajala, kao da ima nameru da nikad ne prestane.

Ušli smo u njihov stan sa đaćkim knjižicama punim petica, i sa onim osećanjem ispunjenosti i zasluženosti sa kojim dete, odličan učenik, dolazi kući, da i tu bude pohvaljeno i nagrađeno. Sa razlogom smo se tako osećali, bilo je u tom uspehu i naše marljivosti. Marija se, odmah sa vrata, izula, i ja sam izgubio dah.

Bože, oprosti što tako besramno zazivam tvoje ime, imala je najuzbudljivije stopalo istočno od Griniča. Uradio sam to ovako: prvo sam gledao to stopalo, opčinjen i čist, blizak svetlosti, kao arhistrateg čije ime nosim. Onda bih osetio kako u meni polako raste veliki talas... njena noga, ispala iz male cipele, dečje, *zamislilo sam u tom času cipelu moje, a ne njene kćeri*, uputila se prema meni... grcam dok ovo govorim. I onda sam dohvatio to stopalo, nekako s njega drhtavim prstima smakao belu, dečju

soknu i prihvatio se Marijinog palca, za milimetar-dva kraćeg od velikog prsta, što je prema verovanju moje babe značilo da će nadživeti svoga muža, više nego pristojnog čoveka koga poznajem oduvek, mogao bih čak i reći, kao što već i jesam, da ga smatram prijateljem, ukoliko bi se godinama kultivisana, duboko skrivena uzajamna averzija mogla tako nazvati. A i zašto ne bi, prijateljstvo je kao i ljubav, ima hiljadu lica. Olizao sam ženu svog prijatelja od glave do pete, ne zaboravljajući nijedan delić njene kože, nijedno pazuho, ništa, i tako sam je čistio od svih grehova, pripremajući je za suočenje sa anđelom.

Posle smo sedeli i razgovarali, to ume da bude zanimljivo, pod jednim jedinim uslovom, da slušamo tuđi, a ne sopstveni glas.

– Starim – rekla je.

– Otkud ti to?

– Znam da se ne primećuje, za sada. Ali, postajem nervozna, više ne razgovaram sa mužem, ne mogu da se setim kada smo se poslednji put pogledali kao ljubavnici, vičem na kći, nemam uredan život. I sve me boli, mislim, ništa me konkretno ne boli, ali stalno osećam neku bol.

Pretpostavljam da se i vama nešto slično ponekad dešava, da neko izgovara vaše rečenice, i vi ne možete da verujete, kao da vam čita misli, to je ta sveta podudarnost koja me prosvetila onda kada smo jedno drugom čitali domaće o dolasku proleća i o člankovitim glistama, našim dalekim precima... hej, čekaj, stani, upravo sam to hteo da kažem...

– Znaš šta – nastavila je Marija da govori moje reči u postkoitalnom gluvilu sobe, dok je napolju novobeogradska žega pretvarala grad u pustinju, bez ljudi, sa avetinjskim tvrđavama zgrada prepunih sličnih usamljenika kakvi smo u tom času bili i ona i ja, svejedno što smo trenutak pre disali zajedno – znaš, rekla je, meni više ništa nije jasno. Potpuno, savršeno, veliko ništa. Šta god da činim, naletim na bol, sve se završava bolom. Evo, ljubav je samo uvod u bol, ako nekoga volimo ne činimo li, na kraju krajeva, to samo zbog toga da bismo se jednom, kada se sve to završi, ugnuli od bola, da bismo...

– Malo preteruješ – rekao sam da bih je utešio, mada sam (*ponavljam se*) mislio isto.

– Ne, nimalo. Evo, ako je nešto bilo ljubav, to sa njim bilo je ljubav, a onda je jednostavno nestala, ne odmah, postepeno, svakog dana po miligram, i tako dugo godina, ne moraš mi verovati, ali iz našeg života zauvek je naposljetku išezla nežnost, i sve je postalo navika, doslovno sve, i vođenje ljubavi

postalo je navika, ni on ni ja se nismo baš pretrgli, uglavnom uzimanje, nikada davanje, nikada prepuštanje...

Da, upravo tako, potvrdio sam u sebi, i kod mene isto. Ali, ništa nisam rekao. Svejedno, to je učinila ona:

– I onda sasvim sumanuto, misleći da time nešto nadoknađujemo, ulećemo u ovakve veze. Ništa lično, ti si zaista drag, a i sasvim pristojno pišeš domaće zadatke (*nasmejala se*), ali se na kraju sve završi u bolu, bol je jedino što u nama raste, što ne prestaje da traje i da se uvećava, sve dok znamo za sebe, a verovatno i posle toga.

– I što je najgore – nastavio sam – saznanje da je to tako uopšte ga ne umanjuje. Mogu sebi sve objasniti, mogu sve učiniti smislenim, ali to ne znači da će bol tada prestati, naprotiv, čini mi se da bol raste sa dubinom uvida, očaj se produbljuje sa našim znanjem da smo predodređeni za bol.

– I sve što činimo su samo neka privremena rešenja, gašenje požara benzinom.

– Prividi.

– Da, baš to, prividi. Ništa drugo. Uvek iznova bol, uvek neka loša konstrukcija. Ona treba da opravda neki naš postupak kojim se zavaravamo da je sve u redu, uvek neka logička, navodno racionalna izmišljotina kojom bismo da prevarimo haos i nesnađenost, ali je na kraju uvek bol, bez obzira na to što sada imamo iskustvo. Uvek sve iz početka.

*Mda*, tako je, o bolu se jedva može pričati, bol se uglavnom podnosi, pa je razgovor malo zastao, pre nego što smo našli druge teme i prešli na priču o domaćim zadacima, o dudlanju i još koječemu. I odmah nam je išlo bolje, starost i bol ionako nas čekaju. Na izlazu, u predsoblju, zastali smo pred ogledalom, Marija je zašla iza mene i nije se, onako sitna, uopšte videla. Za trenutak mi se učinilo da sam sâm, i da je i sve to, ta slika, taj razgovor, pa i Marijino stopalo, samo privid, da sanjam i da ću se svakog trenutka probuditi.

Svejedno, zapamtio sam sve što mi je rekla o domaćim zadacima, kako ih treba pisati da učiteljice ne bi primetile da su ih radili roditelji i šta se nipošto ne sme izostaviti. Škola je pokretna linija za proizvodnju budućih velikih zombija, a ni ono o dudalanju nije joj bilo loše. Muškarci su prilično jednostavni, rekla je, najlakše ih je kupiti dudlanjem. Ne košta mnogo, pet minuta truda, uzbudljivo je, a korumpiranost muškarca posle toga traje zauvek. Dok im dudlaju, oni zamišljaju da su gospodari sveta. Svaki muškarac tako misli, jer, u

stvari, u tom trenutku on to i jeste. Da, saglasio sam se i primio nauk, ali, pitao sam se posle, na pločniku, isisan, dok je vazduh drhtao od jare, ako je tako, onda su gotovo svi muškarci gospodari sveta, ista priča se u istom času dešava svuda. Pola miliona gospodara sveta, najmanje pola miliona malih slinavih Hitlera baš u ovom sekundu, dok im žene dudlaju, zamišlja da je svemir njihov. Možda je rešenje u tome što se svakom čini da se to dešava njemu i više nikome, i što svako misli da je u snu iz kojeg samo što se nije prenuo...

Pozdravili smo se i ja sam izašao iz Marijinog stana čvrsto rešen da se više nikada ne vratim na to mesto, čak ni po cenu da mojoj kćeri, to jest meni, neće imati ko da proverava domaće zadatke. Osećao sam se kao neko ko je izneverio prijatelja, i to sa razlogom, griža savesti je takođe oblik bola koji nanosimo sami sebi. Zaista, ne podnosim da nekog tešim, kao što ne podnosim ni da mene bilo ko teši, jer, pravo govoreći, svi smo duboko neutešni i takvi treba i da ostanemo, to biva od toga što uopšte postojimo, šta tu ima da se objašnjava. Čak i božanska bića, poput Marije, žive svoj mali, tegobni život, pun svakidašnjih glupih sitnica i besmislenih pitanja. I svi su ganuti nad sobom, svima je bolje osim njima, ali ne, mučno mi je od tog stalnog podnošenja života, od neprestanog iščekivanja zle vesti. Meni je lakše sa drugima nego sa samim sobom. Hoću da čekam neku dobru vest, sasvim mi je svejedno da li ću je dočekati, važno mi je da nešto čekam...

...i sada jedva znam kako ću nastaviti. Najbolje da pođem redom. Ako tu ima bilo kakvog reda, ako to nisu kaos i bol u sto nepovezanih epizoda. Postalo je neizdrživo licemerno, da, da, prestao sam da odlazim kod Marije, odlučio sam da prekinem sa tim, nipošto nije u redu da čovek ima bilo šta sa ženom svog prijatelja. Učinio sam tako, bez objašnjenja, ali sam, naravna stvar, stalno mislio na nju. Suša je besnela i narednih meseci, ni najstariji Novobeograđani nisu upamtili takvu katastrofu, asfalt se izobličio, tanka zemlja stvrdla se kao beton, goreli su parkovi. Nastalo je čudnovato vreme, kao da je teška sumaglica pala po svima nama i zatvorila nas u bezizlaznu, tegobnu usamljenost, usamljenost u množtvu. Život se odvijao kao pustinjska halucinacija, pun usijanog vazduha, onog koji u daljini treperi nad glavnim gradskim bulevarom.

Nisam mogao sa Marijom, nisam mogao bez Marije.

I još nešto. Odlučio sam da sve kažem njenom mužu. U međuvremenu smo se videli nekoliko puta, išli smo na derbi

koji je prelomio prvenstvo, pa na Festival rok veterana na kojem su neki naši poznanici svirali Dilana, proroci se i danas objavljuju na najrazličitije načine, i u ribolov smo išli, bez uspeha, satima sedeli nad vodom i čekali, uzalud, mada u toj strasti nema uzaludnosti. I onda me je, prilikom jednog izlaska na reku, moj dobri prijatelj preduhitrio.

Na naše mesto stigli smo u samo svitanje. Spremao se vreo dan, jedan od onih koji nas čekaju u paklu.

– E, moj Mihailo Mihailoviču – rekao je moj prijatelj – starmimo polako.

– Otkud ti to? – upitao sam. – Pogledaj ovu vodu, smrt je daleko.

– Daleko, ne kažem, ali se približava. Kornjača stigne Ahila, kad tad, sećaš se šta nam je govorila logičarka.

– Ko bi još i o tome mislio.

– Evo ja, na primer.

– Ma daj, promeni temu.

– Dobro, hoću, reci mi koliko je ozbiljno to tvoje sa Marijom?

Tišina je potrajala dve i po sekunde, merio sam, imam unutrašnji sat. Pometen, hteo sam da dobijem na vremenu. Nisam znao šta da kažem. I šta se u sličnim prilikama govori. Samo sam promucuo:

– Pretpostavljam da znaš...

– Znam, rekla mi je...

...nekoliko nedelja posle tog razgovora Marija me pozvala i pitala gde sam, zašto se ne javljam. I tako sam opet otišao. Odluka je odluka, a mala stopala su mala stopala, mala stopala su milion puta bolji razlog od bilo kakve odluke, ona sve prevazilaze, čak mogu da učine da na trenutak zaboravimo na bol, onu koja inače nikada ne prestaje, koja je ispod svega, u svemu, iznad svega, u nama i oko nas. Sve se kasnije odvijalo na sličan način. Uvek bih, posle odlaska od Marije, odlučivao da mi je to poslednji put, i svaki put kada bi ona ponovila poziv hrlio sam joj, to je naprosto jače od mene. Osim toga, kada posle svega o tome mislim, uviđam da čovek s vremenom počinje da razvija svoje najgore osobine, recimo, bezobzirnost i sebičnost, za koje mu se nekada činilo da ih nema. Ipak, one se kad-tad pojave, najpre ih potiskuješ i činiš sve da ih ugušiš, ali kako to nije moguće, jer su najgore osobine đavolova izmišljotina i vrlo su delatne, onda im se polako prepustiš, i još gore od toga, počneš u njima da uživaš, onako kao što sam ja

uživao u Mariji, ne mareći da li to mom prijatelju nanosi bol. Ne bih mogao (*ne umem*) logički da dokažem, ali sam ubeden da je tako: bol je neprenosiva i neizgovorljiva... ništa mi on nije rekao, osim da zna... šta je, kog đavola, uopšte mogao da mi kaže, bol od nas traži da joj se sasvim posvetimo... I dok se on, u danima kada me je Marija zvala k sebi, negde prodevao, ja sam tonuo u njegovu ženu osećajući zbog toga greha veliku grižnju, bio je to greh dostojan da ga iskupi moj imenjак, arhandel. Samo bi on mogao to da učini, on zna da je strast uvek jača od greha.

A mislim da i Bog to razume, zato bol stavlja negde u blizinu strasti.

Ništa mi nije značilo to što moj prijatelj verovatno nekom drugom čini isto što sam ja činio njemu ili to što je neko nekad meni činio, pa sam iz najdubljeg oćavanja i iz najdublje strasti nastavljao da se, prekoraćujući samog sebe, prepuštam zagrljaju koji me je nadrastao. Dok se gubimo u tom svetom ćinu bar se na tren oslobađamo misli da smo konaćni; hitao sam da što pre vidim njena stopala i, *mda*, njene grudi, one su posebna prića, jeste, rekao sam vam, to se u ovom ćasu događa stotinama hiljada muškaraca, ta želja da se što pre vide grudi, i svaki od njih misli da je video nešto posebno, ali, treba li da se kunem, Marijine su bile nešto posebno baš zato što sam ih baš ja gledao... mlećna Marija...

I sada, posle svega.

Sedim ovde, u sobi, nedozvan, još nenaviknut na svoj budući život, dan je vreo i zagušljiv, već mesecima tako, užareni beton, vazduh prezasićen isparenjima. Odjednom, bol je negde nestala, kao da je potonula u neku bezglasnu, nedohvatnu dubinu, i u meni se objavljuje *radost što je život upravo u toku*, što dišem i mislim, makar na bilo šta, makar na to što sam imao prijateljevu ženu. Odnekud se javlja grmljavina. Malo-pomalo navlaće se oblaci i podiže se vetar, gledam kako ispred moje zgrade vazdušna pijavica vitla prašinu i otpatke. Teške, krupne kapi padaju na zemlju, a za njima se otvara celo nebo, i strašna provala oblaka, kao da je sudnji dan, srućuje se na Novi Beograd.

Ne kaže uzalud Bob Dilan: *sve će minuti sa vetrom*.

Znam kako će se završiti moja prića koju sam morao da isprićam. Za otprilike pola sata, kada opet sine sunce, jer tako posle oluje biva u ovom suicidalnom gradu, širom ću otvoriti prozore i željno, zagušenim plućima, poćeti da udišem svežinu.



## RONDO ZA TAMNOPUTU

Iz zbirke pripovedaka Mihajla Pantića *Ako je to ljubav* staviću u fokus samo jednu – priču o tamnoputoj lepotici Noam (...*Ili tako nekako*). Možda zato što je smatram najkompleksnije izvedenom, po virtuoznosti sličnom muzičkim oblicima, pre svega formi ronda ali i nekim drugim muzičkim obrascima. prevashodno povezivanje sa rondom verovatno se javilo zbog monotematičnosti ispreseccane mnogim po tonalitetu bliskim ali i udaljenim epizodnim partijama. Osim toga, pripovetka ...*Ili tako nekako* ukazuje se i kao najekspresivniji deo celine strogog unutrašnjeg rasporeda, što zbirka *Ako je to ljubav* svakako jeste. Niz priča spojenih istom temom u čvrstoj uslovljenosti koja se ne uočava odmah kao što se i njihov sled ne čini neprikosnovenim – uključio je priču o Noam kao onaj vedri i briljantni oblik koji često poentira složene muzičke kompozicije. Polifoničnost zbirke *Ako je to ljubav* ostvarena je onim što podrazumeva *tema sa varijacijama* u narativnoj praksi. U tome i leži izuzetnost sage o tamnoputoj lepotici, sa svom njenom nenarušivom vedrom tonalnošću i odista vrhovnom izvedbom. No daleko sam od toga da autoru pripišem nameru komponovanja proznog tkiva po muzičkim uzorima. pre bih priznala svoju sklonost prema tumačenju u kome deo kazuje celinu, dakle, primenjeno na ovaj pokušaj – verujem da govoreći samo o priči ...*Ili tako nekako* obrazložem istovremeno i visoko pripovedačko umeće Mihajla Pantića po sebi, ali i izuzetnost zbirke *Ako je to ljubav*. Osim toga, čini mi se da ovaj polifoni skup, pogotovu artikulacija priče o Noam, koja je i sama višeglasna, omogućuje potpunu slobodu interpretacije. A za tumača nema bolje pozicije (i opasnije!) od slobode koju mu poklanja sam autor pripuštajući ga svome tekstu na način koji ne mora biti podudaran sa njegovim namerama.

Priču ...*Ili tako nekako* pored toga vidim i kao izvođenje na *ivici* nekih narativnih polja – pre svega, paralelno, realnog i fantazmagoričnog, ili stvarnog i virtuelnog, zatim, u istom ključu, uvek na granici ironije i relativizacije, ili pak poigravanja sa groteskom ili hiperbolom i aluzivnim kontekstom, uz istovremeno naglašeno realističko opredmećenje zbilje. I – krunski – u artikulaciji savršene smeše.

Hoću li uspeti da koliko-toliko raščitam pripovetku u ključu koji predlažem, ili ću se prepustiti čitalačkom instinktu – nije presudno.

Ne govorim samo o složenosti ove pripovetke, koja bi mogla biti jedan od odličnih prodora u zatvoreni i otvoreni život simulacije i ogleđ o sapostojanju fabulativne dvostrukosti. Moje interesovanje u ovom trenutku nije usmereno ka tome. Upravo suprotno: želim da pričam o tamnoputoj sagledam u njenoj ekspresivnosti zasnovanoj na postojanim iskustvima literature, iako ću sigurno morati da je povremeno stavim u okvir savremenih inovacija. Sa osećanjem da mi je autor omogućio slobodu, vezujem se za aspekt o kojem sam govorila – podudarnost muzičkih oblika sa narativnom strukturom. Verovatno postoje neki elementi koji se ne uklapaju u ovaj postulat, ali to ne može biti prepreka. Verovatno ću ostaviti po strani ono što bi mnogima bilo važnije od moje projekcije, ali dopustiću da me izvođenje i razuđivanje teme koji su me osvojili pri prvom čitanju zadržu u svojoj vlasti, ma koliko priča bila složena. O vedrini, o njenoj prirodi i vrsti čini mi se da nema dvoumljenja. o veštini interpretacije još manje.

Moram dodati da me još nešto oslobađa stroge primene muzičkih kanona i dopušta fleksibilnost u odnosu na njih: pred nama je narativno izvođenje teme u njenoj punoj višestrukosti, koja u literaturi ne podleže tako strogim pravilima kao u muzici. Tako se na momente čini da se priča približava čak i formi fuge – troglasne ili četvoroglasne – u ponavljanju, uvek različitom, istog motiva. često, sa prvim brzim stavom i sledećim polaganim i pevnim, odlomcima naizgled sporednim i promenama tonaliteta u funkciji potpunosti same forme. Izgovaraju ih različiti glasovi, nastupajući ravnopravno, koji kao da, svi, ostaju na ravni ekspozicije, ne dozvoljavajući umetnutim epizodama da je razbiju niti da neopozivo dozovu drugi glas.

Izvođenje pleni tematskom i artikulacionom raznovrsnošću, nekad sam u naznaci, nekad potpuno zaokruženim komponovanjem proizvedene stvarnosti, ili njene simulacije, koja se artikuliše, i ona, na nekoliko načina. povremeno kao nepredmetna, često suprotno: sa preciznom topografijom, znanim ličnostima, enciklopedijskim detaljima. Priča o Noam se ostvaruje u nepostojanim oblicima i ukrštanjima dve osnovne usmerenosti što se smenjuju ili dodiruju poput jezgra razvoja ili glava koji jedan drugom odgovaraju u polifonoj kompoziciji.

U njihovoj naizmeničnosti odlično je ostvarena dobra mera suprotstavljanja na kojima pripovedna celina počiva, dajući joj i tonus i tonalitet. Slivenost zasnovana na mešavini narativnih i jezičkih sredstava ne mora se uočiti pri prvom čitanju ma koliko bili privučeni dobrim pripovedanjem. Ili upravo zato što smo privučeni. Tek naknadno uočava se, odnosno može se uočiti realizovana svrha – nenametljivost promena i kontrapunkta.

Pratiću ostvarivanje ovih postulata u autorovom efektnom poigravanju sa realističko-virtuelnim-fantazmagoričnim panoptikumom, što je svakako presudno obeležje njegovog govora, iako ne i jedino. Odustaću od prvobitne zamisli da u ovaj komentar uključim i temu dvojnika, razvijanu istančanom strategijom, iako je ona veoma zahvalna za muzičko-narativnu uporednu analizu. Kontrapunktalno pozicioniranje dvojnika, kao jedna od varijacija glavne teme i njenog stalnog nijansiranja koje joj daje polifonični vid i postaje jedno od presudnih strukturnih svojstava – omogućava nam da ovu priču vidimo delimično i kao sonatni oblik, jer se 28-stavačna celina može čuti i kao drugi muzički model. Pre svega zbog dveju tema na čijem je sukobu zasnovan – u muzici sadržaj stava, u pripovedanju jedan od bazičnih iktusa. Dvojnici ne doprinose samo načelu kontroverze, već i opštoj otvorenosti, i narativnoj i konceptualnoj, koja se tokom svih 28 odeljaka, produbljujući se, do kraja ne zatvara već samo produkuje sve nove i nove varijacije na osnovnu temu. Međutim, u razlaganju kome pristupam tema dvojnika i njeno učešće u artikulacionoj celini pripovetke nije od presudne važnosti za pogled koji sam odabrala.

#### POTENCIJALNA REALNOST, FANTAZMAGORIJA I PRINCIP SMEŠE

*“Čamim u nekom bezveznom podrumu, na drugom kraju sveta i mislim o tvojoj nedodirljivosti, o sferi meke fantazije u kojoj si virtuelno začeta, kao zgrudvano vreme, kao crni kristal, kao deo božje tvari, da, fantazija, ona je kao vazduh, i to mi omogućava da kroz nju poletim gdje god to moja misao poželi, i onda mogu da nas zamislim kakvi smo bili dok nas nije bilo, i kakvi ćemo biti kada nas više ne bude, izvan sveta, sa očima izvan svakog zla, i*

*sećam se svih naših nedogođenih trenutaka, do poslednjeg detalja, sklisko i podatno, kao u prvoj smlaćenoj bari, u prvo jutro, na prvom suncu, u kojem su atomi počeli da se međusobno pare, pa je od njih nastao jedan brundavi i napaljeni bumbar, taj sam, koji je sleteo na crni cvet koji je stvorio u svojim snovima."*

Otvaram posebnu, na različite načine realizovanu, zonu jednog od Pantićevih pripovednih modela, njegov princip smeše koji je u pripoveci ...*Ili tako nekako* dao odista sjajne rezultate, specifičnom artikulacionom mešavinom uslovno realnog i uslovno fantasknog koji se lako dotiču i još lakše izmiču jedan drugom. Izabrala sam tri uzorka, različito modelovana u okviru zajedničkog principa. Vezuju ih i razdvajaju spajanja i ukrštanja situacionih pozicioniranja kojima se Pantić rado služi u svojoj izuzetnoj lakoći narativnog delovanja. Najčešće – mešavinom slika "realnog" vida ili privida sa fantasknim didaskalijama. (Uz napomenu da ono što je ovde smešteno u domen toga pojma pomera njegovu uobičajenu upotrebu.) Zapostavljam činjenicu da ponekad miks može biti samo poštapalica, pošto u dobrim rukama i ona prerasta u značajan iktus koji nikada ne ometa jedinstvenost tona, odnosno celovitost forme.

Miksevi-paradigme kojima ću se baviti nosioci su ovog pripovedanja koje je iznutra čvrsto strukturisano, sa prevagom čas jedne, čas druge modulacije, uvek sa stabilnom pozicijom kontrapunktiranja. Dala bih im i nazive: *Njujorški pejzaž*, *Honghonški spektakl* i *TV anketa u Knez-Mihajlovoj*. Sve tri partije zahtevaju obimno navođenje, od čega ne bežim, ne zato što sami sebe svrhovito obrazlažu, već zbog želje da eventualnim čitaocima ovog teksta pružim zadovoljstvo koje im svojim pristupom uskraćujem.

"Pričajte, kaže njen psihoanalitičar, slobodno recite šta god vam padne na pamet, i Noam, ili tako nekako, priča, sprva teško, jedva nalazi reči, onda uspeva da se fokusira, govori kako je ne primećuju kao osobu, nego samo kao telo, svi bi hteli da im ona bude crni panter na uzici. Dvesta miliona muškaraca u trenutku kada je ugledaju na naslovnoj strani nekog magazina pomisle istu misao, orgazmička perspektiva ujedinije planetu, a ne globalizacija, lepota slikana na billboardima spasiće svet, Noam, ili tako nekako, u belom vešu, sa telom Masai devojčice, to je *veltanšauung* oko kojeg će se okupiti

najveća sekta, njeni sledbenici stvoriće novu religiju. Noam, ili tako nekako, nije Masai, ali, zar je to važno, važno je da redovno odlazi kod svog psihoanalitičara koji, iako prononsirani gej, ozbiljno razmišlja da je zavede. Nad Njujorkom pada teško, olovno veče, ptice lete vazduhom kao da su nacrtane, Noam, ili tako nekako, ulazi u taksi, umorna od ispovedanja, ima tamne naočare i zakrilila je lice maramom, govori svoju adresu, zatim ćuti. Nakon pola sata vožnje dok pita koliko je dužna, taksista je ipak prepozna, okreće se, vi ste neodoljivi, kaže, ali tamo iza nema nikoga, praznina, samo novčanica od 20 dolara na zadnjem sedištu. Hm, danas sam popio previše piva, misli Hauard M. Closka, njujorški taksista, belac star otprilike 45 godina, čiji se otac, pod sumnjom da je učestvovao u masakru u Katinskoj šumi, iskrcao na njujorškom doku 1946, sa promenjenim identitetom, tako da Closka nikada nije saznao da li je Letonac ili Litvanac, on je posmrče, otac mu je nastradao na građevini u Bronksu, pod nerazjašnjenim okolnostima, 1957. Noam, ili tako nekako, ulazi u stan, strovaljuje se na sofu i pali TV. Gleda sebe na ekranu. Voli to, čak i ona to voli. Napolju se već uhvatio sivi mrak, i ne može se videti kako ptice nastavljaju da rone kroz olovo.”

*Njujorški pejzaž* je najbliži jedva osetnim permutacijama dva narativna plana. Intonacija kojom se izgovara “realno” sugerise blagu, ponekad i jedva vidljivu pomenost u različitim isprepletenostima. Ceo dramolet upleo je u svoj registar četiri aktera: u središtu je, naravno, uvek majestetična glavna junakinja, ovog puta suzdržana i gotovo bez aktiviteta; uz nju jedva je obeležen i skromno individualizovan psihoanalitičar – za razliku od ptica na olovnom njujorškom nebu, kao bez akcenta prisutnih; no one, pored oneobičavanja, služe i razdvajanju podtema i blagoj promeni modulacija. Središno mesto pripada neosetno interpoliranom naratoru, koji se nevidljivo upliće u akcioni splet i potiskuje plan moguće realnosti da bi svojom intervencijom obeležio ključnu partiju stava, virtuelnu priču o dvesta miliona muškaraca čija će orgazmička perspektiva ujediniti planetu. Slika u ordinaciji, Noam na kauču, pozvana da priča “šta joj padne na pamet”, njena dosta škrta ispovedna replika o muškarcima koje interesuje samo njeno telo – neosetno se pretapa u neindividualizovani govor iz druge perspektive, recimo orgazmičke, i tako se, jedva uočljivim rezom, snop nadrealne svetlosti usredsređuje na iskošenu ravan snažne uverljivosti – o novom Weltanschauungu

oko kojeg će se okupiti najveća sekta, "nova religija". Deo jedne rečenice može otkriti način na koji se pomeranje vrši. Dobro nam poznata dojava da će "lepota spasti svet" blago je modifikovana nekom vrstom ironije, mada je pregrubo i tako odrediti ton parafraze "lepota slikana na bilbordima spasiće svet". Pojavljivanje ptica koje lete olovnom nebom "kao da su nacrtane" povući će crtu između meke igre i događaja u taksiju, otvarajući put gotovo dokumentarnoj priči sa nužnim detaljima, datumima, pogibiji na građevini u Bronksu "pod nerazjašnjenim okolnostima", čista doslovnost novinskog izveštača, reklo bi se. Oštar rez koji izvještaji vole ali se ne moraju pretpostaviti – otvara završnicu sa umornom Noam; jedino tad u didaskalije ulazi njena privatnost, svakodnevnica lepote koja sa svoje sofe gleda sebe na TV ekranu ("Voli to. Čak i ona to voli".), da bi se sve uokvirilo pticama koje sad u sivom mraku, rone kroz olovo. Definitivno podvučena crta ovom blagom, lelujavom štivu, ovoj temi sa varijacijama, što i nije drugo do ogled o doticanju i odstupanju plošnih ravni uslovne realnosti i modifikovane fantazmagorije, nešto nalik na formulu Gajićeve nedavne izložbe "Virtuelna realnost i realna virtuelnost". I drugi miks, *Honghonski spektakl*, može se pročitati u tome ključu, samo uz blaže rezove, sa reduciranim skokovima i manje naizmeničnosti, i naglašenijim i kompaktnijim fantasknim blokom, koji nesumnjivo predstavlja središnju liniju teksta.

"Na modnoj reviji donjeg rublja, u Hong Kongu, prilikom povratka tog grada u okrilje matične države, dok je Noam, ili tako nekako, hodala pistom, za trenutak je zastao svet. Niko to nije primetio, svi su, prekinutog daha, pod hipnozom, žene koliko i muškarci, deca koliko i starci, kreatori i modeli, foto-reporteri, članovi ambadorskog kora, lokalne sifražetkinje koje su prisustvovala događaju protestujući zbog bezočne eksploatacije ženskog tela, i ostali, gledali u nešto što može nastati samo jednom i nikad više, Tvorčevom greškom. I u trenutku kada je zastao svet, jer je to bio jedini način da se planeta ohladi za neki stepen od nastalog uzbuđenja, sa stropa se otkinula velika staklena kugla, ona što rotira i svetluca sa milion malih ogledala, i razbila se u paramparčad. Padala je polako, celu večnost, a večnost traje tek nešto duže od života, kaže Rene Šar, i razdrobila se, bez zvuka, ili su u tom času svi bili oboleli od iracionalne gluvonemosti, ko zna. Noam, ili tako nekako, zaobišla je gomilu zdruzanog stakla iako, kao

da se ništa nije dogodilo, držeći pogled visoko, negde iznad glava opčinjene publike, obišla polukrug i vratila se tamo odakle je došla, u tamu iza scene. Niko taj slučaj nije povezao sa prastarim kineskim proročanstvom da će svet jedan od svojih krajeva doživeti tako što će se planeta, kada na nju padne *crna* magija, usijati i eksplodirati u paramparčad, praveći od te eksplozije nove zvezde, i novo nebo. Malo je nedostajalo da se to desi, na sreću, deset miliona kineskih sveštenika je istovremeno meditacijom uspeto da zaustavi zemlju. Sve ovo može se utvrditi po jednom naizgled vrlo neobičnom podatku. Tog dana je na ulicama Hong Konga prodato šest i po puta više sladoleda nego što je inače uobičajeno za to doba godine, negde oko 1200 tona vanile, avokada, čokolade, punča, citrona i drugih ukusa. Noam, ili tako nekako, sa uživanjem je polizala jedan, na fotografiji je zabeleženo kako u donjem rublju liže sladoled.”

Reportažni uvodni deo, sa svojom solidnom novinarskom frazom, za nijansu je pomeren ka novoj ravni – jedva naglašenim “za trenutak je zastao svet” – ali bez drugačije modulacije. No ipak, uza svu diskretnost, iz toga izrasta presudno “to je jedini način da se planeta ohladi za neki stepen od nastalog uzbuđenja”, kao i scena praska kristalne kugle, sa milion malih ogledala”. Miks je na delu. Usporeni pad stakla, Rene Šar, odsustvo zvuka, iracionalna gluvonemost publike, Noam koja lako preskače preko krhotina i nestaje u tami, sve krunisano fantazmagoričnim insertom o kineskom proročanstvu i istovremenoj meditaciji deset miliona kineskih sveštenika. Dostojno virtuoza kristalno izvedenog ronda, što će, naravno, morati da se završi, po Pantiću, ako ne zagrebačkim “Krašovim” čokoladama, ono hongkonškim tonama voćnog sladoleda i slikom Noam u donjem rublju koja ga liže.

Treća partija-paradigma Pantićevog modela zasnovanog na principu smeše, *Tvanketa u Knez-Mihajlovoj*, uzastopnim smenama tonaliteta realizuje delikatnu dvostranost. Početak je artikulisan na čistoj kolokvijalnoj ravni (“Kako zamišljate idealnu dragu, pitali su prolaznike... da je mene neko nešto slično pitao, sigurno bih rekao... Noam, ili tako nekako...”). Pouzdani snimak naše svakodnevice počinje da gubi čvrstinu i meša se sa sve invazivnijom zonom suprotnog smera kako bi prerastao u vibrantni isečak na temu proleća u prvoj ulici beogradskog žargonskog duha. Vrativši se na tren donjem registru i uspostavljaajući vezu sa beležnicom svakodnevice, glavni

junak će opet na tren dozvati jednu globalniju sliku (“Mislim na proleće, na Knez-Mihajlovu, ili bilo koju glavnu ulicu ovoga sveta”) kako bi bacio jarki svetlosni snop koji izmiče određenju nuđeci sliku čarobne crne ždrebece. Uslediće tonski nosilac deonice koju će blago obojiti ukrštanje dotadašnjih zvukova da bi se otvorila završnica o “prolećnom fantomu” i *zamišljaju*, čijim se trajanjem i intenzitetom postiže osnovna boja potencijalne realnosti i moguće feerije. “Noam, ili tako nekako, rekao bih tom prolećnom fantomu, zamišljaću te toliko dugo, i tako intenzivno, sve dok te ne sretnem na ulici, sve dok te ne materijalizujem, sve dok ne učinim da snagom moje volje siđeš u stvarnost, ako stvarnost postoji.”

(Evo nenadanog podsećanja na mogućnost da se iskaz *ako stvarnost postoji* legitimno promovije u uvodni slogan ne samo ovog segmenta već cele pripovetke, jer se dodir svakidašnjice, materijalne i zvučne, i našeg ovovremenog trenutka, sa treperavom lakoćom sjedinjuje sa didaskalijama iz druge, vanvremene, sfere, uslovno i neuslovno fantaskne ili virtuelne.)

Blesnuće zatim, na početku sledećeg, šestog, poglavlja, divna priča o crnom cvetu: “Na mojoj novobeogradskoj terasi je u januaru, u saksiji za pečurke, nikao nekakav cvet, sam od sebe, crn, ne raste, ne menja se... Sada je avgust, sparina ne prestaje, da, da, to ima veze sa klimatskim poremećajima, staklenom baštom, otapanjem ledenih kapi na polovima, ko zna odakle je vetar doneo spore tog cveta, izgleda kao da je sa Marsa, crn, nepomičan... Ponekad mi se učini, dok tako sa moje terase gledam iznad gradskih krovova, da se odnekud uz Dunav, sa crnog mora, Novom Beogradu približava veliki *cunami* talas, visok najmanje kilometar, na čijem vrhu surfuje ona.”

Rizikovaću da redoslednim praćenjem šeste partije snizim efikasnost vlastitog teksta ali jedino tako mogu da ilustrujem domete autora ove priče, koji su mi i sugerisali poređenje sa rondom: stalne promene tonaliteta i učestalo konfrontiranje podtema “epizodnog karaktera”, zajedno sa neiscrpnom vedrinom svih metaforija.

Narator se vraća vrelom junu, “po onoj sparini zvali su me u Suboticu, otkud znam zašto su me zvali. Pozovem Noam, ili tako nekako, da krene sa mnom, mislio sam da fasciniram tamošnje članove dvojezičke biblioteke, neverovatno, pristala je, stavim je pod mišku, lepo presavijem magazin sa njenim fotkama i krenemo ti nas dvoje, najpre liftom, a posle ćemo,



kao, vozom. Međutim šta se dogodilo? Meni sve, a Noam, ili tako nekako, ništa. Pritisnem dugme, lift krene, i lift je vrsta voza, vertikalnog, tako joj je savršeno stajala uniforma železničkog konduktera, tu u liftu, šta bi tek bilo u vozu, i nastavio bih da je njušim u kupeu, po sparini, međutim na međuspratu nestane struje, padali smo, zaštitio sam je telom, dobro sam se ugruvao, ozledio lakat, i zato nisam mogao u Suboticu. Kada sam telefonom izneo slučaj, u Subotici mi nisu verovali. Ne tražim da mi veruju, uostalom ni ja ne verujem njima, verujem samo Deže Kostoljaniju kada kaže da je Subotica najbolji grad za samoubistvo, zvali su me, ko zna šta su mislili sa tim pozivom, da i mene navuku. U mom lekarskom kartonu stoji: *bez vidljivih tragova pada. Uput: na neurološko. Mogučni potres mozga.* Nisam otišao. Izlečila me Noam, ili tako nekako. O sam se tamo odakle sam krenuo, u svoju sobu, i zatvorio oči. Noam, ili tako nekako, rekoh, učini nešto sa mnom. Čutala je. Ponovio sam. Znaš, rekla je najzad, vrlo sam stidljiva, ti moraš napraviti prvi pokret, ja ću te slediti. Hm, dobro, pomislio sam, mada me je bolelo lakat, i mada mi je brujalo u glavi, u redu, da vidim šta mogu da učinim sa tobom, mada bih voleo suprotno. Oljuštio sam je kao pomorandžu, mesnatu, punu soka, sve dok nisam došao do crnog, užarenog središta, do apsolutne praznine. Mirisala je na o sam povezao sa njenim kosim očima, sve rase sveta dale su najbolje što imaju da bi napravile to telo, nisam nikad pomirisao Eskimku, ali je to nedvosmisleno bio eskimski miris, eskimske žene su vrlo gostoprime, zbog fokinog sala, i to je sve što mi je potrebno toplina i vonj, taj materički intenzitet čula, ta vaginalna sveutopljenost sveta.”

Uopšteno – mogao bi se ovaj odeljak nazvati naizmeničnim govorom realnih dana i irealne nadgradnje oličene gotovo spektakularno u ovom segmentu. Zaštitni znak Mihajla Pantića, novobeogradska scena, nekad statična, nekad režijski veoma dinamična, likovno i fonično na samom vrhu, svedena na podteme a sjedinjena u raščinjenu eho megalopolisa sa najrealističkim atributima i duhovnim spektrom jedne generacije koja je upila sve njegove sokove – ovdje je na delu. Nicanjem u januaru cveta koji ne raste i ne menja se ni u junu – otvara se prolaz jedva приметnom lakom vetru onostranog. Još uvek u istoj rečenici, jednakom ekspresijom i modulacijom ukazuje se pretpostavka o nadnaravnom poreklu spore cveta, da bi se jedva uočljivim blagim pomeranjem otvorio pogled

sa terase ka Noam koja surfuje na cunamiju. Dozvana je laka i vesela slika, koja se savršeno uklapa u sve dotadanje i potonje prelive govora, iako se neposredno zatim otvara novo, drugačije poglavlje odvojeno samo jednim kolokvijalnim “nego nisam hteo o tome” i tačkicama nalik na predah, ali i da bi se uzeo zalet za novi mikš, subotički, nešto intenzivniji od pretihodnog. U sledećoj rečenici šire se otvara prolaz virtuelnom, sa preciznijom ali skokovitom mešavinom. Prvo će biti spomenuta, tipskim govorom svakodnevnice, “dvojezična biblioteka”, da bi hotimično kakofoničnom smešom stupio na scenu događaj u liftu – nestvarnost koja funkcioniše savršeno stvarno dobija na intenzitetu i tako daje tekstu novu dimenziju. Iskrsava nova vrsta miksa: na smenu sceni kvara u liftu, koja bi lako, drugim tonom izgovorena, mogla delovati groteskno, pseudostvarnost sa Noam pod miškom i razbijenim laktom pretapa se u samo naznačen razgovor sa bibliotekarima, da bi nas monolog neodoljivo podsetio na poznatu klasičnu priču o iščašenom umu. No nastupa obrt, ovog puta radikalan. Uz nekoliko rečenica uvoda u novi intonacioni tok, otvara se partitura koja bi se mogla nasloviti *Oljuštio sam je kao pomorandžu*, postajući inicijalna kapisla za razučivanje jedne od postojanih varijacija – onih na temu seksa – koja dosledno, punovredno, prožima svih 26 stranica priče ...*Ili tako nekako*.

Sve što se zbiva sa tim najjačim pokretačem narativnog naboja priče, i krešendom svih pripovednih tokova, uvek se ostvaruje u dodiru sa fantasknim ili se nalazi u samom njegovom središtu. Scene seksa su često one dubokog tonjenja, zjapa, rekao bi Pantić, ali njima prethodi ili ih razblažuje lirski zvuk mnogih slika, uvek preplavljenih erotikom. Iako će narator reći da je besmisleno opisivati savršenstvo, jer “gde je savršenstvo, tu nema priče...”, “tako nešto može nastati samo jednom i nikad više, Tvorčevom greškom” - ponuđeni su nam briljantno realizovani prizori, i jezički, i stilski, i likovno, bezbroj prizora “crne magije”, u čijem je “imenu već *m* ... duboko tonjenje u slast i *bledu vatru*”, “kakav zjap u koji ću jednom propasti kao u ponor”, “tvoje telo je čista rajska noć, svetlost zgrušana do tame”, “bila je savršena, imala je kožu mlade, crnosmeđe magarice, imala je lik u profilu skinut s neke piramide”, “laka, crna kobilica na vetru”, “anđeli sleću na njena leđa kao na hipodrom”, mirisala je na “tropsku prašumu punu divljeg voća” a “na karnevalu u Rijju zasenila je sve kreolke, sve mulatkinje, sve ostale meleskinje, sve indio-čoko-



je upitao: "A da joj odsečem dojku?" ili je rečitativ jezika koji jedini ima "erotsku snagu ravnu tebi ali ne uvek, zato i pišem o tebi, može se desiti da jezik dosegne taj intenzitet."

Tim jezikom, samo stišanim, čućemo poslednju sekvencu ove fantazme kojoj je mesto na kraju ovog slobodnog iščitavanja:

"Meleskinja a ima japansko ime. I deo krvi joj je otuda. Čak je i jedan od njenih ljubavnika bio žuti zmaj., zeleni demon, koji je tajna znanja sticao tamo gde sunce izlazi. U Hramu Sunca učio je umetnost papira. Umeo je od papira da načini sve ove zamisli. Od papira je načinio i sveti grad Kjoto, a onda ga je zapalio. Kad ga je Noam "otkačila i otišla na karneval u Rio sa direktorom neke čuvene fabrike automobila", zaželeo je da "samo za sebe stvori joj jednu Noam" i to tako što je "iz svog medaljona uzeo stidnu dlačicu Noam koju je čuvao kao fetiš... i od najsitnijeg komadića te božanstvene dlačice dobio što je želeo. Genetska formula je bila pronađena." Kloniranje na delu, "boginjin fetus je stvoren, i nakon ubrzanog sazrevanja, kad je strogim merenjem ustanovio da se porođaj može smatrati završenim, naš nesrečni ljubavnik izabrao je oveću teglu, otprilike kao onu za turšiju od dve kile krastavaca. U potpuno sterilnoj sredini pažljivo je uneo bebiću u teglu i ututkao je. Sproveo je u teglu i dve sonde. Kroz jednu, koja je polazila od anusa i mokraćnog kanala, bebica se oslobađala fekalija i urina, a kroz drugi je ishranjivana makrobiotičkim supstancama sa dodatkom hemikalija koje su sterilisale i umrtvljavale njene prirodne nagone. Bebica je, jasno, rasla i poprimala oblik tegle, ali je u potpunosti očuvala lik i sve draži Noam, ili tako nekako, od koje je i nastala. Iako joj je možda bilo malo tesno, ipak je odgovaralo svojoj nameni. Nije mogla da se miče, ali je posle izvesnog vremena mogla da govori. Pošto je njen vlasnik i tvorac bio, razumljivo, bezgranično zaljubljen u nju, naučila je samo to. Nije to mnogo, ali, istovremeno, bilo je obećanje rajskog blaženstva. Zvučalo je nekako duboko, kao govor iz trbuha. Ipak, u tim rečima razgovetno se prepoznavala modulacija originala. Kad bi je njen vlasnik pogledao, Noam, ili tako nekako, rekla bi iz tegle: *Volim te*. Šta ćete više? Cilj je postignut. Ljubavnik je imao samo svoju Noam, ili tako nekako, poslušnu, malecku, pravi i neuporedivi ukras. I stalno ju je nosio sa sobom. Nije, međutim, mogao da leti avionom. Jednom je to pokušao, valjda na aerodromu u Torontu, ili je to bilo u Beču, sad se više ne

seća tačno. Jedva se nekako provukao i bilo mu je dosta, tada i nikad više. Za vašu teglu, rekla je zemaljska stjuardesa, važe isti propisi kao i u slučaju drugih ljubimaca: mačka, pas, zmija, krokodil, hrčak, naglasila je, sve to podleže istim putnim pravilima. Nije shvatala šta vidi. Pa dobro, konačno se povinovao. Kupio je za svoju teglu pola karte i falsifikovao veterinarsku potvrdu. Sve vreme leta pored njega je sedio neki zarozan tip i zverao u reviju u kojoj su bile 22 fotke originalne Noam, ili tako nekako, u najboljem izdanju. Bože, čuda su moguća svakog dana, i ne samo to, moguća su na svakom mestu. Ali posle tog leta, da, tačno se seća, bilo je to 11. septembra, odustao je od sličnih pustolovina. Skrasio se sa svojom Noam, ili tako nekako, u tegli, i više ništa o njemu se nije čulo.”

Kraj partije. Ili tako nekako.

Ovom žargonskom bajkom u kojoj su se virtuožno ispreplele sve modulacije Pantićevog vladanja umetnošću kratke forme i sva poigravanja sa “virtuelnom realnošću i realnom virtuelnošću” da bi rezultirali podjednako iskošenom “dramatičnošću” i mekim lirskim potezom, himnologijom bez straha od povišenog glasa, dosegnut je sam vrh ove plodne mešavine tonaliteta i posebno impostiranih podtema u slavu jedne i jedine, ustoličene kraljice modulacija. Ovaj morbidni skerco je i samostalan ali i, bez obzira na mesto gde je interpoliran u priču, u funkciji je završnog stava kompozicije i svih njenih mikseva. Postupak besprekoran u izvođenju i otelovljenju onoga što čini muzički oblik sa kojim snažno korespondira.

Priča o tamnoputoj lepotici kao deo zbirke *Ako je to ljubav* ovakvom realizacijom osvojila je jedinstveno mesto na širokoj podlozi našeg savremenog pripovedanja, uvodeći Mihajla Pantića u posebnu, unikatnu zonu, svakako na duge staze.



Vesna Krmpotić

## O NJEMU I NAMA

\*

\* DIVNI STRANAC,  
Knjiga br. 9,  
PJESMENE PRIČE

Povijest čovječanstva povijest je odnosa s Divnim Strancem. Svi ratovi, sve nesreće, svi carevi, sve vojske, sve pobune, sve promjene, svi padovi, svi uzleti, sva sebičnost, sva žrtva, proizlaze iz odnosa prema Divnomu Strancu.

A odnos, on se određuje po tomu:

1. Kad je došao među nas, jesmo li Ga prepoznali?
2. Jesmo li Ga, kao stranca, prognali, raspeli, kamenovali, otjerali, zabranili Ga, udomili Ga?  
Ili Ga uopće nismo ni primijetili?  
Što smo učinili s Njegovim boravkom među nama?
3. Poslije Njegova odlaska, jesmo li počeli graditi crkve, hramove, džamije, i sinagoge, Njemu na spomen? Jesmo li počeli skupljati, birati, i odobravati uspomene na Njegov nauk i živi primjer, zato da bismo ih upotrebili za podizanje Ustanove, za stjecanje vlasti, utjecaja, i moći? Ili smo Ga nastojali oponašati vlastitim životom?
4. Po Njegovu povratku, jesmo li Mu tom Ustanovom, ikonom, obredom, i ponašanjem ponudili kako-tako vjernu sliku Njega? Je li mogao Sebe u njoj prepoznati?  
Ili smo Ga još jednom otjerali?

Naša je bitna povijest povijest naših odnosa s Njegovim Dolaskom, Boravkom, Odlaskom, i Povratkom.

Zar Me ne prepoznaješ, draga Moja,  
zar Me ne prepoznaješ?  
To sam Ja, tvoje ja,  
kojega zoveš Ti,  
zato da bi Mu pjesme pjevala!

Zar Me ne prepoznaješ –  
taj stranac je tvoje ja,  
taj stranac sam Ja...

Voli Me zbog onoga što ti jesam,  
zbog onoga što Mi jesi,  
kad si sa Mnom...

*(Siječanj 2001., Brindavan)*

## 1. RAZGOVORI SA STRANCEM

### *KAKAV SAM JA BOG?!*

“Tko sam Ja?” pitao je Divni Stranac ljude, natisnute oko Njega u gustomu obruču.

Odgovoriše Mu bez krzmanja:

“Ti si Bog... Jer Ti možeš ono što nitko ne može...”

“Uistinu? A što je to?” nevino će Stranac.

Ljudi stadoše nabrajati:

“Pa eto, izliječio si mi dijete... Nerotkinja je zaniijela... Uskrsnuo si mrtva čovjeka... Prešao si preko vode kao da je čvrsto tlo... Ušao si u moju sobu kroz zid... Prazan si bunar napunio vodom... čija je to moć nego Božja?”

“Hm”, tobože se zamisli Stranac.

Gledao ih je, jedno po jedno, a onda će šaptom:

“Reći ću vam: ovo što Ja mogu, mnogi mogu. Pa i vi, samo ne znate da možete. A Ja, kakav sam ja Bog kad nemam moći da promijenim vaše misli i želje!? Nemojte Me zvati Bogom, dok se sami ne promijenite.”

I On ode od njih, tužan.

### *GDJE JE MOJA KUĆA?*

Drugom zgodom, opet dođe k njima, i upita:

“Zbilja, gdje je Moja kuća?”

Oni rekoše bez dvoumljenja: “Ti si Bog, i kuća Ti je na nebu”.

“Vaše je srce Moja kuća”, odgovori Divni Stranac. “Nebesa su Mi tijesna.”

### *TKO SAM JA?*

Vrati se i treći puta, pa ih upita:

“Hajde, recite Mi, jer nešto sam sâm Sebi čudan i izgubljen... Tko sam Ja, i čiji sam? Kojemu narodu, kojemu plemenu, kojoj vjeri, kojoj porodici pripadam? Nikako se sjetiti...”

“Ti si Bog”, glasio je odgovor kao iz puške. “Tebi sve pripada, i Tebi svi pripadaju.”

“Hm”, promrmlja opet Stranac, i naoko se zamisli. A potom:





### 3. BOGU BOŽJE, CARU CAREVO

Bio jedan učenjak s tri doktorata, znamenit širom svijeta, i k tomu slavljen kao dobar i razuman u pogledu malih, svakodnevnih stvari. K njemu jednom dođe seosko poslanstvo da ga pita o Divnomu Strancu.

“Što želite znati?”

“Evo, Stranac pretvara vodu u vino, puni nam kuću tamjanom kad je On daleko, biva na dva, tri mjesta u isto vrijeme... Je li to moguće?”

“To, naravno, nije moguće.”

I on im pokaza dvadeset i tri police s debelim knjigama.

“Vidite li? Sve sam ove knjige proučio. Ni u jednoj od njih ne piše da su takve stvari moguće.”

Onda jedan čovjek reče:

“Dobro, neka nisu moguće. Ali moja je noga ipak narasla za dva pedlja, i što ću sad s ta dva nemoguća pedlja? Da ih vratim natrag odakle su došla?”

“O čemu on priča?” upita učenjak ostale.

“Veleučeni gospodine, ovaj je čovjek bio bogalj, skvrčene noge, a sada mu je noga ravna i za dva pedlja dulja no prije. To se dogodilo pred očima svih nas, kad mu je Stranac duhnuo u nogu.”

“Drago mi je da više ne hramaš, ali način na koji si izliječen nije moguć”, nepokolebljivo izjavi učenjak.

Onda oni njega pozvaše u selo. Za koji će dan naići Stranac, pa bi možda bilo zanimljivo sresti se s Njim... Učenjak reče:

“Doći ću, ali samo zato da vas oslobodim zablude, nedostojne mislećeg bića.”

Dogodilo se ono davno zakazano – učenjak je stigao u selo, upravo kad se tamo zatekao Divni Stranac. Ljudi ga odvedoše do Stranca i htjedoše ga predstaviti kao slavnoga toga i toga, ali Stranac kratko reče:

“U redu, znam.”

Učenjak se osjeti malo povrijeđenim. Bilo mu je stalo da Stranac sazna koji je i kakav, eto, znanstvenik u svoj svojoj skromnosti i oholosti došao da Ga izazove na dvoboj. Divni ljubazno pogleda znamenitoga čovjeka, i predloži:

“Možda bismo mogli u šetnju do rijeke...”

Svi se, veseli i uzbuđeni, uputiše k rijeci, jer tamo se uvijek zbivalo nešto nemoguće.

“Tako dakle”, mislio je učenjak. “On ima neka svoja mjesta gdje proizvodi svoje čarolije... Ali ovaj ću mu puta ja onemogućiti predstavu.”

I opet ga Divni ljubazno pogleda, nasmiješi se i ponudi mu:

“Ako želiš, pronađi neko mjesto gdje bismo mogli sjesti i porazgovoriti. Meni je svejedno koje ćeš mjesto izabrati.”

“Gle, gle”, pomisli sad učenjak. “Tobože čita moje misli. Dobro, možda ima takvih sposobnosti. Ne tvrdim da ih nema, samo tvrdim da je većina njegovih čuda sačinjena od našega lakovjerja.”

I učenjak izabere jedno posve obično mjesto, koje se ni po čemu nije razlikovalo od drugih mjesta. Nije bilo ni grma ni žbuna, a pijesak kao pijesak, ptice kao ptice, vjetar kao vjetar. Posjedaše u krug oko Stranca. On je najprije razgovarao sa svakim čovjekom ponaosob, pitajući ga o kući, o njivi, o ukućanima, o zdravlju.

“Što ti voliš jesti?” iznenada se obrati učenjaku. Ovaj se smete.

“Kako to misliš?”

“Jednostavno – koje ti je omiljeno jelo?”

“Kakve to ima veze s našim razgovorom? S razlogom našega sastanka?”

“Sve na svijetu ima veze s razlogom našega sastanka. Reci Mi...”

“Pa dobro, kad baš hoćeš, ja volim *banhayer* tortu. Siguran sam da nisi ni čuo za tu vrstu slatkiša”.

“Ah, tako”, reče Stranac, “*banhayer* tortu. Pravi si sladokusac. Hajde, otvori dlan da ti uručim tvoju poslasticu”.

Učenjak poslušno pruži dlan. Stranac objema rukama zagrabi nešto pijeska i stade ga sipati na čovjekov dlan. Kako su zrnca doticala kožu, tako su se pretvarala u meki, kitnjasti odrezak torte. Na dlanu učenjaka stajao je, drhtavo kako i priliči netom rođenomu, velik komad *banhayer* torte. Učenjak je zanijemio. Onda je prinio poslasticu do nosa, pomirisao ju. Onda ju je liznuo, okusio ju.

“Zbilja, pravi *banhayer*”, reče tiho. Pogleda Stranca. On je već razgovarao s nekim drugim. Učenjak pomisli:

“Je li moguće da je tortu zakopao u pijesak? Ne, ne, On nije kopao ispod pijeska. On je sipao površinski pijesak na moj dlan, jasno sam vidio. Što to znači? To znači da me je hipnotizirao. čekaj, pojest ću zalogaj, i vidjeti radi li se o halucinaciji.”

I učenjak uze jesti tortu. Bila je ukusna, ma propisni *ban-hayer*. Ostali su ga gledali.

“Možda bi i ovi ljudi mogli okusiti tvoj omiljeni kolač? Oni, koji nikada nisu ni čuli za bečke kolače?”

“Ali...” promuca učenjak s punim ustima, “bojim se da neće dostajati za sve”.

“Ponudi im, pa da vidimo”.

I čovjek tada pruži dlan u sredinu kruga, da bi svatko uzeo dobar komad, i da bi opet ostalo koliko je bilo, pa i više. Svi su u šutnji jeli tortu nad tortama, smijuljeći se.

“A odakle ova torta, reci mi po istini?” upita učenjak.

“Iz moje slastičarne”, odgovori Stranac namignuvši, i pogladi se po trбуhu.

Opet je pričao s drugima i trećima. Jedan je čovjek imao crveno, zatvoreno oko. Stranac mu takne vjeđu i oko se otvori. Crvenilo nestade bez traga. Poslije dvanaestoga takvog čina, učenjak klonu, nađe se blizu plača.

“Sva moja tri doktorata ne mogu ovo protumačiti”, progovori. “Moja tri doktorata ispadoše smiješni. Ja ispadoh smiješan. Kao onaj tko traži ključ pod uličnom svjetiljkom, iako zna da ga je izgubio na drugomu mjestu. Da bar nisam dolazio u ovo selo! Ostao bih u svijetu gdje znanost i njezina načela uživaju najveći ugled – gdje je znanost Bog. A sada, što ću? Da se okrenem protiv sebe, što li?”

“Ne, dragi moj”, dobrostivo će Stranac. “Samo načini nov raspored stvari – smjesti svaku na njezino zakonito mjesto.”

“A to znači?”

“Mjeri daj mjerljivo, beskrajnо ostavi nemjerljivo. Bogu Božje, caru carevo.”

*Zgodna priča? Ne, istinita, prašantijska priča.*

#### 4. PRAVA HRANA, PRAVA JAVA

Bila jedna siromašica, koja je više gladovala nego bila sita. Kadgod je mogla, skuhalа bi sebi zobenu kašu, i pogostila se kraljevski.

Kad je jednoga od tih rijetkih dana postavila na stol svoj lončić s kašom, na vrata joj je pokucalo. Začudi se žena, jer nju već poodavno nitko nije tražio, niti je tko navraćao u njezinu

potleušu. Otvorila je vrata, i ugledala na pragu stranca – mršav, iznuren lik izrezbarenih obraza, i velikih zelenih očiju.

“Nemam ti ja ništa dati”, reče žena. “I sama sam sirota i potrebita.”

“Ne treba Meni”, reče Stranac. “Nego tu, vani, ima jedan čopor prosjaka, koji već tri dana ništa nisu jeli.”

“Ah!” mrzovoljno će žena, “baš ste se na mene okomili. Zar nema u selu dovoljno bogatih? I onih tamo što se po crkvama promiseću? Moja je hrana zobena kaša, i jedva meni dostaje.”

“Bog će te nagraditi za velikodušnost”, tiho će Stranac.

“Kakav Bog, čovječe! Kad bi Ga bilo, ne bi Te On slao na moja vrata, nego na neka imućnija, gdje se davanje ne bi ni osjetilo...”

Gunđajući, ona odvoji polovicu svojega skromnog obroka u zdjelicu, i uruči ju Strancu. On uze zdjelicu, i povika u mrak:

“Ovamo, večera je postavljena!”

Iz mraka se odazvaše veseli poklici. Začu se topot mnoštva. Žena se snebi:

“Otkud ovdje toliki? Odakle si ih skupio?”

“Odasvud, draga. Sve ćemo ih nahraniti s ovom tvojom polovicom.”

Pred pragom potleuše zamrmorilo je golemo, nejasno mnoštvo. Nalikovalo je na jedno divo-tijelo sa stotinama glava. Žena se sada zbilja uplaši. Zdjelica zakola od ruku do ruku, od usta do usta. Jelo se u tišini, i nikako da se pojede do kraja. “Ili ja sanjam, ili je ovo neki čarobnjak”, pomisli žena, pogleda Stranca ispod oka, ali se ne usudi ništa upitati.

“Hajde, založi i Ti nešto”, reče Mu malo kasnije.

I pogleda Ga ravno u lice. Začudi se: obrazi Mu više nisu bili izrezbareni, tijelo mu više nije bilo mršavo. čak mu se i trbuh malo naduo pod košuljom.

“Uh, prejeo sam se”, reče, i duboko, zadovoljno uzdahne. čak i podrigne.

“Kako to možeš reći?” začudi se žena. “Nisi uzeo ni zalo-gaja – pa kako si se onda uspio prejesti?”

“Mene hrani radost i nesebičnost drugih”, odgovori Stranac. “Najeo sam se do sita ukusne hrane, kakve nema u bogatih, vjeruj Mi.”

Onda mahne rukom put nejasne gomile u mraku:

“Je li bila dobra večera?”

Odazvaše se stotine glasova:

“Uh, kraljevska! Ne pamtimo kad smo se tako najeli! Neka je hvala domaćici i Tebi, a mi sada odosmo!”

I gomila se raspline u noći.

Divni Stranac pogleda ženu svojim sjajnim zelenim očima.

“Jesu li ti u djetinjstvu pričali onu bajku o čarobnomu lončiću? Onomu, koji sam kuha kašu, i koji nikada nije prazan?”

“Oh, da, pričali su. Kakva divna bajka!”

“Eh, odsada ćeš svakoga dana iznova saznavati da to nije bajka, nego divna zbilja”, reče zelenooki, prekorači prag, i stopi se s mrakom.

Zabezegnuta je žena još dugo stajala u vratima, dozivajući Ga.

“Kad bi bilo Boga, On bi zacijelo tako izgledao kao taj stranac, i onako postupao kao što je On postupao”, zaključi. “Budući da Boga nema, sve sam ovo zacijelo sanjala.”

Ali ujutro se pokazalo da u potleušici postoji jedan neisključivi, nepotkupljivi svjedok jave. Lončić nije bio san – čekao ju je pun dobre, već skuhanе kaše.

***Pa što, ima i čudnijih stvari... ali u ovom slučaju artizam je središnja tema.***

## 5. DJELIĆI

Bila jedna voden-zmija, koja je, kao i sve ostale, tamanila žabe. Sitna, malena razlika između nje i ostalih zmija, sastojala se u sposobnosti širenja čeljusti, u istežljivosti njihovoj, u gipkosti tkiva. Radilo se o djeliću centimetra.

I bila jedna žaba, koja je, kao i sve ostale žabe, bježala od zmija glavom bez obzira. Sitna, malena razlika između nje i drugih žaba i opet je bila djelić centimetra: njezin je trup bio za toliko veći od trupa ostalih žaba.

Kad su se srela ta dva djelića, i kad se tako ucijelio centimetar, došlo je do sporoga, nemoćnoga ugušenja zmije; što se tiče žabe, njoj je ionako odzvonilo, mada je moglo i milosrdnije, to jest, brže.

*Štošta se može predviditi u budućemu odnosu muža i žene, roditelja i djece, učitelja i učenika, osim tih sudbonosnih djelića centimetra...*

## 6. GLAGOLI U NEPROŠLOMU VREMENU

Bio jedan car, kralj, vladar, jedan kan, kalif, šah-in-šah, predsjednik... naprosto, jedan poglavar naroda i države. Nijedan mu drugi vladar, kralj, car, kalif, nije bio ravan. A evo zašto.

Razmišljajući kako unaprijediti život ljudi, car je nadošao na nikad prije iskušanu i najneobičniju zamisao: naredio je da se iz jezika izbacilo prošlo glagolsko vrijeme. Izdan je, dakle, proglas, kojim se glagolima oduzima oblik obavljene radnje, a jeziku i pojmovniku pojam prošlosti.

Nije, dakle, car, kralj, šah-in-šah, vrhovnik, predsjednik... smislio kako osvojiti još komad susjednoga tla, kako se obrušiti na tuđe bogatstvo, kako podjarmiti ove i one, kako podizati dvorce i palače, kako nametnuti veće poreze; smislio je kako od jezika napraviti zrcalo vječne sadašnjosti.

Doglavnici su pitali cara što će se postići izbacivanjem prošloga vremena iz jezika. Car je odgovorio:

“Izbacimo li prošlo vrijeme iz jezika, postupno ćemo ga izbaciti iz misli i doživljaja.”

Doglavnici su pitali što će se postići izbacivanjem prošloga vremena iz misli i doživljaja. Car je odgovorio:

“Izbacimo li prošlost iz misli i doživljaja, postupno ćemo ju izbaciti iz stvarnosti.”

“A tako”, rekoše doglavnici, pomalo raspamećeni.

Priča se da je zbog neprošloga vremena uvedenoga u jezik, carev narod počeo shvaćati da ništa ne prolazi, i da je to najprirodnija, najočitija činjenica. Carev je narod svoju prošlost počeo doživljavati kao prisutnost u sadašnjici. Počeo je doživljavati svoj život kao nešto neizgubivo. Carev se narod zbog toga osjećao sretnim i spokojnim. Osjećajući se sretnim i spokojnim, carev je narod radio pošteno, družio se srdačno, ljubio vjerno, govorio istinito; nije nikomu zavidio, nikoga se nije plašio. Carev je narod, naposljetku, i sebe doživljavao neprolaznim.

Onda su taj narod napali neki susjedi, koji su se u međuvremenu osilili. Osvojili su tu mirnu, sretnu zemlju. Budući im

mir i sreća nisu bili poznati, osvajači su pod prijatnijom smrtno kazne ponovno uveli prošlo vrijeme u jezik i doživljaj. Prošlost se počela vraćati, silom. Narod ju je doživljavao kao grozotu krivovjerja, i mnogi su pogibali braneci svoje pravo na čistoću svojega pogleda na svijet.

Postupno se s prošlošću vraćala netrajnost stvari, izumiranje, nestanak, rasap. Inače, taj narod nikada ne bi sišao s lica zemlje, inače u tom narodu nitko ne bi umirao, a to se nije smjelo dopustiti (odlučilo se negdje, odlučili su neki).

*Kakvo poimanje, takav jezik, takva stvarnost, takvi mi.*

## 7. NAROD PIJESKA

Negdje na jugu živio je narod, koji nije znao što je kiša. Nije znao što je snijeg. Ali je imao devedeset i tri naziva za pijesak. Jer otkrilo se da pijeska ima devedeset i tri vrste; a možda će se otkriti još i devedeset četvrta – stvarnost je uistinu puna iznenađenja.

U školama toga naroda učilo se o vrstama pijeska. Ispiti su se zrelosti polagali s glavnim osloncem na tanane razlike između pijeska i pijeska. Ugled se stjecao na temelju uvida u tajnu pijeska.

Onda je jednoga dana ovamo zabasala neka karavana. Među putnicima je bilo ljudi, koji su negdje na sjeveru čuli da postoji nešto što pada s neba i zove se kiša. A bio je tu i jedan čovjek koji je tvrdio da postoji nešto slično kiši, što drugdje zovu snijeg, a sastoji se od milijuna bijelih čipaka, koje se rastapaju na dlanu.

Proglasiše te ljude suludastima, opasnima, zakopaše ih do tjemena u pijesak da se izliječe.

*Onima koji ne znaju, ne pokazuj tako neoprezno svoje znanje.*

## 8. HOĆE LI MI NETKO PREBROJITI TOČKICE?

Sastale se dvije, tri, četiri bubamare.

Zašto se, zbilja, kaže, "sastale se dvije bubamare...", a ne kaže se "sastala se jedna bubamara s jednom bubamarom"?



Zato što naš jezik, bolje reći misao, štuje broj – množinu. A da nam je jezik kao u naroda Aino – na primjer – svatko bi, i bubamara, bio toliko prevažan i nezamjenjiv, da ga se ne bi moglo strpati u mnoštvo. Da, više bi se štovala jednina, kako gramatička, tako i filozofska, i ova bi se uvodna rečenica kazala drukčije – sastala se bubamara, jedna s jednom, i s još jednom, i s još i još jednom.

No pustimo sad to, priča nam je za petama.

Kaže prva bubamara drugoj, tanko, tanano:

“Prebroji mi, sestrice, na krilcima točkice, jer ja ne znam što mi piše na leđima. Niti mogu vidjeti, niti prebrojiti.”

Druga bubamara cijelo jutro broji točkice, i u podne kaže: “Sedam”.

Gleda to treća bubamara, pa šapne četvrtoj, lako, lagano: “A bi li ti, sele, prebrojila moje?”

Četvrta joj učini po volji i predvečer izjavi da treća ima devet točkica. Čuje to prva bubamara, pa se zgrane, pa se uvrijedi.

“Ili četvrta ne zna brojiti, ili ne zna brojiti druga? Ha, koja sad od dvije ne zna? Ili možda jutro ima svoje, a večer svoje račune!?”

Nastade gungula zbog točkica, zbog bubica, zbog marica; ruknuo je prevrat zbog devet, zbog sedam, a i jutra su bila sumnjiva, sve tamo do večeri.

“Hoće li neka od vas prebrojiti moje točkice?” kričale su druga i četvrta u uho prvoj i trećoj. A ove – prva i treća – zlu-rado se učiniše gluhima, ne htjedoše brojiti.

I tako druga i četvrta ostadoše kratkih krila – neizbroje-nih točkica; i sve do noći vrebahu da nađu novu, pouzdanu brojilicu, možda kakvu krijesnicu. Govorahu s lista slatko, naizmjenice sad druga, sad četvrta:

“Hoće li mi netko prebrojiti točkice?”

Sad peta... da, ali nije bilo pete.

*Kad ovo nacrtáš po zakonu, dobit ćeš istokraćan trokut bez kuta.*

## 9. KROKODIL JE KROKODILU LIJEP

Krokodil je krokodilu lijep. Škorpion je škorpionu zano-san. Zmija zmiji prekrasna. Žohar divan žoharu.

Što nam je zaključiti? Da nitko ne može propisati obrasce ljepote za drukčijega. Ljepota u očima slijepoga crva, ili u očima Michelangela, ima uzbudljivu draž nevjeste, “koja se skida pred očima voljenoga muža”. (Iz Veda, kad se govori o nevjesti-istini).

Hej, svaka proljetna žaba piše ljubavne sonete na svoj način. Slušati taj zvuk i ritam kod Petrarce i kod zrikavca, prepoznati mu onu prvu i ključnu česticu udivljenja i zanosa, onu, koja će se poslije razmnožiti u složen, osebujan sustav titraja, znači preskočiti jednu od prepona, koje nam postaviše na trkaćoj stazi u sveprisutnost-svemoguć-sveznanje.

*Potresan se zaključak često temelji na najobičnijim stvarima.*

## 10. ZMAJEVI I DLAKAVE ŽABE

Bila jedna dlakava žaba. Dugo je, dugo nije bilo, a onda se pojavila i kazala:

“Toliko me spominju u poslovicama širom svijeta, da sam, evo, došla. To je kao kad te zovu i zovu da izađeš na igru, a ti ne izlaziš, i na kraju popustiš.”

Iznenadila se Majka Priroda, pa se namrgodila.

“Što to znači? Onda bismo morali stvoriti i neke druge vrste, koje potječu iz ljudskoga naklapanja, primjerice, zmajeve...”

“Tko kaže da mi već nismo tu?” huknuše zmajevi, veliki, zubati, vireći iz pećine.

“Iš!” dreknu na njih Majka Priroda, i oni se smanjiše do veličine muhe. Dlakava ih žaba učas sčepa i proguta. Potom čaplja uluči zgodu i hitro zgrabi dlakavicu, ali ju s gađenjem ispusti u močvaru. Istoga časa proguta ju manje izbirljiva zmija.

“Tako, to smo sredili”, reče Majka. “No ljudi bi morali malo pripaziti na svoje priče. Remete mi red u kući.”

*Riječ čovjeka zna i gore poremetiti kuću prirode.*

## 11. BLAŽENI PRIPROSTI DUHOM

“Što ti najviše voliš na Njemu?” pitali se ljudi međusobno, željni provjeriti i upotpuniti vlastito iskustvo. Sjedilo se ispod jasena, s lulom, u blaženu nedjelju. Zagrajaše ljudi, a onda jedan po jedan poče:

“Ja? Najviše Mu volim oči, onako zelene.”

“A ja, najviše Mu volim glas, onako blag, i ponekad kao da dolazi odasvud.”

“A ja, najviše Mu volim korak, tako lagan i čvrst.”

“A ja, najviše Mu volim smiješak.”

“A ja, najviše volim Njegove riječi.”

“A ja, najviše volim Njegove šale.”

“A ja, najviše volim Njegov dodir.”

“A ja, najviše volim kad učini neko čudo.”

I tako su se redali. Kad su se svi izredali, vraćali su se na svoj izbor i potanko ga tumačili.

Samo se jedan mladić, mlinarev pomoćnik, nije oglasio. Šutio je, slušao, treptao velikim, začuđenim očima.

“Hajde, kaži i ti”, obratiše mu se na kraju svikolici. “Kad smo svi, red je da i ti gukneš koju...”

Mladić još više ustrepta vjeđama. Pomiješa ruke, zamrси ih, spetlja noge, ne otpetlja ih, i slog po slog ispenta:

“Je l’ ja...? Pa eto... Nema nijedne Njegove stvari... o kojoj bih smio reći: to najviše volim. Ne, nijedne. Znam samo da Njega najviše volim na svijetu.”

*Jednostavno...*

## 12. BLAŽENI BOGATI LJUBAVLJU

Jedna je žena, ljubomorna na ljubav svoje prijateljice prema Divnomu, ovako kazala:

“Kad bi mi navela samo jedan razlog zbog kojega Ga voliš...”

Prijateljica se zbuni, i rekne:

“Pa eto, ima duboke plave oči.”

“Ah”! slavodobitno dočeka prijateljica. “Sad se vidi da ne znaš o čemu govoriš. On uopće nema plave oči, već zelene.”

“Pa dobro, zelene. Svejedno, duboke su. Volim tu njihovu dubinu. Osim toga, kosa Mu je zlatne boje.”

“Nije, nego riđa!” zacvrči žena. “Vidim ja, zaljubila si se u svoju sliku o Njemu!”

“Pa dobro, neka je riđa. Svejedno Ga volim.”

“Ali On uopće nije onakav kakvim Ga vidiš! I da te upitam: jesi li Ga ikada srela, osim u mašti i u pričama drugih?”

“Nisam.”

Prijateljica će sažaljivo:

“Jadna moja. Ti si previše osamljena. To nije zdravo. Mašta ti je razboljena, pa kroji neku drugu stvarnost. Večeras ću te odvesti u jedno krasno i zanimljivo društvo.”

Ali prijateljica to odbije, govoreći:

“Ja se nisam zaljubila u svoju sliku o Njemu. Ja sam se zaljubila u svoju ljubav prema Njemu. I nisam osamljena – moje je društvo danonoćno sa mnom.”

Prijateljica popostane u riječi, malo zabezeknuta. Nije očekivala takav odgovor. Potom reče:

“Ako si se zaljubila u svoju ljubav – neka je i prema Njemu – što će ti onda On, te Ga svakoga časa spominješ? Zar mi nisi nedavno čitala “Devinjske elegije”, gdje se pjeva o ljubavi koja se oslobodila ljubavnika, kao strijelica luka?”

“Eh, kad bi ti to razumjela... Pa On je ta ljubav! On je ta strijelica! To što ima ovakve ili onakve oči, kosu, ili stas, i nije važno, pa ih stoga i ne pamtim, i ne marim pamtiti. Shvati, On je ta moja ljubav! On je ljubav! Shvati, On je ja.”

*Ni mnogi učeni to ne razumiju..*

### 13. ČETIRI ŽIVOTNA OPREDJELJENJA

Bio jedan čovjek, koji je imao dva različna oka. Jednomu je oku svijet bio zelen kao rijeka, a drugomu plav poput mora. Jednomu se oku svijet pružao u dalj, i tekao, tekao, a drugomu je u sebi stajao, stajao.

Ali kao da neobičnoj zabuni prirode to nije bilo dosta: čovjek je imao i dva različna uha! Jednim je čuo vrlo visoke zvukove, nalik na igle koje probadaju – probadaju kako one koji ih čuju, tako i one koji ih ne čuju. Drugo je uho čulo zvuk ispod praga uobičajene čujnosti – škripu polaganih zemljinih ploča, koje nekud klize, i usput razmjenjuju gradove za groblja, planine za doline, i još svašta.

Čovjek je često bio zbunjen, pitajući se: kojemu se uhu, kojemu se oku prikloniti?

Kad se priklanjao zelenomu, nalazio bi se u smirenu stanju, gdje je sve zakucano, uokvireno, zakazano, zadano; ali na kraju te zbrinutosti čekala je tuga, kao nesretno udata žena, koja sebe pita: "Zar je to sve? Zar ću tako do kraja života?"

Kad bi se priklonio plavom, zelena ga je nedosmirenost napuštala, i obuzimao ga je silovit, veličanstven ushit pred nedokučivim, koje sâm sebe za rep lovi, i tek što ne ulovi.

Onda, slično je bilo s ušima. Slušajući uhom okrenutim visokometnu zvukovlju, svijet se pojavljivao pretvoren u tanke, nepodnošljivo sjajne igle, koje su prošivale prazninu na tisuće načina. Prošivale su ju koncem od ničega, neumorno praveći platno, koje je izgledalo kao da je od nečega. Čovjeka je to ostavljalo čudno nespokojnim. Slušao je i slušao, i gledao kako se od ničega svom žestinom sačinja nešto.

A ako je otvarao prolaz onomu drugom slušanju, čuo je sporu škripu div-ploča, koje se taru jedna o drugu, i nijedna ne popušta, svaka ide svojim smjerom, i usput melje kosti Himalaja i Havaja, i još svašta.

Kad je gledao svijet okom zelenim kao rijeka, živio je sređenim životom mirna i dobra čovjeka, koji na kraju ostaje bez odgovora na svoje nepostavljeno pitanje.

Kad je gledao plavim okom, postajao je pjesnik, daleko od mira i sređenosti, ali blizu odgovora.

Kad je slušao duboki bruj podzemlja, živio je životom bezobzirne snage, kojom majka Zemlja uživa u svojem vječnom pomlađenom liku.

A kad je slušao visoke, iglene niti zvukova, koji ničim tkaju i šiju nešto, bio je prorok i vidovnik.

Svako ovo "kad" može trajati na stotine i tisuće.

A može i na trenutke.

A može uopće i ne trajati.

Ovisi...

Na kraju, da otkrijemo i ovo: ne radi se ni o odstupu, ni o zabuni prirode. Svaki je čovjek taj čovjek iz priče.

*Dosta, zaboga...*

## 14. O MRAVIMA I OSTALIMA

Bio jedan veliki mravinjak. U njemu je mravinjalo na tisuće i tisuće mrava. Svaki je mrav nepogrešivo znao što treba, gdje treba, kad treba, i kako treba raditi. I svaki je disao, boravio u toj nepogrešivosti, nepogrešivo boravio.

Jednom je krupna gladuš-zmija napala mravlju kuću. Budući da je mravinjak bio velik, zmija se ustremila na istočni dio. Naprosto je usisavala mrave jezikom, kao poslasticu od najveće hranjivosti.

Za to vrijeme sjeverni, zapadni, i južni dio mravinjaka i dalje je uredno mravinjao, poslovaio ne obazirući se na grozomnoga uljeza. Mravi ta tri dijela radili su svoj posao nepogrešivo, bez ubrzanja i bez usporenja, čak bez osvrta; nesmetnuti sa zadatka, i nesmetani od proždirača. Još je čudnije što su se tako ponašali čak i mravi istočnoga dijela kuće: i oni su radili dok se moglo, radili odmjereno, besprijekornim kretnjama.

Kako to nazvati?

Ptice, pa i same zmije, nazvale su te mrave bezdušnima.

Mravi su ptice i zmije nazvali neprosvijetljenima, koje će prva ozbiljnija nepogoda u životu skrenuti sa zadanoga puta.

Nije nevolja u tomu što postoje smrtno različna gledanja mrava i ostalih. Već u tomu što raskol između spomenuta dva stava proizvodi što prezir, što ruglo, što mržnju – a samilosti, a uvidanja, ni za vrh ticala.

***Neznalica je onaj tko niti zna, niti želi znati  
da je drugomu njegova drugost prvija  
od svake druge drugosti.***

## 15. ŠTO BI TI DA NISI BOG

U svratištu se okupiše oko Stranca. Razni – pod šubarama, turbanima, trorigim šeširima. Čelavi, bujnokosi, dugonosi, s čizmama, i bosu. A svi željni promiješati karte svojih želja, i naredati ih s lica, pred licem Stranca.

“Što ti želiš?” pitao je Stranac prvoga. “Ali ne pravi se bolji nego što jesi, već poredaj svoje želje po važnosti, koje one imaju za tebe.”

“Pošteno”, reče prvi. “Pa evo, redam. Prvo, novac. Zatim, vlast u društvu, odnosno, moć. Treće je zdravlje. Četvrto, žene. Peto, djeca.”

Stranac nešto zabilježi na svoj dlan, i pozva drugoga:

“Ti si na redu. Ali pazi, budi iskren kao što ti je prethodnik bio.”

“Dobro. Meni, molim, prvo moć u društvu. Potom, zdravlje. I onda ovim redom: novac, žena, djeca.”

“Vrlo dobro. Hajde sad ti”, ponuka Stranac trećega. “Uvjet je isti: da budeš iskren.”

Treći nareda ovako: zdravlje, novac, žena, djeca, moć.

Četvrti promijeni raspored istaknuvši na prvo mjestu ženu, potom djecu, novac, zdravlje, moć.

I tako je svatko nizao ovih pet stvari raznim redoslijedom.

Kad su se svi izredali, upitaše Ga:

“A da Ti nisi što jesi, što bi zaiskao u Boga?”

Stranac tada polegne svoje želje pred njima kao da su karte, ovim redom:

“Ljubav za Boga. Ljubav za druge. Ljubav za sebe.”

***On uvijek tako isto, oni uvijek onako isto.***



*Maja Vidmar*

## NAČIN VEZAVE

Predno pogine,  
iz moje bele  
sredine  
prileze modras.

Na robu steklovine  
izcedi  
belo kri in bele sline  
in po nareku  
svoje nosoroge glave  
zveže tekočine  
v stekli čas.

Vse je le način  
vezave.

## RES JE

Se zgodi  
da hodim in lomim  
zrnato vresje  
in se mi v zastoju  
hipa in srčnega utripa  
zazdi,  
da se mi je že nekoč  
zazdelo,  
da smo se to že šli.  
Prav tu. Prav mi.



## VODNI MOTIV

Nekaj je bilo  
rešenih  
v potop.  
Ostalo je:  
hidrofobija  
v suhi slini  
besede,  
veslanje živih kosti,  
Noe galjot  
in ihtha smeri.

## IZOLDA RAZDELJENKA

V peščici  
prenaša  
žareči greh  
od razpolovišča  
do razpolovišča,  
brez opeklin  
se vrača  
razdeljena,  
zgrožena  
se obrača  
sredi peklišča,  
s peščico  
tolče svet.

## RAZLIKA

Ne zna se vsaka  
v veselju do življenja  
natikati na  
nož.  
Med okusom praznine  
in kisle kovine  
je nekaj, kaj že:  
razlika.

Le krvi je malo  
in svet bleedi.

## AKT

En sam popoldanski  
spanec  
in še vedno isti dan  
brez jutra,  
brez velike groze, brez  
zavetja.  
Na kavču  
poziram gola  
sredi  
svojega stoletja.

## O MRAZU

Sveta ni.  
Je zagledanost samo,  
ki rada pušča vase.  
V želodcu (že obrnjenem)  
ledeni videz  
rase.

## V KONTEKSTU

Videz videza  
je bakrorez,  
a v bakru rez  
je žleb  
spomina,  
videz,  
ki ga z nasmehom  
telesi bolečina.

## SVET I

Poševno  
na vrhu sveta  
so podstrešja  
in tam  
so postelje  
poševno  
pod okni dežja

## SVET II

Oko je telo,  
v glavi mu  
gleda oko.  
Oko očesa.

Sam  
v številu do dva  
glej z očmi  
brez telesa,  
glej, spet  
okoli sveta,  
eden in eden  
in vesčas oba.

### SVET III

Dlan na trebuhu,  
dlan v ustih vzklika,  
dlan v vseh ustih sveta.  
Z zobmi zadržana  
poslednjost premika,  
slina v ušesu,  
šumenje jezika,  
slina med prsti,  
slina v vseh režah sveta.  
Z glavo pod pazduho skrita,  
glava z dlanjo odbita,  
brez glave na konec sveta.

### VEST

Meso hoče biti tu,  
na istem mestu.  
Ne zraka ne prostora ni,  
samo meso okrog mesa  
in tema kot v trebuhu.

Moja roka je beli rez  
v kitovem testu  
in vsak premik je mesarija.  
Trepalnice grebejo nitke mesa  
in zobje,  
zobje mi poganjajo  
v krvavem kruhu.

## SMRT

Kadar je,  
je hkrati ni,  
a kadar bo,  
naj bo raje moški.

Kaj naj njena  
luknja v moji  
in kaj bo moja  
v njeni!

Kadar je,  
je le na meji,  
a kadar ni,  
mi traja.

In prav na meji  
naj bo moški  
ali naj se goni  
sama, smrt!

## EROTIČNI POLOŽAJ

Klečim pred tabo,  
pripravljena  
na smrt,  
če želiš moriti,  
na odskok,  
če ne misliš resno.

## PRIGODNICA

Popoldan je postalo jasno,  
da ji bo odrezal nogi.

V smehu in vznemirjeno,  
z nožem - samo zanjo - topim.

Skozi krilo, nogavice najprej -  
desno.

Ne več v smehu, a vznemirjeno -  
levo.

Ona hroma, on četveronožec  
mrtvih nog.  
Pa kaj, saj se še zdaj  
smehljava.

## VLAK

Bom raje jaz  
napisala o vlaku.

V soboto nisem  
zdržala do Divače.

Nihče ni ustavil  
kraških slik.

Tresljaji, tresljaji, tresljaji  
izdiha.

## MIDVA

Potenca najvišjega  
zrcala sva  
ostala  
vsak v svoji  
ravnotežni skledi  
na sredi prikovane  
vage.  
V razjedi

vsakemusvojega  
kisa sva  
kdovekoliki koren  
narcisa.

## VEČNOST

Gledam naskrivaj  
v zatilje, kam  
padajo konice las,  
in v prste, kam ...  
Končano bo,  
ko bom spregledala,  
za hip obrnjena  
drugam.

## MIVKA

Zdaj, ko je konec,  
lahko otipam  
sladki sipki  
vrh.

Ko se mi v tujih  
naročjih in hišah  
zdrobi lupina,

skozi mivko zdrsi  
nenadni bridki  
srh  
spomina.

## BOG

Vedno s sabo, sebe živeč,  
razvajenec sebe, Gospoda,  
se črkuješ med voskano perje,  
zaljubljenec lastnega koda.

Vedno v razkošju svoje  
prisotnosti, si raca, si ikar,  
si brezperutna prigoda  
in sam svoje premirje.

Toda, ko se polagam pod  
težo božjega svoda,  
ko zdržim v resonanci  
tvojih premikov - ko drhtim,

sam Bog, si odvisen  
od mojega prevoda.



## BOŽJI NAGON

Lepo je ob vznožju,  
ko se bogovi  
sklanjajo.

Bleščeče nedogledljivi  
vprah  
si pišejo odsev.  
V golo telo  
ob nogah ležeče.

Nedoumljivi božji  
gon jih sili  
dol. Ob vznožju  
nas ne bodo zapustili.

## MLADI BOG

Mladi bog, lepote  
se ne boj, odpri srce  
in večje kose reži,  
kot je v navadi pri možeh.  
Prihranil ne boš nič.  
Nič se zadnji smeje.

## ZASLON POLNE LUNE

Hudič iz škatle  
me je pogledal  
z insertom  
razrezanih otrok.  
Začela sem  
se spreminjati  
v volkodlaka,  
a bil je čas  
polne lune  
in opazil  
ni nihče.

## VRNITEV

Se zgodi, da teče  
blizu,  
da ti priteče  
mimo nog -  
kri,  
ki tekla je po svetu  
naokrog.

## POLJUB

Nihče ne ve,  
od pogleda do pogleda  
tudi midva ne,  
ali bova spala,  
oba v telesu,  
ali ostane, kakor je,  
misel le  
na poljub v slovesu.

Telo ni šala,  
saj mu manjka vse,  
od pogleda do pogleda  
naj ostane, kakor je.

## SRCE

Srce sončnega martinčka  
uhajajoče komaj še v njem  
počaka topli hip na mestu.  
Že beži čez sivi kamen,  
že med potjo sivi  
in repek porcelanasti odnaš;

## NAČIN VEZIVANJA

Prije nego uquine,  
iz moje bijele  
sredine  
domili poskok.

Na rubu staklovine  
iscijedi  
bijelu krv i bijele sline,  
a po diktatu  
svoje nosoroge glave  
poveže tekućine  
u prošlo vrijeme.

Sve je samo način  
vezivanja.

## ISTINA JE

Dogodi se  
da hodam i lomim  
znato vriješje  
i u zastoju  
trena i damara srca  
učini mi se  
da mi se već jednom  
učinilo  
da smo to već radili.  
Baš tu. Baš mi.

## VODENI MOTIV

Neke je  
spasio  
potop.  
Ostali su:  
hidrofobija  
u suhoj pljuvački  
riječi,  
veslanje živih kostiju,  
Noe galijot  
i žestina pravca.

## IZOLDA RAZDELJENICA

U šačici  
prenosi  
užareni grijeh  
od prepolovljenosti  
do prepolovljenosti,  
bez opekline  
se vraća  
razdijeljena,  
zgrožena  
se obrće  
sred paklene užarenosti,  
šačicom  
udara svijet.

## RAZLIKA

Ne zna se svaka  
u radosti prema životu  
naticati na  
nož.  
Između ukusa praznine  
i kisele kovine  
je nešto, ma što:  
razlika.

Samo krvi je malo  
i svijet blijedi.

## AKT

Samo jedan poslijepodnevni  
san  
i još uvijek isti dan  
bez jutra,  
bez velikog užasa, bez  
zavjetrine.  
Na kauču  
poziram gola  
sred  
svog stoljeća.

## O STUDENI

Svijeta nema.  
Postoji samo zagledanost,  
koja rado pušta use.  
U želucu (već obrnutom)  
ledeni privid  
raste.

## U KONTEKSTU

Privid privida  
je bakrorez,  
a u bakru rez  
je žlijeb  
uspomena,  
privid,  
koji sa smiješkom  
utjelovljuje bol.

## SVIJET I

Strmo  
na vrhu svijeta  
su potkrovlja  
i tamo  
su postelje  
strmo  
ispod prozora kiše.

## SVIJET II

Oko je tijelo,  
u glavi mu  
gleda oko.  
Oko oka.

Sam  
u broju do dva  
gledaj očima  
bez tijela,  
gledaj, opet  
oko svijeta,  
jedan i jedan  
i sve vrijeme oboje.

### SVIJET III

Dlan na stomaku,  
dlan u ustima uzvika,  
dlan u svim ustima svijeta.  
Zubima zadržano  
posljednje pomjerenje,  
slina u uhu,  
šum jezika,  
slina među prstima,  
slina u svim pukotinama svijeta.  
S glavom pod pazuhom skrivena,  
glava dlanom odbijena,  
bez glave na kraj svijeta.

### SAVJEST

Meso hoće biti tu,  
na istom mjestu.  
Ni zraka ni prostora nema,  
samo meso oko mesa  
i tama kao u stomaku.

Moja ruka je bijeli rez  
u kitovom tijestu  
i svako pomjerenje je klanica.  
Trepavice grebu niti mesa,  
a zubi,  
zubi mi niču  
u krvavom kruhu.

## SMRT

Kada je,  
istodobno je nema,  
a kada bude,  
nek radije bude muškarac.

Šta će njena  
rupa u mojoj  
i šta će moja  
u njenoj!

Kada je,  
samo je na granici,  
a kada nije,  
traje mi.

I upravo na granici  
neka bude muškarac  
ili neka se pari  
sama, smrt!

## EROTSKI POLOŽAJ

Klečim pred tobom  
spremna  
na smrt,  
želiš li ubijati,  
na odskok,  
ne misliš li ozbiljno.



## PRIGODNA PJESMA

Poslijepodne je postalo jasno  
da će joj odrezati noge.

U smijehu i uzbuđeno  
nožem – samo za nju – tupim.

Kroz suknju, čarape prvo –  
desnu.

Ne više sa smijehom, ali uzbuđeno –  
lijevu.

Ona hroma, on četveronožac  
mrtvih nogu.

Pa što, ta još i sad se  
smiješimo.

## VOZ

Radije ću ja  
napisati o vozu.

U subotu nisam  
izdržala do Divače.

Niko nije zaustavio  
kraške slike.

Truckanja, truckanja, truckanja  
izdisaja.

## NAS DVOJE

Potencija najvišeg  
zrcala  
ostali smo  
svako u svome  
tasu ravnoteže  
na sredini prikovane  
vage.  
U razjedini  
svakomsvojega  
octa smo  
koznakoliki korijen  
narcisa.

## VJEČNOST

Gledam krišom  
u potiljak, kamo  
padaju vrhovi kose,  
i u prste, kamo...  
Završit će se,  
kada progledam,  
za tren okrenuta  
drugamo.

## PIJESAK

Sada, kada je kraj,  
mogu opipati  
slatki sipki  
vrh.

Kada mi se u tuđim  
naručjima i kućama  
zdrobi ljuska,

kroz pijesak kliznu  
neočekivano britke  
srsi  
uspomene.

## BOG

Uvijek sa sobom, živeći sebe,  
razmažen od sebe, Gospoda,  
sričeš se među voštano perje,  
zaljubljenik vlastitog koda.

Stalno u raskošju svoje  
prisutnosti, patka si, ikar si,  
bez peruti si prigoda  
i sam svoje primirje.

Ali, kada se polažem pod  
težinom božjeg svoda,  
kada izdržim u rezonanciji  
tvojih pomjeranja – kada drhtim,

sam Bože, ovisan si  
od mogega prijevoda.

## BOŽJI NAGON

Lijepo je kraj uznožja,  
kad se bogovi  
saginju.

Blještavo nesagledivi  
u prašinu  
upisuju svoj odsluk.  
U golo tijelo  
kraj njihovih nogu.

Neshvatljiv božji  
nagon tjera ih  
dolje. Kraj uznožja  
neće nas napustiti.

## MLADI BOG

Mladi bože, ljepote  
se ne boj, otvori srce  
i veće komade reži  
negoli je običaj kod muškaraca.  
Uštedjeti nećeš ništa.  
Ništa se posljednje smije.

## EKRAN PUNOG MJESECA

Vrag iz kutije  
pogledao me je  
insertom  
razrezane djece.  
Počela sam  
se pretvarati  
u vukodlaka,  
a bilo je vrijeme  
punog mjeseca  
i niko  
nije primijetio.

## POVRATAK

Dogodi se da teče  
blizu,  
da ti proteče  
pored nogu –  
krv,  
koja je tekla po svijetu  
u krugu.

## POLJUBAC

Niko ne zna,  
od pogleda do pogleda  
ni nas dvoje,  
hoćemo li spavati,  
oba u tijelu  
ili će ostati kao što je,  
misao samo  
na poljubac pri opraštanju.

Tijelo nije šala,  
jer mu nedostaje sve,  
od pogleda do pogleda  
neka ostane kao što je.

## SRCE

Srce sunčanog guštera,  
koje jedva izlazi u njemu,  
sačeka topli trenutak u mjestu.  
Već bježi preko sivog kamena,  
već putem sívi  
i repić porculanasti odnosi.



# SVE ŠTO SE DOGAĐA NA OVOM SVIJETU, SVE JE ISPRAVNO, ODMJERENO I MUDRO

## Prolog

Proglašavam da je sve što se dešava na ovom svijetu ispravno, odmjereno i mudro. Ima mnogo relevantnih dokaza za tu tvrdnju, a ovom prigodom biramo nekoliko proizvoljnih sekvenci.

Jer nam se tako ćefnulo.

## U ranu jesen, kad počinje trganje

Ko hoće nek vjeruje, ko neće nek onda sumnja: samo na Bivolju Brdu, nadomak Domanovića, centralna Hercegovina, postoji tele koje se ne boji kravosaca. Kao što znamo, kravosac je kratka, debela zmija koja se prišlepa kravama i onda im isisa mlijeko. Kad završi s mlijekom, u ekstremnim slučajevima pređe na krv. Ovu bizarnu spregu, mnogo intrigantniju od izanđalih primjera prijateljstva između psa i mačke, ili još gore – mačke i miša, dugujemo sretnom sticaju okolnosti. Konkretni i neobični par, tele dakle i kravosac, kad su se prvi put sreli, oboje su bili u takozvanim ranim fazama djetinjstva. Dok u Božijem stvorenju još ne vri instinkt neprijateljstva, osnov svakog održanja. I preživljavanja. Nije onda ni čudo što ih je Elizabeta Trbušić, zvana Baštanka, jedna elokventna i fragilna ličnost, na samom izmaku ljeta 1971. godine, opazila kako se beskonfliktno druže kraj Kebine čatrnje. Već ovaj događaj bio je dovoljan da se pronese glas o neobičnom selu Bivolju Brdu, a tad su Baštanki na noge došli svi koji nešto znače na potezu od Gubavice do Lokava.

Eto kakvo smo mi ugledno selo bili. Nije benevolentni kravosac jedino čudo po kojem se Bivolje Brdo pročulo. Ovo

raštrkano udruženje kuća ima još nekoliko znamenitosti koje je grehota ne spomenuti. U prodavnici mješovite robe radio je Rifet Huber, ugledni tabijasus koji je stanovao odmah iznad radnje. Shvatate li, u istoj kući su mu i ognjište i prodavnica. Ognjište gore, a radnja u prizemlju. Kad bi Bivoljani silazili u Mostar, ili bi se vraćali sa Domanovića, svi bi odreda svraćali u Rifeta po napolitanke za unučad. A on, mrzovoljan još od djetinjstva, jer mrzovolja je njegov odnos prema svijetu, njegov filozofski stav takorekuć, čim bi ih vidio tako uređene, s bijelim košuljama i novim francuzicama, znao je po šta dolaze i promptno bi zatvarao radnju. Unutrašnjim stepenicama popeo bi se pravo u svoju sobu i iz nje ne bi izašao sve dok ga se namjernik ne okane. Nešto im nije volio prodavati napolitanke, niti su mu bili dragi njihovi unuci, iako je i sam imao dvojicu huberčića. A osim toga, znao je da su Bivoljani napolitanke zaboravili kupiti u gradu, pa sad hoće da se vade preko njegovih, Rifetovih, leđa. E neće moći. Neće moći, drugovi! Ne držimo napolitanke. Ili, ako vam je draže, držimo, ali ne prodajemo.

Može se slobodno reći da njegov dućan zauzima strogi centar Bivoljg Brda. Tom dijelu sela, oko kojeg se odvijao kompletan dubravski život, pripadaju još tri značajna objekta: četverogodišnja osnovna škola, jedna prirodna lokva za napajanje stoke, koju smo tako i zvali – Lokva, i bivša kafana *Lovac*. O Lokvi se i danas priča zahvaljujući Huberovom nesretnom šegrtu i daljem rođaku, Orhanu Huberu s Gubavice. Orhan se za bijednu opkladu – dvije partije flipera i flašu kokte – okupao u toj vodi sumnjive higijensko-biološke ispravnosti. Recimo to po starinski – punoj balege i blata. Bilo je to potkraj ljeta, pred samo trganje 1971. godine, kada je zabilježen i jedan neobičan susret kravosaca i teleta. Zlatan je kravlje i magareće izlučevine odmah saprao vodom iz čatrnje, ali se neugodnih aromata zadugo nije mogao riješiti. Koktu su mu dali da popije vani, a flipera nije nikad ni odigrao. Kad je čuo za kupanje, Huber ga je na licu mjesta isplatio i nikada više nije htio da čuje za šegrta. U istoj lokvi se jednom nesretnim slučajem ugušilo magare Edhema Šoše sa Pijesaka, mada se o tome nije mnogo raspedalo jer su tih godina magarad, ovo je živa istina, ionako stradala preko svake mjere.

Skraćena Osnovna škola Bivolje Brdo opsluživala je djecu u prva četiri razreda. Poslije su naobrazbu nastavljali u Domanovićima, petnaest minuta pješačenja, južno od rodnog im sela. Petnaest minuta pješačenja, a zbog čega? Traume koje su



sticali na početku naukovanja, ti vrijedni Bivoljčićani kasnije kroz život nikada nisu zaboravljali. Sve što bi im učitelj utuivio u glavu prije podne, hodža bi poslije podne na mejtefu svojim argumentima izbio iz glave. Naučno i logički anulirao. Nadomak historijske šanse, u mnogim krajevima svijeta cijjenjenog dvojnog obrazovanja, oni su, jadni, i to ne svojom krivicom, skretali na suprotnu stranu, tamo gdje niko pametan ne bi volio da dođe. Hodža je, hoćemo reći, svoj posao radio polovično: uvijek mu je uspijevalo da poništi učiteljeve riječi o socijalističkoj izgradnji i našoj skladnoj zajednici naroda i narodnosti, ali ne i da hajvančiće do kraja ubijedi u ono što je sam zagovarao. Tako mali Bivoljani ostadoše bez ijedne vjere, zbunjeni pred brojnim čudesima ovog svijeta. “Ni pioniri, ni muslimani”, običavao je diskvalificirati ih Huber pod stare dane, i to im osta biljeg do vijeka.

Centar svijeta i društvenog života u vakat o kojem pripovijedamo bila je kafana *Lovac*. Nju je držao Afan Kebo, sin Hasanov, nešto ranije penzionirani pripadnik profesionalne vatrogasne brigade i član Lovačkog društva *Jarebica* iz Mostara. Afić, tako su ga zvali. Imao je mršavo lice i tanke brčiče iznad usana, a usta prebogata bijelim zubima. Ko god ga je bar jednom vidio kako se smije, više ga nikad ne bi zaboravljao. Zašto tako dugo i kvalitetno pamtimo ljude koji se smiju? Možda zato što je većina turobna? Kad je postalo jasno da u Mostaru više nema hairli hljeba, negdje na početku ljeta 1971. godine Afić je ostavio šmrk i pušku, te se prihvatio vadičepa. Porodičnu kuću preuredio je u kafanu. Od dvije sobe napravio je jedinstvenu i nedjeljivu prostoriju, ubacio u nju šank, devet stolova i jedan flipper, a kuhinju gotovo da nije ni dirao. Jedino je između šporeta i stražnjih vrata, okrenutih prema čatrnji, ugurao najmoderniji frižider koji se tad mogao naći na tržištu, poklon od vatrogasaca. U Afića su se mogle kupiti i napolitanke, pa tog ljeta bi prekinuto prepucavanje između Bivoljana i Rifeta Hubera, koji iz samo njemu poznatih razloga nije volio da prodaje keks. Afić je, ustvari, tipičnom tržišnom mjerom – uvođenjem konkurencije, dokinuo Huberov monopol, zasniavan na lošoj čehri.

Kafana je dobro radila. Otvarala se u šest sati ujutro, uz pjesmu *Dodī, Dala* Mladena Tomića, i sve do iza osam sati gosti su pili samo čaj i kahvu. Afić bi tada uklanjao ostatke protekle noći, slušao hitove s gramofona i pio prvu lozu. Iza kuće, na dnu bašte pune bagrema, držao je dva lovačka psa, Belu i Lolu,

jedine uspomene na prošle dane. Hranio bi ih i usput se malo poigrao s njima oko podneva, kada bi isticala prva smjena i kada su u Hercegovini, kako zapisa jedan suptilni hroničar, uveliko izjednačeni tasovi postojanja i nepostojanja. U tom svijetu *gustoće i relativnosti* podnevni ezan bio je poziv na apsolutni počinak. Poslije podne kafana se otvarala u četiri sata, ali bi gosti dolazili tek oko šest, kad sunce zađe iza oraha na vrhu Lokve. Prvi večernji posjetilac bio je Huber. Njegovo radno vrijeme završavalo je u sedam, ali je on posljednjih mjeseci radnju zatvarao ranije, da bi izbjegao mostarski autobus. Znao je šta će tražiti oni koji izađu na našoj stanici. Tek poslije Hubera počeli bi pristizati i ostali. A ti, Rifete, zatvorio prije vremena. To bi im bilo prvo što bi rekli kad uđu u *Lovac*.

Do sitnih sati gosti su pijuckali i igrali žandara u parovima. Najviše su se pili loza, *Nikšičko pivo* i *Rubinov* vinjak. Svi su mnogo prdili, zbog specifične ishrane, bogate vlaknima; smrad nikad nisu mogli sakriti, a protiv zvuka su se borili kako je ko znao. Jedan se način ipak izdvajao svojom efikasnošću: kad više ne bi mogli izdržati – samo bi zagalamili na nekog za susjednim stolom i diskretno otpustili goluba mira. Ništa se ne bi čulo, a katastrofalne olfaktivne posljedice stizale bi tek nakon nekoliko dugih i neizvjesnih sekundi. Ovu providnu igru promovirao je učitelj, ali je on poslije pokušao da autorstvo pripíše Huberu. Iako u lošim odnosima sa mrzovoljnim trgovcem, Afić nije dozvolio da se njegovi gosti tako brutalno denunciraju, pa je istina ipak ostala nenagrižena. Bilo je i takvih koji su prdeže htjeli legalizirati, koristeći ih u skrivenoj kartaškoj komunikaciji. Inicijativa nije prihvaćena. Kodovi su decenijama stari i dobro uhodani. Mig lijevim okom – žandar, desnim – pop, trljanje nosa – cura, a nakašljavanje – desetka. Češanje desnog uha značilo je da taj ima *malu*, a lijevog – *veliku*. Rezultat igre direktno je zavisio od poznavanja kodova i ko se tu slabo snalazio nije ni trebalo da sjeda za sto.

Svakog petka u osam sati počinjala je tombola. Nagrade su imale stroga ruralna obilježja, prilagođena socijalnoj, starosnoj pa i psihološkoj strukturi stanovništva. Cijena kupona bila je koliko i jedno žestoko piće. Tombola je s uspjehom živjela čitavo ljeto a sve je propalo noć uoči trganja.

Kao da je i sam slutio šta se sprema, Afić je prije izvlačenja prošetao do vinograda, zamišljen i usamljen kao nikad do tada. Jedino su sepeti, nabacani između čokota, čekali svoje vrijeme, sve ostalo nagovještavalo je skori kraj. Ljetna sceno-

grafija načičkanog neba, tamnih sjena i udaljenih laveža, bila je na samom izmaku i on je u tome vidio loš znak. Te večeri nagradni fond bio je bogatiji nego ikad. Afić je tako htio da privuče i goste s Gubavice, ali izgleda da mu nije bilo suđeno: po nesreći, svi važniji dobici pripali su Bivoljanima. Kosu je dobio Pero Marić, on je stanovao preko puta, besplatnu večeru Ahmed Mrgan, prva kuća do Kebovine, dvije besplatne partije flipera pripale su Mehici Rahimiću, a ono što su mnogi tretirali kao očigledan dokaz namještaljke, najviše je iznenadilo samog gostioničara. Utješnu nagradu, šteku napolitanki i flašu kokte tek izvađene iz frižidera dobio je Rifet Huber. Vas iznerviran, Huber je zgrabio francuzicu, opsovao i napustio kafanu da se više nikad u njoj ne pomoli.

Poslije tog događaja sve je krenulo naopako. Kafane su se na kraju klonili i najstariji Bivoljani, pa šoferi ostadoše jedini gosti. A i oni su više voljeli piti u bašti iza kuće, tako da je unutra vladala sablasna pustoš. Gramofon se pokvario. Flipper je gutao kovance, a nije uzvraćao igrama. Gdje to ima? Afić je uskoro zabravio vrata, a Bivoljane prokleo predvidjevši im veliku nesreću. Tako na kraju i bi. U jeku trganja Lokva prvi put nakon rata presuši. U blatu nađoše mrtvog Orhana Hubera i sahraniše ga izvan greblja. Grom je odvalio dva puta zaredom u školu i ošteti krov. Seriju teških nesreća Bivoljani nisu povezali sa lošom karmom, ili naopakom sezonom, nego sa učiteljevim riječima koje i danas lebde nad selom. Sjedeći jednom prilikom kod *Tri bagrema*, istoj onoj kafani koja se prije kobnog trganja zvala *Lovac* i koju je Afić, ljut zbog neutemeljenih insinuacija, prodao jednom neuvjerljivom tabijasusu sa Domanovića, učo reče da će nesreća pratiti svako selo koje okrene leđa poštenu čovjeku, a tetoši lopove. Ove riječi kao da su uzrokovale reprizu događaja koji je u istoj prostoriji već jednom viđen. Opet vas iznerviran, Huber je dograbio francuzicu sa stola, opsovao i, ne plativši kahvu, izjurio iz kafane, da se više nikad u nju ne vrati. Prisutni Bivoljani ostaše ko popišani da razmišljaju o tajanstvenim vremenskim ciklusima i njihovim onozemaljskim uzrocima.

## Diskurs zvizdana

Sve dobre stvari dešavaju se pred kraj ljeta. U to pijano doba, kad ni za sumnju nema mjesta, ljudima izmiču obična tumačenja, a nameću se neobična. A ni događaji nisu svakodnevni. Tako su

jednom posred Bivolja Brda u Hercegovini zatečeni kravosac i tele, tradicionalni neprijatelji, u nimalo neprijateljskoj pozi, a i mnogih drugih čuda dešavalo se uoči i nakon trganja.

Berba grožđa protekla je bez suvišnih inicijativa. Na vinogradima i oko njih nije bilo neobičnih događaja, niti čudesa. Dječak, fragilan i zbunjen dvanaestogodišnjak, tumara okolo, ignorirajući zvizdan. Tek je tri sata, do popodnevnog otvaranja kafane ostalo je još dosta vremena. Tas postojanja nakon trosatne ravnoteže polako osvaja drugi dio zaslužene prednosti nad tasom nepostojanja. Vinograd je pun zmiya, a naš mudonja, koji tad još ne zna šta može opak gmizavac, bezbrižno šeta između čokota. Dječaćka mašta, željna ushićenja i svakojakih čudesa, vršlja Kebinim zabranom tražeći nešto što bi unijelo preokret u monotoniju predvidljivih zbivanja. Kraj je ljeta i nešto bi se moralo desiti prije nego što počnu kišni dani. Inače, pustoš caruje do kasnog proljeća.

A čudesa kao za inat nema. Ostalo je još malo do otvaranja kafane, petak je i večeras je tombola. Možda nešto tada da se desi, jer od vinograda očigledno nema ništa. Kao i svakog prethodnog dana, u to doba jedino se čuju cvrčci. Postojanost njihovog oglašavanja uznemirila bi svakog ko ih duže sluša, a očekuje čudesa. Jer kad cvrčci cvrče, nikada se ništa ne dešava.

Beznadežan, mudonja se seli pred kafanu. Podnevna pauza je prošla i Afić, šutljiv, prazni pepeljare. Tek je četiri i ako neki šofer ne zaluta prije, prvi gost ući će tek oko šest sati. To je Rifet Huber, najrespektabilniji tabijasus od Gubavice do Dubrava. On drži zadrugu preko puta kafane i zatvara je sat ranije, da onima koji se vraćaju iz grada ne bi morao prodati koju napolitanku. U tom međuvremenu pred kafanu nenajavljen dolazi Orhan Huber, dalji rođak ovog tabijasusa. Dječak čuči u prašini kraj ceste i od čepova skinutih sa pivskih flaša i kokte slaže obris aviona. Orhan mu prilazi s leđa i prekoračuje ga lijevom nogom. Onaj koga tako preskoče, kaže predanje, neće više rasti. Vas izbezumljen, mudonja trči za Huberom ne bi li ga nagovorio da ga sad preskoči i sa suprotne strane, sprijeda, kako bi i dalje mogao da raste. Orhan mu, međutim, uspijeva pobjeći prema Lokvi.

Dječak je poslije ipak rastao i nekako dosegao 185 centimetara. Ali Hubera nije zaboravio. Kad god bi se u životu našao pred nekom rampom, kad god ne bi mogao dalje, zato što mu je zabranjeno ili što sam nije znao, sjetio bi se Orhana i njegovog preskakanja. Mislio je da će vremenom i to izbljediti,

kao što blijede i sve druge stvari, ali ne bi tako. Kako vrijeme odmiče, huberčića je sve više.

## O prirodi i porijeklu Onoga

Ponavljam: sve što se dešava na ovom svijetu je ispravno, odmjereno i mudro organizirano. Pošto mu je Orhan pobjegao prema Lokvi, u čemu na prvi pogled nije bilo ničeg lošeg, niti neobičnog, a još manje prijetećeg, ovaj dječak o kojem vam sada svjedočimo, opet okrenu prema vinogradu. Kad tamo, naslonjen na kamenu ogradu sjedi V., Afićev najmlađi sin.

– Dođi vamo da nešto vidiš – kaže V.

Dječak priđe, a rođak mu u ruke turi nešto nedefinirano. Niti je slikovnica, niti knjiga. Nit novine, niti bilo šta poznato.

– Šta je ovo – pita dječak zbunjen, potresen, životno iznenađen.

– To ti je živa jebačina. Haj ne preneži se, pregledaj ali brzo, moram vratiti Orhanu.

I dječak počne da razgleda. Uspaničen je prizorima koje vidi. Danas on zna šta su fotografije prikazivale: *coitus*, *coitus colectivitis*, *coitus acrobaticus*, *felattio*, *cunnilingus* i ostala životna veselja. Ali onda...

– Šta joj ovo radi?

– Liže pičku, zar ne vidiš?

– Fuj.

– Što fuj, baš je dobro.

– Fuj. Ja ovo nikad, dok sam živ, neću raditi.

– Hoćeš, hoćeš.

U tom sumrak počinje sa neodbranljivim prodorom ka našem mirnom i harmoničnom Bivoljem Brdu. Znadete li kako je to kada zatrepere prve sijalice u selu? Klasična varka predvečerja: svjetla obećavaju sve, a kao i uvijek – od obećanja ne bude ništa. Ama baš ništa.

## Ima li išta da nije dobro na ovom svijetu?

Kako je to davno bilo. Zar je prošlo 35 godina? Cijeli jedan život dijeli nas od tog vremena i tog mjesta a onaj dječak sve pamti. Ima neke strasti u tom pamćenju. Bivolje Brdo smješteno je 15 kilometara južno od Mostara. Dole, na Neretvi, sunce

je već zašlo, ovdje na vrhu bit će ga još pola sata. Ali nema više onu snagu kojom je pržilo preko dana. D. M. jednom je prilikom, pod uticajem maligana i pred više svjedoka izjavio: "Sumrak je svugdje čudesan, a u Hercegovini još pomalo i mističan. Ko ne vjeruje, nek popije govno." Upravo smo vratili kravu sa ispaše. Bila je i na Lokvi, napila se vode koliko joj treba do ujutro. Vodimo je u štalu. Svaki detalj ovog sela povezan je sa uzbuđenjem. Iz kamena izbija vrelina. Malo dalje iza kuća je ledina – u kršu iskrčena – na kojoj je igralište. Mlađa omladina tu igra lopte. Starija je kod kuće, umiva se sapunom i sprema za izlazak. Osman K., poštovan i uticajan zidar, došao je na odmor. Preko godine radi u Njemačkoj, ljeti naleti da obiđe svoje i pokaže novi auto. Kad zađe sunce, početak će sumrak, ubjedljivo najljepši dio dana. Momci izmire iz kuća i krenu u potragu za djevojkama. Zmije se uvlače pod kamenje. Otkako je Afić prvo zatvorio *Lovca*, a onda sljedećeg ljeta propala i *Tri bagrema*, selo više nema ugostiteljskog objekta. Mladež se pred veće skuplja na ogradi kraj puta. Svi znaju sve o svima. Selo je mirno. Ima zavisti i podozrenja, ali nema mržnje. Trpe se nekako. Rijetkost je da jedna kuća ne komunicira s drugom. Život je težak i svi su prinuđeni da se toleriraju. Svi imaju kućne pse. Ali psi su skoro pa društvena svojina, zajedničko dobro; često mijenjaju kuće i vlasnike. Mirni su, kao i ljudi. Osman je po svim kriterijima uspješan Bivoljanin. Nije mašilo ni jedno ljetovanje a da on ne dođe u selo kofera punih čudesa sa Zapada.

Kakvi su to dolasci bili! Pravi spektakli. Na raštrkanu teritoriju sela umarširao bi predveče, sa ženom i bebom. Vozili su novu Opel mantu, apsolutni hit na evropskim cestama. Tek od jučer na autobanu, a već danas na Bivolju Brdu. Respekt. Imao je tamne naočale, možda najjači i najfrajerskiji simbol onog ljepšeg, potrošačkog svijeta. Bile su to jedine sunčane naočale u kompleksu sela od Gubavice do Domanovića, tog ljeta. Iako je bio juli, iako je pržilo kao u Sahari, Osman je nosio fine kožne rukavice. Tako rade, mislili smo, svi pravi vozači u inostranstvu. To je jedna vrsta respekta prema volanu i autu. Glanc novim Opelom proklizio bi kroz selo i svi bi znali da je na odmor došao Osman iz Frankfurta. Ako baš hoćemo da budemo do kraja slikoviti, a precizni, onda to možemo reći i ovako: selo ujutro miriše na mlaćenicu i rosu, a u sumrak na pečene kukuruzne. Na spavanje se ide rano. Večera, malo priče uz radio i valja utrnuti svjetlo. Rano se ustaje, još za mraka. Poljoprivreda vam je kod nas moguća samo do deset ujutro. Sunce već tada tako

priprži da je hladovina, i to ona kućna, od zida, jedini spas. Zato valja ustati u tri, u četiri. Kad je velika suša, neubrane karpuze i pipuni ispucaju od vrućine. Život je jednoličan i mučan, što bi teško bilo zaključiti jer niko se ne žali.

## Konfrotacija s Bogom, uključujući i posljedice

A ako slučajno ima neko kome nije dobro na ovom svijetu, nek se javi dok ne bude kasno. Poslije više ne primamo nikakve žalbe, niti subjektivne prigovore. Ideologija druga Tite najviše je uspjeha imala u gradu. Tamo su komiteti, komunisti, mediji i kompletan uticaj. Selo je ostalo vjerno religiji. Selo i grad tih decenija ne dijele istu kulturu. To su dva svijeta. Kad dijete iz Mostara dođe na Bivolje Brdo, to između ostalog znači da je ateista bahnuo među vjernike. Dječak o tome pojma nema. Igraju lopte i između njega i Mehice R. od samog početka tinja kulturološka napetost. Ono što je na početku samo tinjalo, po uhodanoj logici plamena na kraju se definitivno raspamsalo. Mehica, pošto je na domaćem terenu, a dječak je stranac i uz to sam, prvi kreće u napad. Unosi se dječaku u lice i žestoko mu psuje majku. Dječak se ne plaši, ali neće da je tako primitivan pa bira odmjerenu soluciju. Uzvratit će psovku, ali umjesto najveće svetinje, što je dole, u gradu, bez sumnje majka, on će opsovati ono što u njegovoj socijalističkoj sredini nema nikakve vrijednosti. Boga. Odmjerena solucija? Tek tada dječak će shvatiti, ne još je mali, preciznije je reći – naslutiti, gdje je došao. Utakmica se prekida i svi igrači ga okružuju. U proteklih 14 godina nije imao ovako tešku situaciju: sam protiv svih. A ti svi su odlučni da presude onom ko im je opsovao najveću vrijednost. Ali kako je on to mogao znati? Saznao je tek sad, iz njihovih reakcija. Pojma nema ko je taj Bog i zašto su se svi ovako uzбудili. Pa zar nije drug Tito najvažniji? Stvar spašava Razija, dječakova komšinica. Hrabro se suprotstavlja Mehici, lideru čiji je autoritet srušen zbog ženske neposlušnosti. Ona uzima dječaka za ruku i odvodi ga kući. Ništa od linča. A i lekcija je naučena. Ali stekli smo novog neprijatelja: Mehica svoju mržnju usmjerava na dječaka, a ne na Raziju. Ona je bila samo izvođač radova, nevolje je donio stranac. To je bio dječakov prvi susret sa Bogom i njegovim značajem. Preko nenamjernog prostakluka zauvijek je naučio lekciju – više nikad nije opsovao Svevišnjeg, a na psovku

majke, protivnicima i neprijateljima od tog ljeta uzvraća prikladnijim i isključivo svjetovnim načinima.

## Voz nije jednostavna reminiscencija

Komplicirana je situacija s vozom, vrlo komplicirana. Ljeti se besposleni dio sela, onaj koji nema obaveza na njivi i u staji, preseli dole, na Neretvu. Na drugoj obali je pruga. Većernji vlak iz Ploča kruna je dana. Preko puta naše plaže – Mujinog pijeska – naići će tačno u 20, 20. Kupei svijetle, paraju prvu tminu, promiču prema Mostaru. I onda dalje prema Drežnici i Njemačkoj. U njima, u tim kupeima, smješteni su radost, život, obećanje, nada, slast... Tako to izgleda nama, besposlenoj omladini i predomladini, koja je od dnevnih obaveza pobjegla na kupanje. Svako svjetlo iz kupea zariva nam se pravo u srce, jer smo mi s druge strane rijeke, tamo gdje se nije događalo ništa relevantno. Ili bar veličanstveno. Kako da nam se bilo šta i desi kada smo uvijek na pogrešnoj strani života i Neretve. Proći će deset, petnaest, dvadeset godina i svi mi koji smo tih predvečeri čežnutljivo gledali voz za Frankfurt polako ćemo početi da shvatamo jad i depresiju balkanskih vozova. Suprotno našim dječijim vizijama, kupei su postali, a vjerovatno je tako oduvijek bilo, najsumornija mjesta na ovom svijetu. To su stjecišta neponovljivog smrada: u njima svoje tragove ostavljaju prljave čarape, istrošena obuća, loša rakija, ustajala piva, prepečena piletina, izgubljeni ljudi i njihove depresivne priče. Neoni kupea dobri su samo dok se gledaju iz daleka. Nađeš li se u njihovoj zoni svjetlosti, shvatit ćeš zašto propadaju iluzije i zašto gotovo ni jedna zabluda iz djetinjstva nije preživjela otrežnjenje zrelog doba. U stvari, preživjele su tek rijetke slike i pokoja rečenica. Dječak jednog popodneva, silazeći na rijeku, sreće staricu koja mu kaže: "Moj sinko, samo nemojte zaboraviti...". Kad bi neko bio dovoljno mudar da rastumači njen mnemonički vapaj, onda bi i ovo svjedočanstvo krenulo drugim, ispravnijim smjerom.

## Ljudi, sumrak, bravetina

Neko me dobro blagoslovio, pa mi je darivana sreća da upoznam isječak prošlosti kakav je danas teško naći. Hercegovska sela, to su zbirke razbacanih kuća na mjesečevoj povr-



šini. Naša brda su gola, krševita, puna drače i kamenih ploča. Čovjek mora zarana upiti taj pejzaž da bi ga kasnije, kao odgovorno i svjesno biće, mogao voljeti. Drveća su rijetka, pravi estetski ispadi usred gole, kamene pustinje.

Ali sve to na stranu, sve je to geometrija Hercegovine, geometrija, uostalom, u nestajanju. Prava dragocjenost su ljudi. Starica koja susreće dječaka na Lokvi i kaže mu: "Moj sinko, samo nemojte zaboraviti." Lijepa snaha iz drugog sela koja je dječaku prigovarala da je tako mršav jer ne pije dovoljno vode. "Vidi mene kako sam napredna, ja svaki zalogaj zalijevam vodom." Džemal Astronaut koji je hodao selom tek kad se drugi povuku u hlad, znači kad se izjednače tasovi postojanja i nepostojanja. Bleko koji je spavao pod vedrim nebom, a imao najveću kuću u selu. Obren, koji je obilazio brda vukući za sobom na kanafi privezano brave. Hanka, koja je svima htjela da pokaže sisu, ali niko nije htio da gleda ono što ona nudi na pokazivanje. Omer Lovac, zvani dječija radost, jer je uvijek odlazio i dolazio s puškom. Vrijedni Petar D., uzorni domaćin čije se imanje razvijalo iz godine u godinu. Rifet Huber, koji nije volio da prodaje napolitanke, a živio je od trgovine. Orhan Huber, koji se okupao u Lokvi. U njoj je i skončao, skrivajući se od dječaka kojeg je prekoračio ispred kafane *Lovac*. Ibrahim Veliki, kojeg su tako zvali jer se šušvalo da ima najveći kurac u Hercegovini. Neki su ga zbog istog razloga zvali i Ibrahim Veličanstveni. Čestiti i plemeniti Ibro nikada nije demantirao ove glasine. A i ko bi ih normalan demantirao?

A kad sunce zađe i počne najljepši i najmističniji dio dana i stoljeća u Hercegovini – takozvani sumrak, pale se prve sijalice u kućama. Ako je podne u hercegovačkom selu orgija svjetlosti i blještavila, onda je sumrak smiraj orgije... Julski sumrak u Hercegovini, to je paradoksalna klepsidra boja, sa zagasitim prelazima koje je teško doživjeti na drugim mjestima. Neka neopisiva plava, izvjesna teška siva u daljini, onda mrka izmaglica koja počne na istoku i nadire prema nama donoseći noć... Zatim plamteće, jarke nijanse crvene, tamo na zapadu. Sve mladosti što ima, izmiljelo bi na seosku kaldrmu. Sumraci su bili puni obećanja. Nikada se nisu realizirala, ta obećanja, ali ovaj prelaz sadržavao je u sebi toliko pikturnalnih i egzistencijalnih izazova da mu je nada bila imanentna.

Neko bi na radiju našao i pojačao narodnu muziku. Najbliža kafana tek je u Domanovićima. Rekosmo, naša je propala. Ljudi su se skupljali po avlijama i akšamlučili. Ali ne do kasno.

Mrak bi vrlo brzo ukinuo sva obećanja, sve one varljive slutnje nastale tokom sumraka i ljudi se povlače u kuće. Još malo priče, oskudna ali funkcionalna večera i na spavanje. A onaj Mehica, on je odlazio u cure. Njemu su se obećanja ispunjavala.

Sutra sve iznova. Njihov život uvijek je bio težak i nikog ne smije da zavara elegična intonacija ovog teksta. Elegiju smo unijeli onako, radi ćeifa.

## Apendix naturalis

Višegodišnje posmatranje i sistematsko analiziranje sumraka rezultiralo je slijedećim, nepobitnim slutnjama:

1. *Ništa u toku dana ne može se mjeriti sa sumrakom.* Čak ni svitanje, koje također u sebi sadrži nešto malo od misterije prelaza i prolaznosti. Ali nedovoljno da bi se početak dana mogao mjeriti s njegovim krajem. Zašto je to tako, ostaje neistraženo.

2. *U sumrak, život na trenutak zgasne.* Sve se primiri, i ljudi i hajvan. Sumrak je onaj dio dana koji počinje definitivnim zalaskom sunca, ili neposredno uoči zalaska, a završava u nedefinirani trenutak potpunog smrkavanja. Kažemo nedefinirani jer je teško odrediti kada prestaje sumrak i počinjen noć. Mrak također ima svoje bitne nijanse. Stepene mračnosti u prvom satu izmjenjuju se intenzitetom koji mogu zapaziti samo utrenirane, namjenske oči.

3. *Sumrak, pogotovo ljeti, nagovještava kratkotrajne i varljive mogućnosti.* Između bijele i crne, kao cikličnog kontrasta, izmjenjuju se kontradiktorne i kontraproaktivne verzije i nijanse plave, sive, crvene, zagazito žute... Ali i zimi sumrak sačuva u sebi dovoljno magije da pažljivog posmatrača podsjeti kakve će mu hedonističko-estetičke orgije prirediti u ljeto. Zimi se smrkava u četiri i dvadeset, ljeti u devet i ftralj.

4. *Tišina koja prati sumrak ima u sebi nešto svečano.* Sumrak je po svemu izuzetan, pa i po toj patetičnoj, neutemeljenoj i ničim izazvanoj uzvišenosti. Tehnika posmatranja sumraka kompleksna je vještina: ne smije ga se tretirati sekvencijalno, nego kao visokointegriran vizuelni proces, neodvojiv od tišine.

5. *Sumrak u sebi zaista sadrži obećanja*. Pošto nije stanje, jer kratko traje, nego tek prelaz između dvije prolaznosti, dana i noći, a pošto je toliko specifičan, onda mi gajimo neosnovani nagovještaj da će ono što nam sumrak najavljuje biti čak ljepše i uzvišenije od njega samog. Iako rijetko bude tako, jer ništa relevantnije od sumraka ne može nam se desiti tokom dana. Ali njegova misterija i jeste u toj tragičnoj formi, u zamršenoj igri varke, lažnog obećanja i prolaznosti.

6. *Sumrak u prirodi – nepodnošljiva ljepota. Sumrak u likovnoj umjetnosti – kič bez izuzetka*. Oponašanje prirode odavno je izgubilo artistske atribute, iako u naš svijet nadire vrijeme bez sumraka. Tačnije – poigrajmo se sada malo sa metaforičnim i stvarnim značenjem – sumrak civilizacije ukida sumrak kao prirodnu pojavu. Što će vratiti dostojanstvo sumraku kao umjetničkom objektu i nepovratno upropastiti naše živote. Ko ovo ne razumije, nek ništa ne brine. Razjašnjenje stiže brzinom koja će nas sve potresti.

7. *Sumrak i akšam – paralele*. Mnogi izjednačavaju sumrak i akšam iako između ova dva pojma postoji nekoliko temeljnih razlika. U najkraćem, sumrak je podloga za akšam. S. Princip jednom prilikom citira Nedžada I., za kojeg kaže da je dao najbolju definiciju akšama: “Kad sunce zađe, kraj kake vode, pijeje rakije uz mezu.”

A šta je mu ga je sad meza? E to zahtijeva novu priču. Koja će se zvati – *U rano proljeće, kad sve propupa; ali baš sve...*

## Epilog

I? Šta da kažemo povodom ustrojstva vidljivog svijeta? Ako i poslije ovolikih argumenata ima zabludjelih kojima taj svijet nije po mjeri, ovdje svečano i zvanično izjavljujemo da nismo skloni podržati njihov heretički stav. Mi smo, naime, zadovoljni. Jest da nam ne cvjetaju ruže, ali nismo ih ni očekivali. Ruže ni u kom slučaju nisu bile predmet našeg interesiranja. Cvijeće kviri i zamagljuje perspektivu. Htjeli smo poručiti nešto drugo: postoje neprovjerena svjedočanstva i neuvjerljivi svjedoci da Ibrahim Veličanstveni nije slagao za ono. Ko hoće da vjeruje, nek vjeruje, a ko sumnja, bolje mu je da ne traži valjane dokaze.



*Matjaž Pikalo*

## Deset pesmi

PREVALJENI PROSTOR

*za Marijo H. (1910 – 1948)*

Z rojstvom smrt spočeta -  
posoda vsem zakleta.  
Mlada so nam leta.

Val na jezeru  
prevali  
čoln v sanje.

Novo oko  
odpira temelje gradu  
in rimsko cesto.

Suho odpadanje  
listov - vzdihovanje  
dreves na polju.

Most na zidu -  
zliti čas  
v žlindri.

Sonce v  
razpokah - kuščarji  
na trgu časa.

Votlo odtekanje  
ledu - drsalke  
v produ.

Slap dimnikov  
padajoč v nebo -  
ptice v jati.

Pijano žito  
spodreže  
drevo.

24. AVGUST 1996

Ljubezen,  
Datumi se spreminjajo,  
Kot se spreminjajo pisave.  
Najina ljubezen ostaja ista,  
Nespremenjena, kvečjemu globlja.  
Trudim se, da bi ohranil pisavo,  
Ki bi se jo dalo brati.  
Trudim se, da bi bila  
Takšna tudi najina Ljubezen.  
Ljubezen, ki bi se jo dalo brati  
In pisati.

## GRAND HOTEL EVROPA

Mit pripoveduje,  
da je nastanku hotela Evropa  
botrovala pohota  
in da je bil hotel nekoč bordel.  
Zevs je videl Evropo,  
kako se gola kopa v predsedniškem apartmaju  
in si jo poželel.  
Spremenil se je v bika  
in jo premamil.  
Vse ostalo je bajka.  
V tem hotelu se je rodila demokracija.  
Hiša je nastala ob velikem puku  
in ima dvanajst zvezdic.  
To pomeni skupno zastavo  
in Marijo, ki pričakuje.  
Plačilo za bivanje v Evropi je smrt,  
skupna valuta ena lobanja.  
Hotel stoji na antičnih stebrih pri katerih je filozofiral Sokrat  
in kjer je bil tudi obsojen v imenu ljudstva.  
Zgodovina hotela je tako boleča kot čudovita  
in je razdelila Evropo na Vzhod in Zahod.  
Spomnimo se samo Campa del Fiori,  
holokavsta in balkanskih vojn,  
ali pa Sikstinske kapele,  
Degasove Plesalke in Devinskih elegij.

V hotelu so bivali pesniki in filozofi,  
predsedniki in kralji,  
vojskovodje in revolucionarji.  
Goethe je za vsakega gosta,  
ki si ni znal obračunati zadnjih tri tisoč let,  
rekel, da je idiot.  
V sobi številka 1926 je umrl mlad pesnik s Krasa.  
Preroško je zapisal, da Evropa umira,  
ni pa vedel, da je Evropa že mrtva,  
tako kot Bog, kateremu je osmrtnico natisnil Nietzsche.  
Evropski človek ni nikoli več vstal,  
ko se je pojavila teorija o evoluciji.  
Od Komunističnega manifesta naprej  
straši v hotelu duh v podobi Marxa.  
Na terasi lahko občudujete zvezdno nebo nad nami  
in moralni zakon v nas,  
kot bi rekel Kant.  
V nočnem baru plešejo umetnice iz držav,  
ki še čakajo na vstop.  
V hotelu se bomo razumeli,  
če bomo govorili skupni jezik,  
jezik ljubezni.  
Ob odhodu ne pozabite poravnati računa za telefon  
in sobni bar.  
Dobrodošli torej v Grand Hotelu Evropa,  
Evropi dveh hitrosti  
in ene norosti brez meja.

## MRTVI RUDNIKI

Koža mi diši. Klop se spusti z veje, da se  
napije krvi. Čakal sem več let, da pride  
nekdo mimo, da mu povem svojo zgodbo.

Spekel sem si palec in kazalec, lase koruze  
sem hotel pokaditi do konca. Skrili smo se  
v čebelnjak, a nas je zvohal stric Mirko.

Odkril sem jaso, kamor hodijo ležat srne.  
Trava je bila sklonjena do tal, kot žival  
sem se poganjal naprej, da sem bil moker

do pasu. Kmetu, ki ni dovolj pameten in hiter,  
zgnije seno. Pogled košute, ki se  
pase, je involviran. Take so zahteve naročnika,

zato ne zbeži v gozd. Govorica gozda je iz  
istega razloga koloraturna. Starka bere  
pri peči, kaj sem jaz? Odločil sem se za

vožnjo, med prsti, sestavljenimi v objektiv,  
sem videl, kako je ujeda s kljunom udarila  
miš po lobanjski. Izgovoril sem: »Riba reže

raci rep,« a se ni obneslo. Hrbti krav me  
spominjajo na grebene, ki štrlijo iz morja.  
Raki v tem potoku so bili predmet pogovora,

ko sem kupoval stanovanje. Vprašnje je bilo,  
ali se premikajo naprej ali nazaj. Žito je zeleno,  
v zapuščenih rudnikih se oglašča zvestoba.

## PSALM

Oče je gospod mojih oči  
in luč v temi;  
za sina je, kar je za dan  
sonce.  
S telesom se sklanja nad les;  
svet ustvarja z rokami.  
Za ušesom nosi svinčnik,  
dela po načrtu,  
ki mu ga je dal Bog.

Gleda – v daljavi se zbira vojska;  
ko se rodi zlo,  
je nemočen tudi on.  
Otrokom naredi lesen ščit  
in jih objame.  
In glej – zlo se pogubi,  
ker je pravičen.  
Je pastir črede  
in postavljaec Besede.

Ime mu je dano od Marije,  
z njega svetloba lije.

Njegova čast je velika  
kot hrast.  
Delavnica življenja  
ga je naučila  
neskončnega potrpljenja.  
Daje nam  
naš vsakdanji kruh.  
Tudi če bi se izgubil v temi,  
ne bo me strah,  
ker mi je dal oči, da vidijo:  
oče oči, luč noči, sonce dni.

## PESNITEV O DIEGU ARMANDU MARADONI

Diez,  
odpusti mi, ker sem šel mimo tvojega obličja,  
ne da bi se ti priklonil.  
Zdaj pa, ko je nedelja, nogometni dan,  
in spet stojim pred tabo,  
se trkam po prsih  
in se spominjam svojih grehov.  
Žal mi je, da sem te izdal, zelo mi je žal,  
da sem izdal tebe, ki si vsemogočen  
in vseh časti vreden.  
Ko si pritekel na igrišče,  
sta na nebu zasijali dve sonci.  
Indijanci na stadionu Azteca v Mexicu Cityju  
so v strahu sklonili glave,  
prepričani, da gre za čudež.  
Jaz pa sem se zavil v deko v študentskem naselju,  
da bi prekril drhtenje, ki me je zajelo,  
ko sem ta čudež gledal po televiziji.  
Komentator je celo rekel,  
da si zakril sonce.  
Nato so se mu posušila usta,  
ker je videl igrati boga,  
kot milijoni vernikov pri tej maši.  
Diez je stegnil svojo božjo roko, svoj božji prst



in z njim pokazal na tatove,  
ki so njemu in njegovemu narodu  
ukradli zemljo,  
in jih kaznoval.  
Maščevanje, ki ga je pripravil,  
je bilo strašno in neskončno.  
Z božjo nogo je potolkel sovražnika do kolen,  
še prej pa se je z njim okrutno poigral z žogo,  
prilepljeno na njegovo levo nogo.  
Na posnetku se je lepo videlo,  
da ni bila žoga,  
ampak odbita sovražnikova glava.  
Resda si na Maldivih izgubil bitko, hrabri vojščak,  
a si v Mehiki, ko si dvignil zlat pokal in ga poljubil,  
dobil vojno.  
Tvoja dobrota je neizmerna,  
znal si biti mehak z mehкими  
in trd s trdimi.  
Brezbožneža, ki si je drznil  
in ti v Barceloni polomil božjo nogo,  
si strahotno kaznoval in ga spremenil v prašiča.  
Vrnil si se v vsej svoji slavi  
in nadaljeval z oznanjanjem resnice.  
Naučil si nas, da je tek po travi molitev,  
dal si nam nešteto nogometnih zapovedi.  
in za vedno zamrznil število deset.  
Zapisal si se v knjigo kraljev,  
postal si kralj, moral bi to biti.  
Oni pa so vrgli vate kamen in ti odrezali noge,  
kakor to na ulicah Teherana počnejo s tatovi  
in preprodajalci mamil.  
Očitali so ti božji prah in te križali,  
da ti je iz oči namesto solz tekla kri.  
*"Diez, nogometni kralj!"*  
so ti posmehljivo vzklikali  
tako kot Barabi ob tebi,  
ti pa jim nisi hotel verjeti,  
zato ker veš, da si samo eden in edini,  
edini pravi nogometni bog.  
Zdaj ponižno molim in prosim,  
da mi odpustiš moje grehe,  
kot sem takrat prosil očeta,

da mi v Avstriji kupi tvoj dres,  
progasto svetlo modro svetinjo  
z belimi črtami in številko deset.  
Jaz bedak pa sem ga po mondialu  
na tržnici prodal nekemu Šiptarju  
in te izdal, dobri Diez.  
Odpusti mi, zato ker je moj greh še dvakrat večji  
kot si misliš.  
Dvajset let pozneje  
sem tvoje božje oblačilo  
spet zagledal na tržnici v Seulu  
in te spet zatajil, ti obrnil hrbet za sto dolarjev.  
Odpusti mi,  
ker se nisem priklonil tvojemu obličju,  
tako mi je hudo, ker sem te izgubil,  
da me še zdaj oblijejo solze,  
kot so oblile tebe,  
ko si se poslovil na Bonbonieri.  
Pisal bom Ki Ma Jun  
in jo prosil, da gre v svetišče  
in poišče svetinjo,  
majico s številko deset,  
ter mi jo pošlje.  
Šele ko jo bom oblekel,  
bo ta molitev popolna.  
Tako oblečen bom šel v Napoli  
in te poiskal v kapelici,  
se ti priklonil in ti prižgal svečo.

## ENO

Eno, midva sva eno, čeprav sva dva.  
Midva, jaz in ti, se bogu klanjava. Ko  
sva ležala pod obokom zvezd, me je  
postalo strah, ker tako hitro letimo  
skozi vesolje. To je en strah, ki ga  
čutijo otroci, midva. Sonce in burja.  
Ladja ob pomolu pristaja. Počasi se  
spuščava proti feralu. Koliko sveta!  
Delavci brez rokavic razkladajo  
tovor. Mogoče res ne dišim več kot

včasih. Ne vem tudi, ali sem te objel  
zaradi drugih ali tebe, sploh ne vem,  
da sem te. Ti veš za vsak svoj dotik  
in objem. Jaz vem le – da sva,  
je potrebno samo eno. Midva, enkrat  
objeta od večnega sonca.

## ROJSTVO VESOLJA

Galaksije se zbirajo v jate, Zemlja  
je žejna, čaka na zadnje dni, na  
dež, ki prihaja. Vesolje se še zmeraj  
trese, in čeprav so od velikega poka,  
praeksplozije prostora samega, minile  
že milijarde let, slišim pojemajoči  
odmev stvaritve. Pika sem, natakarski  
učenec, nekdo mi je dal ime, da bi se  
pošalil z mano. Zdaj poznam vpliv  
gama žarkov na rast mesečkov. Ne  
sovažim sveta v katerem bivam, čeprav  
včasih mislim, da si zasluži kazen.  
Moja radovednost je enaka natančnemu  
opazovanju gibanja zvezd, ki ga je v  
službi kitajske cesarske vlade izkazal  
Yang Wei Te. Sem edina priča novi,  
strahoviti eksploziji, ki je povsem  
raznesla mogočno zvezdo.

## GLAS ANGELA

Glas angela kliče drobno, njegov sled  
gluho prekriva snega. Polž v ušesu ga ne  
more več pozabiti, v aparatu ga prepozna  
na daljavo. Potovanje svetlobe zrcalno

obarva s tišino svojih kril. Z vetrom leti  
kot ribji mehur, ki ga je Eskim napihnil  
otroku za igračo, balon. Zdaj vem, da mi  
je bil poslan, ko sem se sam potikal po

Rue Beaubourg. Na določeni točki ladje  
se sliši kot v slušalkah, točno tam, kjer so  
Štefanovi igrali na orgelske piščali. Cloveška

ribica zastrže z uhlji, podzemlje napolni  
slika zvoka. Na oknu stresa pernice dekle,  
zvok bobna utrne zvezdno žilo. Rodi se sin.

## BELA, LJUBLJANA

Na čelo poljubljam tvoja bela jutra, ljubljena.  
Za ušesi imaš še vedno črn puhek, bela. Minili  
so prvi meseci, odkar si zapustila Zvezdo, na  
kateri si se pripravljala na nov začetek na Zemlji.  
Odtekli so kot zimski čas, v katerem si rojena.  
Maj je in z gradu so odleteli žerjavi. Iz prsi so se  
začele oglašati ptice, iz popka so zrasle češnjice.  
Kmalu bodo dozorele v leptotice, dvojčice, trojčice,  
in ti jim boš bela botra. Bitje z očmi nedoločene  
barve, o katerem sanjajo mornarji in kralji. Sanje,  
utopljene v reki, ki pod tromostom teče skozi trebuh.  
V drobovju reke so ostala kolesa let. Ponos te je  
napravil belo in samo. Z nebotičnika so padli vsi,  
ki so se hoteli dotakniti neba nad tabo in ga opisati.  
Jaz jih skušam rešiti kot to pesem. Brezzoba se  
smehljaš od prvega dne in se pustiš zapeljevati pod  
zemljo. Jemala si mi noči, dala jutra, belo ženo.  
Mnogi so ostali, čeprav se niso rodili iz tebe,  
čeprav se niso nikoli videli v šipah hiš na nabrežju,  
kamor se razliva svetloba reke in peče oči. Čudno,  
da to lahko izrečem šele dolgo po študiju dob.  
Gledam te, ko naj bi spala in poslušam. Kamorkoli  
pogledam bar, rok. Pod gradom, s katerega so odleteli  
žerjavi, ležiš sama in bela. S trebuha se že lahko  
zakotališ na hrbet. Na glavi je jamica, ki jo bo nekoč  
zaprl čas, ljubljena, bela. Priklanjam se in te poljubljam.  
Ljubim te, a kot da ne dovolj.

*Matjaž Pikalo*

PREVALJENI PROSTOR

preveo Josip Osti

*Za Mariju H. (1910 -1948)*

Rođenjem smrt začeta -  
posuda svima ukleta.  
Mlade su nam godine.

Val na jezeru  
prevali nam  
čun u snove.

Novo oko  
otvara temelje zamku  
i mliječni put.

Suho otpadanje  
lišća - uzdisanje  
drveća u polju.

Most na zidu -  
sliveno vrijeme  
u drozgi.

Sunce u  
pukotinama - gušteri  
na tržnici vremena.

Šuplje oticanje  
leda - klizaljke  
u šljunku.

Slap dimnjaka  
koji pada u nebo -  
ptice u jatju.

Pijano žito  
podreže  
drvo.

24. AVGUST 1996.

prevela Ana Ristović Ljubavi,  
Datumi se menjaju  
Kao što se menja rukopis.  
Naša ljubav ostaje ista,  
Nepromenjena, čak je još dublja.  
Trudim se da očuvam rukopis  
Koji bi se mogao čitati.  
Trudim se da takva bude  
I naša Ljubav.  
Ljubav, koja bi se mogla čitati  
I pisati.

### GRAND HOTEL EVROPA

Mit pripoveda,  
da je nastanku hotela Evropa  
kumovala pohota  
i da je hotel nekada bio bordel.  
Zevs je video Evropu,  
kako se kupa gola u predsedničkom apartmanu  
i poželeo je.  
Pretvorio se u bika  
i zaveo je.  
Sve ostalo je bajka.  
U tom hotelu se rodila demokratija.  
Kuća je nastala uz veliki prasak  
i ima dvanaest zvezdica.  
To podrazumeva zajedničku zastavu  
i Mariju, koja očekuje.  
Cena za boravak u Evropi je smrt,  
a zajednička valuta jedna lobanja.  
Hotel stoji na antičkim stubovima kraj kojih je filozofirao Sokrat  
i gde je bio osuđen u ime naroda.  
Istorija hotela je koliko bolna toliko i čudesna  
i podelila je Evropu na Istok i Zapad.  
Setimo se samo Kampa del Fjori,  
holokausta i balkanskih ratova  
ili Sikstinske kapele,  
Balerine Degaa i Devinskih elegija.

U hotelu su živeli pesnici i filozofi,  
predsednici i kraljevi,  
vojskovođe i revolucionari.  
Gete je za svakog gosta  
koji nije znao da obračuna poslednjih tri hiljade godina,  
rekao da je idiot.  
U sobi broj 1926 je umro mladi pesnik s Krasa.  
Proročki je zapisao da Evropa umire,  
ali nije znao da je Evropa već mrtva,  
kao i Bog, kome je umrlicu odštampao Niče.  
Evropski čovek nikada više nije ustao,  
kada se pojavila teorija o evoluciji.  
Od Komunističkog manifesta pa nadalje,  
u hotelu širi strah duh s likom Marksa.  
Na terasi možete da se divite zvezdanom nebu nad nama  
i moralnom zakonu u nama,  
kao što bi rekao Kant.  
U noćnom baru plešu umetnice iz država  
koje još uvek čekaju na ulazak.  
U hotelu ćemo se razumeti,  
budemo li govorili zajedničkim jezikom,  
jezikom ljubavi.  
Prilikom odlaska ne zaboravite da platite račun za telefon  
i sobni mini-bar.  
Dobrodošli, dakle, u Grand Hotel Evropa,  
u Evropu dve brzine  
i jednog ludila bez granica.

## MRTVI RUDNICI

Koža mi miriše. Krpelj se spušta s grane, da se  
napije krvi. Čekao sam godinama da neko  
prođe, ne bih li mu ispričao svoju priču.

Opekao sam palac i kažiprst, želeo sam da konce  
kukuruzu popušim do kraja. Sakrili smo se  
u pčelinjak, ali nas je nanjušio stric Mirko.

Otkrio sam proplanak, gde srne odlaze da leže.  
Trava je bila pognuta do tla, poput životinje  
sam se probijao dalje, da sam bio mokar sve

do pasa. Ako kmet nije dovoljno pametan i brz,  
istruli mu seno. Pogled košute, koja  
pase, involviran je. Takvi su zahtevi naručioca,

zato ne beži u šumu. Iz istog razloga, i govor  
šume je koloraturan. Starica čita  
pored peći, šta sam ja? Odlučio sam se za

vožnju, kroz prste spojene u objektiv  
video sam kako je grabljivica udarila kljunom  
miša po lobanjici. Izgovorio sam: »Riba ribi

grize rep,« ali nije uspelo. Leđa krava me  
podsećaju na grebenove što vire iz mora.  
Rakovi u tom potoku su bili tema razgovora,

kada sam kupovao stan. Bilo je pitanje  
da li se kreću napred ili nazad. Žito je zeleno,  
u napuštenim rudnicima se oglašava vernost.

## PSALM

Otac je gospod mojih očiju  
i svetlost u tami;  
za sina je ono, što je za dan  
sunce.

Telom se naginje nad drvo;  
rukama stvara svet.  
Za uhom nosi olovku,  
radi po planu  
koji mu je dao Bog.

Gleda – u daljini se okuplja vojska;  
kada se rodi zlo,  
nemoćan je i on.  
Deci napravi drveni štit  
i zagrlji ih.  
I vidi – zlo nestaje,  
jer je pravedan.  
Pastir je krda  
i onaj koji postavlja Reči.



Ime mu je dala Marija,  
sa njega svetlost lije.

Njegova čast je velika  
kao hrast.  
Radionica života  
ga je naučila  
beskrajnom strpljenju.  
Daje nam  
naš svagdašnji hleb.  
I da se izgubim u tami,  
ne bi me bilo strah  
jer mi je dao oči, da vide:  
oče očiju, svetlo noći, sunce dana.

## SPEV O DIJEGU ARMANDU MARADONI

Diez,  
oprosti mi što prođoh pored tvog lika,  
a ne poklonih ti se.  
A sada, u nedelju, na fudbalski dan,  
opet stojim pred tobom,  
busam se u grudi  
i sećam se svojih grehova.  
Žao mi je što sam te izdao, veoma mi je žao  
što sam izdao tebe, koji si svemoćan  
i zaslužuješ sve počasti.  
Kada si istrčao na igralište,  
na nebu su zasijala dva sunca.  
Indijanci na stadionu Acteka u Meksiko Sitiju  
su iz straha pognuli glave,  
uvereni da je reč o čudu.  
A ja sam se uvio u cebe u Studentskom gradu,  
ne bih li prekrrio drhtanje koje me je obuzelo  
kada sam gledao to čudo na televiziji.  
Komentator je čak rekao  
da si prekrrio sunce.  
A onda su mu se osušila usta,  
jer je video kako igra bog,  
kao i milioni vernika u toj misi.  
Diez je pružio svoju božju ruku, svoj božji prst

i pokazao njime na kradljivce,  
koji su njemu i njegovom narodu  
ukrali zemlju,  
i kaznio ih.  
Osveta koju je pripremio  
bila je strašna i beskrajna.  
Božjom nogom je potukao neprijatelja do kolena,  
a pre toga se okrutno poigrao njime i loptom  
prilepljenom za njegovu levu nogu.  
Na snimku se lepo videlo,  
da nije bila u pitanju lopta  
već odbijena glava neprijatelja.  
Istina, na Maldivima si izgubio bitku, hrabri vojniče,  
ali si u Meksiku, kada si podigao zlatni pehar i poljubio ga,  
dobio rat.  
Neizmerna je tvoja dobrota,  
znao si da budeš mek sa mekima  
i tvrd sa tvrdima.  
Bezbožnika, koji se usudio  
i u Barseloni ti slomio božju nogu,  
strašno si kaznio i pretvorio ga u prasca.  
Vratio si se u svoj svojoj slavi  
i nastavio sa širenjem istine.  
Naučio si nas da je trčanje po travi molitva,  
podario nam bezbroj fudbalskih zapovesti  
i zauvek zamrznuo broj deset.  
Upisao si se u knjigu kraljeva,  
i postao kralj, što si i morao biti.  
A oni su bacili na tebe kamen i odsekli ti noge,  
kao što na ulicama Teherana čine sa lopovima  
i preprodavcima droga.  
Prebacili su ti zbog božjeg praha i razapeli te,  
da ti je iz očiju umesto suza tekla krv.  
*“Diez, fudbalski kralj!”*  
vikali su ti podsmešljivo  
kao i Barabi kraj tebe,  
a ti nisi hteo da im veruješ  
jer znaš da si samo jedan i jedini,  
jedini pravi fudbalski bog.  
Sada te ponizno preklinjem i molim  
da mi oprostiš moje grehe,  
kao što sam onda molio oca



nekada. Ne znam ni da li sam te zagrlio zbog drugih ili zbog tebe, uopšte ne znam da li sam te. Ti znaš za svaki svoj dodir i zagrljaj. Ja znam samo – za to da jesmo, potrebno je samo jedno. Nas dvoje, jednom zagrljeni večnim suncem.

## ROĐENJE VASIONE

Galaksije se skupljaju u jata, Zemlja je žedna, čeka na poslednje dane, na kišu koja dolazi. Vasiona se još uvek trese, i iako je od velikog praska, praeksplozije samog prostora, minulo već milijardu godina, čujem sve tiši odjek stvorenog sveta. Tačka sam, konobarski učenik, neko mi je dao ime, ne bi li se našalio sa mnom. Sada poznajem uticaj gama zraka na sablasne nevene. Ne mrzim svet u kojem bivam, mada ponekad mislim da zaslužuje kaznu. Moja radoznalost jednaka je preciznom posmatranju kretnji zvezda, koje je u službi kineske carske vlade pokazao Yang Wei Te. Jedini sam svedok nove, strašne eksplozije, koja je u potpunosti raznela ogromnu zvezdu.

## GLAS ANĐELA

Glas anđela zove tiho, njegov trag gluvo prekriva sneg. Puž u uhu ga ne može zaboraviti, u aparatu ga prepoznaje izdaleka. Putovanje odrazom oboji svetlosti

tišinom svojih krila. Sa vetrom leti kao riblji mehur što ga Eskim naduva detetu za igračku, balon. Sada znam da mi je bio poslat, dok sam tumarao po

*Rue Beaubourg.* Na određenoj tački lađe  
čuje se kao u slušalicama, tačno tamo, gde su  
Štefanovi svirali u frulice harmonike. Čovečija

ribica zastriče ušima, podzemlje ispuni  
slika zvuka. Devojka na prozoru otresa jorgane,  
zvuk bubnja utrne venu zvezde. Rodi se sin.

## BELA, LJUBLJANA

U čelo ljubim tvoja bela jutra, ljubljena.  
Iza ušiju još uvek imaš crne maljice, bela. Minuli  
su prvi meseci, od kada si napustila Zvezdu, na  
kojoj si se pripremala za nov početak na Zemlji.  
Protekli su kao zimsko doba, u kojem si rođena.  
Maj je, i sa tvrđave su odleteli ždralovi. Iz grudi su  
počele da se javljaju ptice, iz pupka su izrasle trešnjice.  
Uskoro će sazreti u lepotice, dvojčice, trojčice,  
i ti ćeš im biti bela kuma. Biće sa očima neodređene  
boje o kakvima sanjaju mornari i kraljevi. Snovi,  
utopljeni u reci koja pod tromostovljem teče kroz trbuh.  
U utrobi reke su ostali točkovi godina. Ponos te je  
učinio belom i samom. Sa solitera su pali svi  
koji su želeli da dodirnu nebo nad tobom i da ga opišu.  
Ja pokušavam da ih spasem kao i ovu pesmu. Bezuba,  
smeješ se od prvog dana i dopuštaš da budeš zavedena  
pod zemljom. Krala si mi noći, davala jutra, belu ženu.  
Mnogi su ostali, iako ih nisi rodila ti,  
iako se nikada nisu videli u oknima kuća na bregu,  
kuda se razliva svetlost reke i peče oči. Čudno,  
to mogu da izgovorim tek dugo nakon studiranja doba.  
Gledam te, onda kada bi trebalo da spavaš, i slušam. Gde  
god da pogledam, bar, rok. Pod tvrđavom sa koje su odleteli  
ždralovi ležiš sama i bela. Već možeš da se sa trbuha  
prevrneš na leđa. Na glavi je jamica, koju će jednom  
zatvoriti vreme, ljubljena, bela. Klanjam ti se i ljubim te.  
Volim te, ali čini se da ne dovoljno.



*Dragana Tripković*

Ja sam ta

Ja sam ona koju si  
odvikao od sna.  
Ona koja te ima kao  
izgovor svim odvratnim  
muškarcima, budućim.  
Upravo ta, koja ti nikad  
Nije laskala na glas.  
Jedna od onih koje  
ne možeš svrstati u  
svoje ljubavne podgrupe.

Ja sam ta, apsurdna i luda,  
jedina koja ti je rekla  
da odeš, samo da bi  
nahranila svoju sujetu.

## Bez oblika

*za Stašu*

Sakriću te...  
vjeruj mi!  
Obnoviću te u svojoj  
krvi  
tek toliko da se sjetim...  
Unutar sebe,  
svega i ničega  
da te imam  
ponekad...

I koga će biti briga  
za moju psihodeličnu priču  
kad otkriju da *ti*  
nisi ni on, ni ona  
ni ono...  
već da si ti, samo *ti*.  
Neshvatljiv.  
Nevidljiv.  
Šutljiv.  
I moj.

## Tupa misao o svemiru

Još jedan dan  
sa mirisom štetnog voća.

Život bez ukusa...  
Opasan i miran.  
Svejedno.

Muzika bez boje.

Vrijeme i ja,  
neuzvrćena ljubav.  
Kao život sa nekim ko te ne želi.

Zemlja bez čuvara,  
ljudi bez vođe.

Tupa misao o svemiru,  
kao zaludan posao.

Mogu li ponovo?

Nisam baš mislila  
sad da se rodim!



## Harikiri

Noć je tako lijepa,  
ne zaslužuje moj bol.  
Svoje utrobe se više  
neću sjećati.  
Harikiri...  
Shvatila sam da sve  
kreće,  
ne iz srca,  
ne iz glave,  
već iz stomaka.  
Demon me odvaja  
od sreće.  
Ako se tako, svjesnost  
može zvati.  
Krv iz utrobe više nije moja.  
Nikad i nije bila.

## Jutarnja magla

Koristim bol da se prolijem  
po gluposti ljudskih prava.  
Mirišem na kišu, magla postajem,  
moj strah je miran, sada spava.

Golišavo jutro, samoća me ježi,  
lišće se sprema na sušenje i vjetar.  
Kroz moju utrobu mutna rijeka bježi,  
sumornu prazninu zapljusnuće nemar.

Tražim spas od toplog neprijatelja.  
Oblaci, poklonite mi miris vašeg daha!  
Iskonska postojanost, moja je želja,  
ubija me jasnoća dolazećeg dana.

## Grč

Nijema usta nad prostotom  
bez znakova kajanja  
i poštovanja.  
Gole misli obogaljene.  
Nepogrješivost bezličja  
turobno se poriče.  
Dobro mi je samoj...  
bez igdje ikog.

Žao mi je što si lud.  
Ja te ne želim povrijediti.

Duboki ponos davi osjećaj.  
To je vatra u snu,  
suluda želja,  
bezrazložan strah.

Tiho iskazan vrisak  
ostavlja dodir u zaborav.  
U tebi ključa grijeh dok se pitam  
Kako da sačuvam mir  
Zatvoreno tijelo se našlo  
na otvorenom.

Žena... kroz oči različitih ljudi.

Bez izgovora,  
niko ne može da voli  
ono što sam Ja...  
onako kao ja.



*Bojana Stojanović Pantović*

## SMRTNI ZAGRLJAJ DRUGOG

### *Ko je zapravo Drugi?*

Moram priznati da mi nikada nije bilo blisko da o već prilično izrabljenom teorijsko-filozofskom i kulturološko-psihološkom pojmu ili kategoriji *Drugog*, odnosno *Drugosti* razmišljam na nivou nekih globalnih entiteta, bilo da su oni nacionalni, antropološki, a u novije vreme – kao derivacija izvesnih političkih sudova i predrasuda – naglašeno kulturološki. To me je uvek dovodilo u opasnu blizinu steretoripa, bez kojih – na žalost s tim se moram složiti – gotovo i da nije mogla opstojati nijedna civilizacija, država, narod ili pojedinac. To su ona intelektualno-konceptualna, ali u dobroj meri i ideološko-afektivna pomagala koja nam omogućavaju lakše snalaženje u svetu zapletenih odnosa, moći i dikursa osobitih vrsta. I to takvih – po pravilu – koji nas čine sigurnima i neranjivim, a zapravo gluvim, slepim i aksiološki odbojnim prema onome

čega se zapravo najviše bojimo da upoznamo: *drugost, drugojačijost, različitost, neistovetnost, nepodudarnost, nesaglasnost, divergentnost* – i mogu ređati još takvih reči kojima pokušavam da označim ono što beogradska pesnikinja Marija Knežević naziva "mojim drugim ti".

Biti drugojačiji od nas samih, istovremeno nas upućuje na inventarisanje vlastitog podsvesnog, predsvesnog, nesvesnog, ali i dekonstrukciju tzv. persone, one jungovske maske koja brutalne, egotične i bezdušne ljude može učiniti uglađenim i prihvatljivim građanima u oficijelnoj socijalnoj komunikaciji. Stoga je relacija ja-drugi (druga, drugo) uvek nužno subjektivna i potpuno je individualizovan ljudski čin, osobito u književnosti, i to onoj vrsnoj – u kojoj se razgradnjom stereotipa i spoznajom individue *per se* u krajnjoj konsekvenci odbacuju moćne naslage civilizacijskih, verskih, nacionalnih, ideološko-političkih, jezičkih, pa čak i polnih, seksualnih predrasuda – u smislu relativizacije tih odnosa – na neponovljiv način.

Zbog toga držim da se o tzv. drugom danas, pre svega, mora obazrivije govoriti. Pojedini eminentni naučnici, recimo Marija Todorova u inače izvrsnoj knjizi *Imagining the Balkans*, 1997; srpski prevod *Imaginarni Balkan*, 1999, zgražavali su se nad činjenicom da su ratovi na prostorima bivše Jugoslavije u inostranim, pre svega zapadnoevropskim i američkim medijima ocenjivani kao "balkanski", a ne kako bi po Todorovoj trebalo "jugoslovenski", što bi trebalo da znači da je sedamdesetogodišnje trajanje jugoslovenske države u bilo kom njenom obliku zapravo bio i ostao opasni fitilj varvarizma i tribalizma u Evropi, ali ne recimo i onaj Balkan kome pripada i država njenoga rođenja, Bugarska. Nosioci tog varvarstva su po ovoj autorki uglavnom Srbi, uz njih su i drugi ex-jugoslovenski narodi, u prvom redu Hrvati i Bošnjaci sa njihovim vođama, dok se o bugarskim zločinima prema susedima i vlastitim manjinama i ne progovara. Albanske grehe takođe, istorijski gledano, i ne pominje. Za srpski narod se na jednom mestu kaže da su podeljeni u četiri države i tri vere, te su gotovo izgubili svest o svome balkansko-slovenskom poreklu. Ako je npr. Lorens Darel smatrao Beograd "centrom varvarstva", kakve to ipak veze onda imaju Srbi (a imaju) sa Srednjom Evropom i Zapadom, pa i njegovom Engleskom, uprkos svom žilavom balkansko-otomanskom-vizantijskom nasleđu, i uprkos tradicionalno-patrijarhalnoj strukturi društva koje se veoma teško uklapa (to su konstatovali svi naši ugledni istoričari, intelektualci i pisci) u modernizacijske tokove tzv. prosvećenog sveta?

Ako bi se, dalje, mogla prihvatiti autorkina opservacija o tome da bi se “otkrivanje Balkana moglo svesti pod opštu rubriku kako ljudi reaguju na razlike” (str. 203), ta tvrdnja bi se nesumnjivo mogla primeniti na sve ljude i na sve narode, i na Zapadu, i na Istoku, i na Severu i na Jugu – na planeti Zemlji. Bitno je međutim nešto drugo: da li te razlike nekoga frustriraju, zatim da li u njima neko vidi prednost ili nedostatak svoje kulturne i antropološke, pa i individualne matrice i ono najvažnije: da li se te razlike u jednom trenutku, premda na prvi pogled neznatne – pod uticajem različitih, katkada suprotstavljenih faktora mogu proglasiti nepremostivima, što dovodi do njihovog naglog *Blow up*, te tragičnog izliva zla i nasilja.

I gde je sada tu taj *pojedinačni Drugi sa pojedinačnim Ja*, gde su one, kako Dragan Velikić u svom intervjuu za kragujevačke *Korake* (2004, br.1-2) reče “koordinate jake individualne svesti u kojima se dešavaju otkrića i veliki pomaci,” čak i po cenu strašnih zabluda i katastrofalnih ishoda.

Da li se o razlikama, o drugosti – pogotovo na našim prostorima – ikada razmišljalo kao o  *vrednostima*, pa čak i svojevršnoj *lepoti* – inače zagubljenou u ovom svetu – a ne samo kao ontološkim i egzistencijalnim preprekama? O jednom takvom odnosu *drugosti* pripoveda i istaknuti savremeni srpski pisac Slobodan Selenić (1933-1993) u svom možda najintrigantnijem romanu *Prijatelji* iz sada već daleke 1980. godine, koji je tada nagrađen Ninovom nagradom a njegova je dramatizacija svojevršeno doživela više od 200 pozorišnih izvođenja.

### *Artikulacija i naracija različitosti – razgovor i ćutnje*

Za motivaciju ključnih likova ovoga romana kao i motivacije pripovedanja navešću jedan odlomak odmah negde s početka romana: “...reč i poreka, molitva i kletva – u dva vilajeta različite stvari znače. Uzajamnim proveravanjem postaju nerazumljiva. *Poređenje je svetogrđe*” (kurziv B.S.P.). Poslednja rečenica navedenog odlomka ima i širi značaj s obzirom na metodološki postupak koji će dovesti do kompleksnog pitanja motivacije, a potom i naratorovog postupka karakterizacije i individualizacije glavnih junaka romana *Prijatelji*, kosovskog Albanca, mladog Istrefa Verija, poslednjeg izdanka svoga plemena i – takođe poslednjeg, dekadentnog potomka stare srpske beogradske porodice, prozapadno orijentisanog Vladana

Hadžislavkovića, oksfordskog đaka. I ostali sporedni likovi podređeni su u glavnim crtama motivacijskom sistemu što ga narator oblikuje kroz vizuru pomenutih junaka.

Motivacijski zaplet kao i rasplet Selenićevog romana upravo polazi od pomenutog principa *poređenja*, dakle od imago-loškog pristupa temi. To znači da je u prvom i bazičnom sloju poetika Selenićevog pripovedanja, kao i različite motivacijske linije koje iz nje proističu utemeljena na proučavanju interkulturnih odnosa u smislu uzajamnog posmatranja, analizovanja, poređenja i uviđanja razlike, te pokušaja približavanja i prilagođavanja, ali i neminovnog razilaženja između Verija i Hadžislavkovića. Ključne kategorije kojima operiše imagologija od pedesetih godina XX veka do danas jesu konstruisanje slike o samome sebi (*auto-image*) i slike Drugog (*hetero-image*), pri čemu se na taj način ne razotkriva samo proces identiteta, već pre svega alteriteta. Ono poput zamagljenog ogledala iznenada osvetljenog plamenom sveće otkriva i ono čega to "ja" nije svesno, ili ne u potpunosti, ali je preko slike o Drugom neminovno upisano u diskurs njegovog oblikovanja.

Pripovedač romana *Prijatelji* sugestivno artikuliše vezu između imagološke i poetičke ravni svoga teksta, pružajući istovremeno slojevite uvide u nacionalno-istorijske, antropološko-mitološke i okultne, političko-ideološke, etnološko-kulturološke, socijalno-klasne, psihološko-psihopatološke, verske, jezičke i filozofsko-metafizičke relacije duž dijahronijske ose srpskog, albansko-šiptarskog i u jednom specifičnom vidu engleskog naroda, što će biti osnovica dramskog zapleta u autorovom izuzetno potresnom romanu *Očevi i oci* iz 1985. godine. Slika tzv. kolektivnog mentaliteta, kao i artikulacija dva kulturna realiteta, odnosno prema D. H. Pageauxu sučeljavanje dva tipa "društveno imaginarnog"<sup>1</sup>, u Selenićevom romanu preživeće temeljnu problematizaciju, upravo sa stanovišta glavnih likova i njihovog pokušaja razgradnje stereoripova.

Selenićeva romaneskna poetika, međutim, kao i u docnijim njegovim delima ne podrazumeva samo suptilnu psihološku i čak psihoanalitičku perspektivu junaka, već se veštim, protivrečnim sučeljavanjem različitih vidova diskursa, idiomatike, skrivenih i transparentnih citata na brojnim stranim jezicima preosmišljavaju karakteristični fakti istorijskog, nacionalnog, filozofskog, verskog, antropološkog, literarnog i jezičkog nasleđa. Pri tome se ujedno i potvrđuje i razara postojeći stereorip / himera o Sebi i Drugom, imajući u vidu najčešće binarne

1 Daniel-Henri Pageaux,  
*La littérature générale et  
comparée*, Armand Colin,  
Paris, 1994, 156

suprotnosti. Ali to je samo ona opšta matrica unutar koje se odvija *individualna ljudska drama Hadžislavkovića i Verija*.

Ta matrica počiva na opozicijama, stereotipovima binarnih suprotnosti: patrijarhalno (plemensko) i ruralno (kolektivno) prema urbanom i individualizovanom; albansko(šiptarsko)-srpsko(srbijansko-beogradsko); orijentalno i balkansko nasleđe prema zapadnoevropskom, odnosno srednjeevropskom; pragmatično i zdravorazumno – apstraktno i spekulativno; raspričanost, elokvencija – ćutanje, zatvaranje u sebe; pokornobuntovno; islamsko-hrišćansko; ksenofobično i latentno rasiističko, neprilagodljivo – kosmopolitsko i tolerantno; sudbinska predestinacija čoveka – njegova slobodna volja; psihičko “zdravlje” i konzervativizam – dekadencija i jedna vrsta psihosociopatskog poremećaja; zatvorenost i rigidnost – sentimentalnost i otvoreno, čak napadno iskazivanje osećanja prema drugom. Osobito dominiraju dogmatičnost i fanatičnost jedne klasne, ideološke vrste prema isključivosti drugačije ideologije, koja počiva na otporu prema svemu što je primitivno i destruktivno po građansku kulturu i osećanje sveta u kojem su, u slučaju Vladana Hadžislavkovića estetički i etički odnos prema životu nerazdvojivo povezani i međusobno uslovljeni. Istrefov komunizam / egalitarizam i Vladanov antikomunizam su ono što će možda najviše udaljiti ova dva junaka, uprkos svim pobrojanim suprotnostima.

Posebno je važno istaći shvatanje morala kod Verija i Hadžislavkovića, kao i izvesne srodnosti u njihovim razgranatim i zapletenim porodičnim hronikama, te njihov sličan status unutar njih. Obojica su se, naime, odlikovala izuzetnom inteligencijom i željom za znanjem, te su stoga bili miljenici svojih ujaka, odnosno stričeva. Takođe, njih dvojicu povezuju i činjenice o istorijskim ulogama i ljudskim postupcima njihovih daljih i bližih predaka, koji prema svedočenju naratora i samoga Vladana nisu uvek bili za primer, naprotiv. Preci i jednog i drugog junaka okrvavili su ruke bilo u krvnoj osveti (Veri), bilo tokom srpskih ustanaka za oslobođenje od Turaka, a Vladanov otac dat je kao moralno izuzetno problematična ličnost, koji živi od imena svoje slavne porodice, inače raspikuća, ženskaroš i boem.

Osobitu pažnju zavređuje i uporedna analiza erotskih i seksualnih tema, najčešće tabuiziranih, kao i – naročito u slučaju Vladana Hadžislavkovića njegov naglašen premda nedovoljno motivisan otpor prema seksualnosti, što na kraju i kulminira njegovim groteskno-tragičnim krajem. Osim toga, narator osvetljava

2 Pitanje narativnih aspekata ovog i drugih Selenićevih romana, koje je u najtešnjoj vezi s piščevim poimanjem jezika i poetike, kao i osobeno dramsko strukturisanje romana, moralo bi biti posebno razmotreno. Jer upravo je pripovedanje razlike ono što dinamizuje priču, utiče na promenu pripovednih situacija i problematizaciju subjektivnog, nepouzdanog stanovišta junaka, bez obzira da li je reč o pripovedanju u prvom ili trećem licu, koje u romanu *Prijatelj* lako sklizne i u personalno prepovedanje. Čitav napor Vladana Hadžislavkovića i sastoji se u težnji da od zaborava otrgne to ispriповedano vreme i ostavi ga Istrefu odnosno čitaocu kao svojevrsni dokaz "romana u romanu".

prirodu shvatanja erotike i homoerotike u kontekstu Istrefove, albansko-otomanske kulture i običaja, ali takođe naglašava strah i odbojnost prema načinu na koji Vladan iskazuje simpatije prema svom znatno mlađem štićeniku, što kod Verija izaziva podozreње od mogućeg homoseksualizma beogradskog istoričara.

Ova linija motivacije, s obzirom da narator tokom čitavog romana<sup>2</sup> – koji je sačinjen od interpoliranih delova Vladanovog testamentarnog životopisa i njegove porodice, njegovog viđenja komplikovanog i nikada do kraja artikulisanog odnosa sa Istrefom – te događaja koji pripadaju Istrefovoj prošlosti i sadašnjem, zreloom dobu iz koje i počinje pripovedanje – prećutkuje Vladanovu relaciju prema ženama, osim u četiri slučaja. To je njegova izuzetna naklonost prema majci Velinki koju idealizuje u patnicu izloženu ćudljivoj naravi svoga oca Miodraga; zatim opsesivna vezanost za vidovitu tetku Lepšu Kojadinović koja mu tokom čitavog života zamenjuje majku i najzad patološka odvratnost prema nadređenoj šefici, Ličanki Mariji Čupurdiji, kao i radnici Mari Jović, koja se po naređenju Partije useljava u kuću-hram porodice Hadžislavković na Kosančićevom vencu br. 7 i tako mu definitivno preotme obožavanog Istrefa.

No, vratimo se ponovo odlomku koji sam citirala na početku teksta. Artikulacija i naracija različitosti, alteriteta, drugosti – jeste ono što tokom čitavog romana u motivacijskom smislu određuje poznanstvo, zbližavanje i mučan pokušaj razumevanja Istrefove posebnosti. To samo potvrđuje i različitost identiteta samog Hadžislavkovića, onog istog koji ga posle useljenja "komunističkih kadrova" što oličavaju novu ideologiju "bratstva i jedinstva", veru u Staljina, Pavku Korčagina i Marksa – dovodi do suludog i mahnitog poniženja, te otvorenog sukoba sa Istrefom zbog Mare. Njegova bolesna duševna patnja kulminira tako grotesknim ubistvom dve svinje koje su novi ukućani odgajali u dvorištu kuće na Kosančićevom vencu, kao i njegovim misterioznim nestankom.

Ako je, kako pisac sugerišе kroz masku pripovedača uživljenog u svest mladoga Istrefa, *poređenje svetogrđe*, to znači da se ovi likovi i čitav kontekst koji ih motiviše i ne mogu drugačije posmatrati nego kao specifične, odelite figure, bez *linije dodira*. Ta dva sveta Selenić ovako opisuje: "...pada Istrefu na pamet da i sada, kao i onda, smatra da su čovečanstvo i kosmos podeljeni na dva kraljevstva koja se međusobno ne poznaju, i u kojima se, naizmenično, ne zna za postojanje onog drugog. Jedno je





6 *Prijatelji*, str. 29

koju je Vladan nespreno i lakomisleno, skaredno, pokušao da pređe na najplićem gazu, da lako i bezbolno uđe u njihov, i samo njihov svet”.<sup>6</sup>

7 Isto, str. 107.

Ali s druge strane, iako o sebi i Vladanu misli kao o “simeetriji konačne različitosti”, Istref je nekako spontano shvatio da je njegova nelagodnost dolazila upravo zato što je Vladan bio “prvi čovek iz drugog kraljevstva koji je obratio pažnju baš na njega”.<sup>7</sup> Na taj način, i sam Istref je prekoračio zabranjenu reku pustivši tog smušenog i za njega nastranog slabića da mu se približi. Piščevo isticanje da je uprkos nemogućnosti da objasni samoga sebe, Istref ipak nemušto naslutio da je Vladan obratio pažnju *baš na njega*, dakle psihoanalitičkim rečnikom rečeno, *prepoznao ga i izdvojio od drugih*, njega kao individuu, među tolikim mladićima sa belim kečetom na glavi i sekirčedom preko ramena. To i potvrđuje uvodnu pretpostavku da je uprkos odbojnosti prema alteritetu, ili baš zbog neumoljive privlačnosti različitog, Istref počeo da izgrađuje svoj – kako se docnije pokazalo – rigidan, muški, balkanski i na momente izuzetno violentan karakter. Vladan Hadžislavković je ipak uspeo da razgradi jedan stereotip, zato što je Istrefa doživio kao duboko individualizovano, posebno ljudsko biće. Ovo je, međutim, bilo u dobroj meri kasnije podstaknuto i učvršćivanjem jednog drugog, nepromenljivog stereotipa – onog ideološko-klasnog i političkog, kao prezir prema grubim, neotesanim i necivilizovanim predstavnicima “radničke klase” koja mu konačno uništava život, a baš u njoj Istref doživljava svoju kolektivnu i ličnu pozitivnu identifikaciju.

Vladanov gubitak voljenog bića i njegova misteriozna i hronološki neodređena smrt zajedno sa kućom u kojoj su Selenićevi “prijatelji” dugo godina delili dobro i zlo, ne predstavlja samo groteskno-fantastični kraj ovog junaka i njegovih složenih odnosa prema drugima u romanu kao celini. Ta smrt je istovremeno i podsećanje na reči islamskog mislioca Averoesa kojeg je Vladan voleo često da citira Istrefu. Oblik se rađa iz onog što je bez oblika. A može uskrsnuti jedino ako je biće individualizovano. Vladan Hadžislavković je to postigao sa sobom, izloživši se tako smrtnom zagrljaju različitosti. Istrefa je, iako načeto, ipak spaslo pokoravanje stereotipovima o odeljenim kraljevstvima. Nije li to, ujedno, sumorno piščevo predviđanje onoga stanovišta koje danas, iz bitno drugačije vizure, potvrđuju oba naroda kojima pripadaju Istref i Vladan?

Gabriela Stojanoska

## BANANA

Prevod sa makedonskog  
Nenad Vujadinović

Da li možete da pretpostavite kako su praistorijske ženke jele bananu? Da li znate kako danas jedna žena jede bananu? Kako se jede banana na plantažama na Kipru, kako u Africi, kako u Bekingemskoj palati? Da li znate kako muškarac jede bananu? Kako čovjek koji pretura po kontejnerima jede bananu, kako to radi neki glumac u komediji, a kako Erik Bananamen? Kako bananu jede majmunčić Alis? Što ćete prvo pomisliti ako prođete pored grupe mladića koji istovremeno jedu banane? Da li su to sportisti prije treninga?

Interesuje me kako vi lično jedete bananu (ako to uopšte radite, naravno). Eto, na primjer, kako ljuštite bananu? S kojeg kraja počinjete? što osjećate dok je ljuštite? što osjećate dok široko otvarate usta? što kad je ugrizete? što dok žvaćete? I što nakon što je progutate?

Da zamislimo da prisustvujete nekom prijemu. Na redu je voće, mnogo ruku, jedna za drugom, pruža se ka kristalnim posudama i pozlaćenim ovalima s piramidama od voća. Da li ćete posegnuti za pomorandžom, kivijem ili bananom? Zašto pomorandža? A zašto banana? Da li možda priželjkujete da uzmete bananu, a ipak uzimate pomorandžu? Ne, vi ste od onih koji uzimaju baš ono što žele. Dakle, bananu. I? Da li ostajete tu i ljuštite bananu na mjestu na kojem ste se zatekli ili se povlačite na neko drugo mjesto? Pada li vam na pamet da uzmete još jednu i da je ponudite vašem sagovorniku da ne biste bili sami dok jedete? Ili možda kažete: "A da podijelimo bananu, meni je mnogo jedna cijela?" Ne. Odbacujete tu opciju, to nije kulturno. Pa ko bi uzeo oljuštenu polovinu? Svako svoju ili bolje – i bez nje. Već ste je uzeli, počeli ljuštiti, ona se smanjuje ravnomjerno pod vašim ravnodnušnim ugrizima, kao da jedete kolače. I slušajući sagovornika, eto, čak i zaboravljate da uživate ponešeni njegovom pričom... Ali, ipak, dobro će doći vašem želucu... Ili vam je možda krivo što ste prinuđeni da slušate, pa ne možete da se skoncentrišete na njen ukus... Ili pak glumite da uživate i u razgovoru i u banani, a, u stvari, žurite da se oslobodite tog predmeta u ruci zbog kojeg vam se čini da vas nekako drugačije gledaju gospodin i gospođa koji



razgovaraju u uglu... Ili vas možda svi zagledaju i podsmijevaju vam se... Ili je, što je još tragičnije, i vaš sagovornik siguran u to da nemate pojma zbog čega klimate glavom dok žvačete zatvorenih punih ustiju. Ili ste vi sve ovo samo umislili. Niko ne obraća pažnju na vas i na vašu bananu, a vama su se već oznojile ruke, i nekakva vas mučnina steže u stomaku... O, ne! O, da! Vi imate problem s bananom! S bananom, sa slobodom, s rodom, s državom, sa sobom, s drugima, sa cijelim svijetom – kako hoćete. Banana kao problem individue, lica, pojedinca, subjekta.

Tako je to. Svako ima svoju bananu, pardonne! svoju priču o banani. A lijepo bi bilo da imamo samo banane, bez priča o njima. Jeli bismo, umjesto da brbljamo.

\* \* \*

Mmm... Sočna, boje žutog suncokreta, sa sitnim crnim tačkama. Dakle, moja priča. E, pa ne bih vam, sigurno, ovako mahala svojom bananom pred očima da jednog nedjeljnog popodneva, dok sam odmarala oči prepoznavajući drveće i figure u stijenju na planini preko puta, nisam bila primorana da napustim nataloženi vidik mog balkona i da se povučem oslijepljena u svoju skrivnicu, bunker, zatvor, tajnu odaju, rajsku odaju, carstvo, dječiju sobu, spavaću sobu, privremenu sobu, prinudnu sobu, jedinu moguću sobu ili, u stvari, nazovite je kako hoćete, ali shvatite: samo da bih pojela na miru jednu bananu. A podvlačim: to niko od mene nije tražio, ama baš niko osim mene same.

Pitanje je bilo: da žrtvujem zadovoljstvo uživanja u banani ili u spokojnom pogledu? A priželjkivala sam da mogu da konzumiram sporo, natenane, i jedno i drugo, da ih krckam s uživanjem i da ne razmišljam o ovoj dilemi, da ne tražim oči onamo gdje ih nema: u opustjelim ulicama, iza zamađaljenih prodavnica, iza mreže protiv komaraca zategnute na prozorima i balkonskim vratima, na punđama bakica koje su počele da brbljaju ispod balkona. Baš tako, nije bilo žive duše zainteresovane za mene, ali mogućnost da naiđe odnekud neki zalutan pogled, natjerala me da savijem rep i da pređem u svoje omiljeno, usamljeno gnijezdo-gnjezdašće. Tamo sam se odala procesu, ili poroku.

Isto tako, bila jednom jedna djevojčica (priča, dakle), zvala se Lena, sjedila je na krevetu podvijenih nogu ("zato što nije sjedila raširenih") i jela je bananu. Jela je temeljno, kao da je nikad prije nije vidjela. Oljuštila je do polovine. Odljepila je duge trake s njene gornje površine, podigla ih je kao špagete visoko iznad glave i progutala. Zatim se zarila u kore i pokupila mekši, mesnatiji sadržaj s njihove unutrašnje strane. Sažvakala ga je, iako nije bio dovoljno sladak, pa su joj se skupila usta, ali je za kraj ostavila najukusniji dio – samu bananu. A vremena su bila takva da je čovjek teško mogao da joj zamjeri. Banana je bila događaj, doživljaj za Novu godinu, Trimirenje ili Mladence i, naravno, kad bi se neko razbolio. Ljudima je na kraju dolazilo da se razbole zbog banane, kao princeza zbog jabuke... ili to bješe zbog princa s jabukom?... kako god bilo. A postojao je u toj zemlji običaj da se, u odsustvu njenog veličanstva Banane, jede njena zamjena (supstitut), ili prva pratilja, opšte poznata kao "bananica" koja, osim što je imala slično ime, nije bila ni u kakvoj rodbinskoj vezi s pravom bananom. Eh, da, jedna od onih u higijenskoj kesici za pet dinara ili za tri dinara komad refus. Neke stvari se teško mijenjaju.

I tako se djevojčica spremila za bananu. Ali, ako je pojede odjednom, zadovoljstvo će brzo završiti i ona je riješila da uživa u svakom njenom gramu, dugo, dugo, dugo... Ipak, ne zato što je vrijeme bilo sirotinjsko, nego zato što joj je tako banana bila slađa. Široko je otvorila usta, stavila bananu u njih, ali nije zagrizla. Zahvatila ju je zubima i sa svih strana joj je odrala gornji površinski sloj. Izvadila je bananu iz usta. Istopila je sadržaj uhvaćen zubima i progutala ga. Ponovo je zahvatila bananu i ogoljela je još malo. Poslije nekoliko ubrzanih pokreta ustima (unutra-van) duž banane, koju je stezala desnom rukom, stigla je do njenog središnjeg dijela: vlažnog, mekog i nježnog na dodir. Izvadila je banani srce. Obradovala mu se. Polizala ga je, a zatim griznula. Uživala je dok je žvakala pihtijastu masu, sa žaljenjem ju je progutala, pa je produžila u istom maniru s ostatkom banane.

– Hajde ne glumi, Leno! Jedi fino! Ne jede se tako banana! Jedi kao što se jede!

– Ali meni je ovako lijepo! – bunila se djevojčica, braneci svoju nasladu i nije znala zašto je tata zapeo za to, umjesto

da gleda u ukrštene riječi pred sobom. Ne mogavši da objasni razlog ove nove zabrane, odlučila je da je svrsta među prekore vezane za jelo. Tako je: “Ne jede se tako banana!” palo između “Ne jede se otvorenih ustiju!” i “Ne pjeva se dok se jede, udaćeš se za Ciganina!”

Od tada je devojčica jela bananu iza leđa svojem ocu ili tamo gde je niko ne bi vidio. Jela je banane i rasla. Pojedi bananu i porasti, pojedi-porasti i porasla je.

\* \* \*

Desetak godina kasnije sjedila sam pregladnjela u student-skoj sobi i čekala momka da mi donese bananu. Ko mu je kriv kad gubi na jambu. Konačno ih je donio. Lijepe, žute, taman zrele i mirišljave. Uzela sam jednu i počela da je jedem na moj način. Zaboravila sam na njegovo prisustvo, zato što sam već grizla nokte, brijala noge i kopala nos pred njim, a i on je već bio zašao u drugu fazu naše ljubavi bez granica, najavljenju rafalnim prdežom, bez najave i izvinjenja, naravno. Opustili smo se jedno pred drugim, interesantno, još prije nego što smo spavali zajedno; a za ovaj događaj je važno da napomenem i da nismo dotad imali oralni seks. Možete tad da pretpostavite s kakvim je zaprepaščenjem moj momak viknuo:

– Što to radiš? Tako jedeš bananu? – presjekao me, dok sam, po svom običaju, odstranjivala gornje naslage banane, ljušteći je zubima i praveći po njoj one plitke brazde koje su počele da se pojavljuju pod vrhovima usana. Tad sam već bila velika i odmah sam se sjetila s koje strane vjetar duva. Osvijestila sam one, za mene odavno uigrane, mehaničke, naviknute pokrete koje sam uobičajeno potpuno zanemarivala fokusirana na preliv, slatkasto mmm... ukusno tkivo i da, bilo mi je jasno zašto se uznemirio. Čak kao da se i uvrijedio. Pretpostavljate zašto? Okrenula sam se prema njemu. Da učinim to ili ne? Da se izglupiram malo? Biću smiješna. A da ipak probam? Kako će reagovati? Hajde, žrtvovaću jednu bananu. Umjesto odgovora pogledala sam ga u oči, a zatim sam još malo oljuštila bananu. Jezik je za malo izdao moj maskirani stid, pa sam požurila da ga, onako drhtavog, zalijepim za nježni vrh banane. Hajde, budi hrabra. Liznula sam je. Njegove oči su se malo otvorile. Aaa, tako, dakle. E, pa vidi sad kako ja jedem bananu. Nisam napravila ništa posebno, samo sam nastavila redovni postupak svlačenja banane do gole kože, do

golog srca tačnije. Uraaa, usnama do unutrašnjeg mekog dije-  
la! A on? Čekaj da vidim. Prilegao je na krevet, malo je raširio  
noge i udobno namjestio svoj središnji naduvani dio. Dakle,  
sviđa ti se! E pa dobro, potruđiću se još malo. Kako ono ide?  
Hajde, pogledaj ga poluzatvorenih očiju, ma hajde, ne stidi se,  
dobro, a sad nekoliko malih bezobrazluka i nježnosti van uobi-  
čajenog programa. Što, na primjer? E pa, na primjer, poljubi  
bananu sa svih strana, tako, malo ljubavi, a sad je polži po  
cijeloj površini i progutaj je koliko možeš dublje. Jao, snimila  
sam čitav film. Kako je slabašna i kašasta postala. I došao je  
trenutak kad uobičajeno počinjem da je jedem odronjavajući,  
topeći i gutajući komade, zato što poslije nekolikominutnog  
tretiranja banana može da se slomi i sama od sebe, da padne.  
Onda sam, ko zna zašto, pokazala sve zube i odsječno škljoc-  
nula njima presjekavši komad koji mi se odmah skotrljao u  
usta. (Frojdovci, izvolite: zavist, ljubomora, želja za osvetom,  
kastracija, jednakost, edipov kompleks itd. – redom). Bolniju  
grimasu nisam vidjela. Rukom se uhvatio za naduvani dio  
farmerica. Da sam znala koliko će mu bolan biti taj doživljaj,  
nikad to ne bih uradila.

– Što ti bi?

– Izvini – i nisam imala više hrabrosti da gledam u njega.  
Okrenula sam mu leđa i prvi put sam jela bananu s osjećanjem  
krivice, moje krivice. Gutala sam je bez uživanja. Od tada na  
ovamo ne rizikujem. Više volim da ne pravim odstupanja i da  
se držim starog pravila: jedi bananu kako hoćeš, ali samo kad  
si sama.

\* \* \*

Ali da ostavimo na stranu moje nastrano jedenje banane.  
što to znači: “normalno” jesti bananu? što je s “normalnim”  
ljudima i ko su ti normalni?

Na primjer, da li je normalno to što se jedan zdrav i prav  
muškarac, u pravom smislu riječi, osjeća manje nelagodno,  
neprijatno, nekako ženski ili barem ženstveno, kad drži u  
ruci bananu i pokušava da je pojede na muški način. “Umri  
muški!” ali nije tako lako.

Milioni ljudi se kidaju, cijepaju, razlistavaju postavljeni  
pred banana-identifikator. On se ne oboji u crveno ili plavo  
kao lakmusov papir, već stalno svijetli žutom bojom i upoza-  
rava: pažnja, nešto se dešava! U nama se miješaju boje. Duga





cionalnom slobodom izdepilirao zadnjicu prije šest dana, i sad sjedi na njoj, sjajnoj i glatkoj, skoro kao kod Lene... Ne, ne slušaj! Opet ga ona četvorica pored svlačionice psuju, sve kreativnije ... Da li samo da bi čule djevojke koje leže ispred njih i koje se čas mažu uljem, čas kikoću ... Ne skupljaju se tako poeni ... Dakle, Alek, stvarno si car, odšetaćeš tako mane-kenski, klataći u jednoj ruci kesu s korama, u drugoj držeći bananu koju ćeš uskoro da dokrajčiš, i tako sve do korpe za smeće, baš do ispred svlačionice? Dakle, nemam riječi. Kako bleje u tebe, zgroženi! Dobro je, sjetili su se da spuste te ružne face ... Vrhunska provokacija, a? Dolazi vam da ga bacite tu na kamenčice i da ga bijete dok i posljednji santimetar koji ima ne izgubi tu bijelu nježnost njegovog tijela? Budale jedne! Što vas iritira? Njegovi feminizirani, ženstveni pokreti? Tanga? Roza boja? Kako tragikomično! Mislite, priroda se poigrala s njim, a, u stvari, on se igra s njom. Usput i s vama, sa mnom. Uglavnom sa sobom. Mili moj Alek. Boli te kurac što oni misle da si gej, kad ti znaš da voliš žene. Lena zna da voliš žene. A znam i ja. Tebi je tvoje tijelo problem, pa praviš parađu s njim. Uzdižeš ga i gaziš pred svima i pred sobom. Ističeš ga i oslobađaš ga se. I pritom se smiješ. Ti si Bog, Alek, iako je malo trebalo da dođem u situaciju da te spašavam od batina, ti si Bog. A ja? Ležim ovdje, naizgled običan. Muški, tako prosječno muški. Na mom tijelu ni traga od bilo kakvog znaka, nijedan me potez ne otkriva, nijedan sumnjiv drhtaj. U mišićima, u dubokom glasu, nema pobune. Volim ovo tijelo koje me dobro služi. Dobro mi stoji i pristaje. Zagledaju ga i muškarci, i žene. Oni koji ne znaju ne primjećuju, oni koji znaju ne smeta im. Dođavola, zašto se onda ne usuđujem da ovdje pojedem bananu? A toliko sam gladan. Pući ću. Uf. Kome maše Lena?

– Čiko, ovamo molim vas. Tri kesice kokica. Hvala. Koliko koštaju?

\* \* \*

– Častiš kokice? Srce si. Aaa... gdje si ostavio moju bananu? Daj da ipak prvo nju pojedem.





to izgledalo. To je, ustvari, nekako bila zajednička Denisova i moja vizija: nas smo dvojica sebe, naravno, doživljavali kao buduće avanturiste, svjetske putnike, mačo junake što glavu stavljaju u torbu i što su miljama daleko od memljivih ureda, prašnjavih kabineta i žamora u učionicama. U neka doba, međutim, na drugoj ili trećoj godini fakulteta, prošao sam kroz tu nekakvu fazu mirenja s realnošću, kao da sam shvatio da je valjda normalno da ćeš kad odrasteš biti ono što si kao dijete prezirao. Moj je prijatelj Denis, sretno ili nesretno, takvo mirenje izbjegao te je nastavio govoriti da su fakultetski predavači najveći duduci na planeti, samo što bi sada dodavao kako sam ja – citiram ga – *izuzetak koji potvrđuje pravilo*. On je kroz novinarstvo zadovoljavao svoju želju za avanturom. Znam da je kao mladac još osamdesetih sanjao da pravi reportaže s najtrusnijih područja globusa, iz Libana ili Nikaragve, sa mjesta gdje se rađa povijest obasjana jarkim reflektorima, a ispalo je, eto, da su u narednoj deceniji reflektori povijesti stigli u Sarajevo, njemu na noge, i da je svoju težnju mogao ostvariti ne mičući iz rodnog mjesta. Ja sam se, međutim, tješio mislju da nam nije svima suđeno živjeti djetinjske snove pa sam bio sretan sa svojom fakultetskom karijerom. Kad bismo se zacugali i kad bi me Denis šaljivo prozvao profesorskim moljcem, ja bih mu odgovarao kako je i Indiana Jones, glavni celuloidni heroj naše mladosti, profesor na fakultetu. E, vama dvojici skidam kapu, kazao bi tada Denis, a ostalima jebem mater, pa bismo se smijali dugo i glasno.

I došao je, napokon, i taj dan: nastava je počela. Svake se godine poželim posla. Volim upoznavanje brucoša, volim pokušati naslutiti koja su djeca pametna i kreativna, od kojih nešto može i ispast, a koja su opet mediokriteti i glupsoni. Volim, naravno, i skenirati brucošice koje se, kao po pravilu, prvih dana napucavaju: lijepo i slobodno se oblače, izazovno se šminkaju i vidno srede kosu. Godinama ih već procjenjujem i mislim da sam načinio ispravan statistički uzorak što podsjeća na Gaussovu krivulju: od deset osamnaestogodišnjakinja koje upišu književnost, šest njih su potpuno prosječne cure koje se ni po čemu ne ističu, nisu ni lijepe ne ružne, jednostavno su neugledne, njima dugo vremena zaboravljam imena, a znam ih međusobno zamijeniti čak i kad su već na trećoj godini. Dvije su opet neobične, imaju neku svoju furku i privlačne su više zbog tog nekog duha i imidža nego što su prirodno lijepe, makar ima i lijepih. Tu spadaju one hipi cure s dugim kosama

i cvijećem u kosi, u dugačkim i tankim cvjetnim haljinama; zatim darkerice, ofarbane u crno makar su obično i prirodno tamnokose, drečavo crno, znao je za takvu kosu kazati Denis, sa ofarbanim obrvama i usnama namazanim tamnim karminom, put im je prirodno blijeda, no one se dodatno napuderišu, najčešće nose crne samtarice, crne rolke i crne kožne jakne, čije rukave vječno navlače na dlanove dok su im uši obavezno višestruko probijene: naušnice su srebrene kao i prstenje koje je također nužan dio *uniforme*, na nogama su im, naravno, nekakve teške bakandže; nešto rjeđe su pankerice kratke kose i radikalno divljeg *look-a*; a u posljednje vrijeme viđam i tip koje zovem *tehno freak*: cure u svjetlucavim glamuroznim odorama, baroknoj opravi naše ere, naoružane su *discman*-ima i celularnim telefonima pa i na predavanjima znaju zapištati poput prodavnice budilnika. Na kraju, naravno, dno i vrh krivulje: garib u kojeg ne možeš gledat i *ljepotica dana*: za garibe već dulje vrijeme sumnjam da ih kloniraju jer sve su iste – debele, kratkovidne i prištave sa odbojnim nazalnim glasom, redovito imaju sve petice u srednjoškolskim svjedodžbama, no još redovitije su strašno glupave štreberke od onog soja što ništa ne razumije, a sve uči napamet; ljepotice opet fasciniraju različitošću: ima sitnih slatkica meke kose i velikih očiju za koje sam siguran da se još igraju s plišanim igračkama; ima onih klasičnih kvartovskih i rodbinskih ljubimica, onih što, ako su iz manjeg grada za njih zna cijeli grad, onih koje filmska industrija zove *djevojkama iz susjedstva*; ima strašno visokih i zastrašujuće zgodnih *femmes fatales* – pravih pravcatih *showpieces*; ima onih karizmatičnih intelektualki duge ravne kose što nose naočari originalnog oblika; ima i onih iz kamiondžijskih i vojničkih snova: sisatih i guzatih primjeraka, boginja plodnosti; kao i onih što djeluju kao mulatkinje, visoke vitke gazele tamne puti i bademastih očiju što izgledaju kao da su iz Surinama, a ustvari se zovu Amela ili Mersiha, i otac im je provincijski urar, a mati radi u lokalnoj fabrici tekstila; i još jedna stvar: ljepotica ima i pametnih, i glupih i prosječnih, ali ja u svojoj karijeri nisam sreo ni jednu ljepoticu-štreberku – valjda previše drže do sebe da bi dragocjeno vrijeme gubile u ispraznim *word by word* mnemotehničkim vježbama. Kad je riječ o ženama, priklanjam se Tolstoju: sve ružne su međusobno slične, svaka lijepa je lijepa na svoj način.

Ne predajem ja ipak isključivo brucušima. Tu je još jedna vrsta radosti: radost ponovnog susreta sa studentima koje sam

upoznao prethodnih godina, a koje sada srećem nekoliko mjeseci starije i iskusnije jer oni su u godinama kad to još nešto znači. Jedno ljeto u životu poslije tridesete ne mijenja po pravilu bilo šta, ali kad je riječ o dvadesetogodišnjacima situacija je mnogo drugačija. Nisu se jednom nakon ljetnog raspusta dobri studenti pretvorili u nezainteresirane lijenčine, a dotad prosječni u prave intelektualne spužve željne svakog novog znanja. Da, lijepo je bilo vratiti se na posao.

Bio je to dobar prvi dan nastave, baš dobar. U pauzama između časova znao sam se i začuditi: prošao bi po čitav čas, a ja najčešće ne bih ni pomislio na Denisa. Najprije sam se šalio sa ekipom s četvrte godine: bilo je to jedno fino društvance koje me od početka zavoljelo, a i ja sam volio njih. Planirali su apsolventsku ekskurziju i saopćili mi jednoglasnu odluku kako im ne pada na pamet da idu bez mene. Čak su mi dopustili i da imam tu čast da izaberem na koju od dvije destinacije iz užeg izbora da se ide: u Barcelonu ili u Prag. Kakvo je to uopće pitanje, rekao sam kad su me suočili s dilemom, naravno da idem i naravno u Barcelonu. I tad su se ti dragi momci i djevojke počeli glasno radovati, a ja sam se raznježio pa sam im, ne želeći da to vide, stao dijeliti program nastave modernog romana za četvrtu godinu. Bila je u toj generaciji jedna Ineska s kojom sam onako očijukao i s kojom bi volio nešto smutiti da sam zeru hrabriji, ali, eto, nisam. Tješim se ipak drevnom frazom *nikad ne reci nikad* i računam da će dogodne diplomirati pa me više neće sputavati taj duboko dvosmisleni, a ipak ograničavajući odnos profesor – studentica. Nakon dvočasa s četvrtom godinom imao sam dvosatnu pauzu koju sam proveo u kabinetu. Poželio sam se i tog kabineta, moje male izbice iznenađenja, gdje su me ljudi često posjećivali i gdje bih nakon kucanja na vrata sa iščekivanjem viknuo neznanom gostu da uđe, da je slobodno, jer mnogi su me posjećivali i nikad nisam znao ko dolazi. Tokom ova dva sata niko nije došao i ja se nakon pauze uputim na predavanja s prvom godinom. I to je bilo zanimljivo iskustvo. Moj statističko-prekognistički dar na temu fizičkog izgleda studentica ponovo se potvrdio. Prevladavalo je sivilo prosjeka, ali sam već na prvu zapamtio Irenu, Aminu i Elviru. Bila je tu i stokilaška bomba imenom Anita – ironično je da i tim strašilima htio-ne htio zapamtiš ime. Potvrdila se, međutim, još jedna moja slutnja. Već nekoliko godina primjećujem da svakoj novoj generaciji pada prosječan nivo općeg znanja. Gotovo da se može izvući pravilo: što si više

godina redovitog školovanja pohađao u državi imenom SFRJ – to više znaš, što te starijeg rat zakačio – to više znaš. Izuzetaka je, naravno, bilo, ali s takozvanim prosječnim studentima to je bilo tako. Usprkos toj globalizaciji-mcluhanizaciji, Internetu i sličnim čudesima, momci i cure bili su sve plići i ograničeniji. Pa ako neko sa osamnaest-devetnaest godina upiše komparativnu književnost trebao bi valjda znati ko je Julio Cortazar, a u ovoj mojoj brucoškoj generaciji, recimo, to niko nije znao. Ne pomažu ni filmske reference: *Blow Up* – Antonioni, samo blijedo bulje: ko je Antonioni? U očaju se čovjek posluži referencinom referencom: *Blow Out* – Brian de Palma, međutim niko ne zna ni ko je Brian de Palma. Tek kad im kažeš da taj film voli Tarantino, dva-tri se lica ozare: znaju. Samo čekam dan kad će me kad upotrijebim termin referenca pitati: A šta je to referenca?

Kad sam završio s njima vratim se u kabinet na pet minuta da uzmem svoje stvari. Tek što sam ušao neko zakuca. Slobodno, viknem, i vrata se polako otvoriše. Uđe Alisa, Alisa Babić, jedna od mojih bivših.

Za razliku od Denisa koji se oženio ja sam do dana današnjeg u smislu veza ostao ponešto hendikepiran, ne kvantitativno, već kvalitativno. S mnogo njih sam bio vezi, mrzim, inače, one glupe termine kakvi su hodanje ili zabavljanje, ipak nijedna od mojih veza nije trajala duže od sedam ili osam mjeseci. Sa ovom Alisom bio sam možda tri-četiri mjeseca, stotinjak dana, što se kaže, ali mi je s njom bilo lijepo i bila mi je jedna od najdražih. Bili smo zajedno jednog poslijeratnog ljeta, devedeset osme ili devete, mislim. Ona je bila upravo diplomirala i dobila je posao asistentice na anglistici. Viđao sam je još kao studenticu i uvijek mi se sviđala. Kad bih je morao što kraće opisati ličilo bi to na neki erotski oglas: vitka, visoka, a velike sise. Bila je moje visine, nosila crvenkastu kosu do rame-na i naočari. Bila je asistent na morfologiji, nije pretjerano voljela književnost, a meni to nije smetalo. Seks je bio super, imamo sličan smisao za humor i krasno smo se provodili. Ne znam, zapravo, zašto smo se i razišli. Ponekad pomislim da je bio u pitanju moj poznati strah od vezivanja pa se sjetim da je ona ostavila mene. Razlog nikad nisam dokučio. Ipak ostali smo prijatelji i čak smo se otprilike godinu dana nakon raskida pukli jedne sedmice dva-tri puta, no to je bio čisti seks. Ako je nečeg dubljeg nekad i bilo, u međuvremenu se izgubilo. Od tad smo se viđali rijetko, nikad planirano, a opet uvijek smo

jedno prema drugom bili ljubazni i srdačni. Izenadio sam se kad sam je vidio kako ulazi u kabinet.

Kako si, upita me nekako značajno, a ja slegnem ramenima i odgovorim da sam dobro. Mislim zbog Denisa, pojasni ona. Ja se tek tad sjetih da smo dok smo bili zajedno nas dvoje izišli nekoliko puta s Denisom i Lanom. A kako ću bit odgovorim. Bio mi je simpatičan, sjećaš se da smo večerali nekoliko puta s njim i ženom mu, reče ona, a ja potvrdih. Voljela sam njegove tekstove, sjedila s njim za stolom tek nekoliko puta, a žao mi je čovjeka, reče, mogu samo misliti kako je tebi koji si mu bio najbolji prijatelj. A, eto, dura se, promrljah ja. Ona tad reče: Idem, da te ne zadržavam, htjela sam ti reći da me zovneš katkad ako ti je teško, ako želiš s nekim razgovarati, pa prijatelji smo, zar ne? Dobro, hvala ti, reknem ja. Voljela bih da se vidimo katkad, reče ona izlazeći. Ja je šutke ispratih pogledom.

Spremio sam stvari na brzinu pa pošao kući. Izenadio me Alisin posjet. Da sam malo sujetniji pomislio bih kako se opet loži na mene. Teško je bilo u njezinim riječima ne vidjeti makar daleku erotsku aluziju, naročito zbog naše zajedničke prošlosti. Stvari mi, međutim, nisu djelovale tako jednostavno, vjerovatno zbog činjenice da ja nju nisam želio. Camus negdje kaže kako je lijepa žena uvijek poželjna, no ja sam se ove Alise bio nekako zasitio te mi nije prijala ta njezina iznenadna pažnja. Nisam tih dana baš često bio u nekom erotičnom raspoloženju, a i kada jesam mislio bih na Inesku ili jednu mladu mamu, moju udatu susjetku što je nedavno uselila s mužem smotanim cvikerašem i bebom od nekoliko mjeseci. Imala je kratku smeđu kosu, velike zelene oči i ponešto krive noge, no to mi je bilo seksi. Često je oko zgrade vozala kolica utegnuta u uske farmerice. Volio sam gledati njezino sočno srcoliko dupe.

Stigao sam kući, pojeo nešto i odmah sjeo spremati prva predavanja. Ne volim se ponavljati iz godine u godine: uvijek pravim nove skice. Kad sam to završio odgledao sam s guštom i koncentrirano Hitchcockovu *Ozloglašenu*<sup>1</sup> koju su nekim čudom prikazivali neki na televiziji. Dok sam prao zube pred spavanje pomislih da me čitav taj dan Denisovo ubojstvo skoro da i nije mučilo. Blaženi posao, blažene obaveze, pomislih dok sam lijegao, a oči mi se same sklopiše.

1 Ne znam ni sam koji sam put po redu gledao ovaj film, no znam da mi nikad nije tako dobro sjeo.

Radnju sam faktički znao napamet, valjda sam zato i mogao nesmetano uživati u Hitchcockovim stilskim bravurama. Čuveni kadar

koji završava krupnim planom ključa koji u ruci stiska Ingrid Bergman prvi put mi je djelovao kao stih, baš kao savršen stih: i lijep, i na mjestu, i neizostavan,

a opet kitnjast. I ključ, naravno, i vinski podrum,

i uran – sve su to samo MacGuffini. Nebitni su

nacisti, zavjere i politika: sve su to tek kulise za priču o ljubavi, o muškarcu i ženi.



Milenko Stojičić

## SAMO TAKVA PRIČA

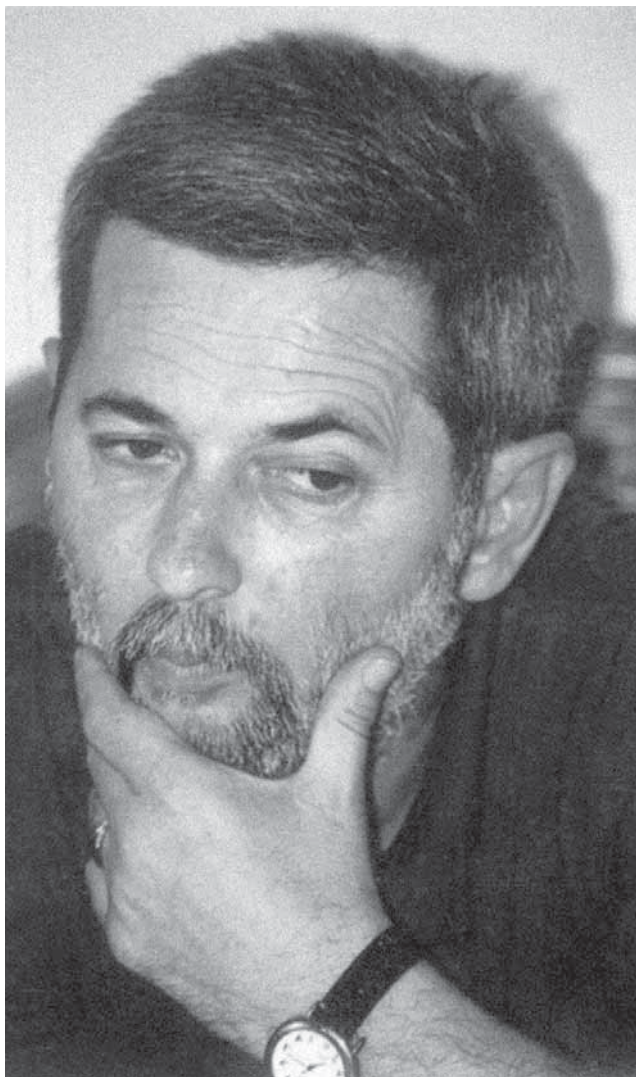
(strategija noći)

Priča stidljivo svanjiva iz noćnog katrana. (Srećom, niko nikada to nije opisao!) Pisac, onaj iza priče, pust, sjedi u pustom staničnom restoranu i sam utonuo u katranski viliman. On ne zna šta mu priča sprema. Škilji u dvojicu putnika namjernika koji šute nad dubokim čašama punim pića. Čekaju da prvi pijetao zatrese krestom i kukurijekom rastrga tešku pancijerku od tišine. Teško su oboljeli od šutnje, pocrnili od katrana noći. Čega se to straše kad tako blizu prinose glave jednu drugoj? Slute li da bi se mogli zapetljati u kućine neke teške priče kakvih su puna usta noći? Pisac se trza od siline prepoznatog znaka. Lomi prste na rukama. Trlja čelo. Pritišće grudi. Potom se mahinalno hvata za "unutrašnji džep", napipava hladnu olovku i još hladniju agendu. Ona dvojica noćnih samotnika teško dišu i uzdišu, vrpolje se, pogledaju okolo. Prvi šapuće drugome:

– Poješće nas noć! U čašama ćemo se potušiti kao miševi! Usta nam se zakovala! Šta misliš – da otkujemo koju priču, da se zagrijemo?!

– Otkivaj, zaboga! – kaže mu noćni saputnik, naiskap ispijajući čašu, stresajući se.

– Samo da znaš kakva mi se priča smotala na jeziku!



– Znači, zmija – priča! Bolje da nas i ona pecne nego ova noć!

– Nikada ne znaš u kojoj se priči smotala zmija! Pogotovo, u današnje vrijeme!

– Odmotavaj priču, budi zmiju, pa šta nam bog da!

– To je samo takva priča! – kaže prvi, prijeteci kažiprstom.

– Što mi prijetiš, pobogu? – pita drugi.

– To nam priča obojici prijeti! – odgovara prvi oblizujući jezikom ispucala usta.

Pisac krišom vadi iz unutrašnjeg džepa olovku i agendu. Tiho ih ritualno zapljuckuje, braneci se od uroka. I on naginje čašu ispirajući pelinom pelin. Svrbi ga uho, “organ straha”. Ježi se od toga znanog svrbeža. Bogomdani likovi njegove buduće priče naručuju još po jedno piće. Sumnjičavo zagledaju konobara, okorjelog od noći i nesna. Pisac čuje kako konobar ršće crnu sedru noći. Krišom unosi u agendu komadičke te sedre koje će kasnije rastapati u mastionici. Čuje kako onaj prvi zanovijetac tiho kaže svome noćnom kamaratu:

– Sumnjiv mi onaj u čošku! Osmotri ga! Drži se za olovku! Vidi koliko mu je uho! Nisu tu čista posla!

– Ne boj ga se! Računa čovjek svoju muku a mi svoju opričavamo! Zanio se i ništa ne vidi!

Pisac zubima glođe olovku u strahu da će biti otkriven. Vidi kako se čisti listovi agende ježe i zavrću. Umiruje ga primisao – da pisanje i jeste neka daleka forma računa i računanja. I priča se može računati i preračunavati – bez tačnog rezultata! Uostalom, i onaj nepovjerljivi pričac za susjednim stolom računa – da li je vrijeme da ospe kanuru svoje priče! A vrijeme? Nije svako vrijeme – vrijeme priče! Niti je svaka priča – zdrava priča! Dok ga ona dvojica osmatraju, pomalo sažaljivo, on misli kako bi ovoga trena potpisao – da treba sumnjati u priču i pričanje svuda i na svakome mjestu! Jer, samo se u Božje Slovo ne sumnja! Koliko li je samo puta, na primjer, priča bila i sjekira i presjecalo! Ko zna dokle bi pisac razigravao temu “priča i pričanje”, da ga ne prenu pitanje onoga koji iznenada razvi priču na jeziku:

– Znaš li šta noćas rade Rusi u Sibiru?

– Rusi u Sibiru?! Pjanice – piju! Ko što i mi pijemo! – odgovori zapitani kušač priče.

– Mi pijemo da u rakiji preplivamo noć! Ali, zašto Rusi piju? – udvostruči pitanje zanovijetni pričac.

Kušać priče se srđi:

– Priča će ti se pretrgnuti od ovakvih pitanja! Dolijevaš mrak na mrak!

Pisac, brže – bolje, pripisuje kičmu buduće rečenice o “mrkloj priči u mrkloj noći”. Ima škakljiv osjećaj da su dvojica pričaca već obeznanjeni pričom, da su sve više u priči a manje u staničnom restoranu. Trlja ruke od moguće književne dobiti.

– Onaj tamo trlja ruke... – kaže prvi pričac.

– Ne griješi dušu! Zapetljao se u crni račun kao pile u kućine! Mi se plašimo njega a on nas! Liči mi na jadnika koji se drži za olovku kao za slamku spasa! Vidi mu krvave olovke, desni je razderao! Nego, vratimo se Rusima u Sibiru...

– Kad si već kod olovke, da ti kažem: koliko se njihov prevarilo na njoj! Znaš li, na primjer, da je ruska olovka kolik Rusija? Hoćeš li da ti pripovijedim koju o tome, kako Rusi u Sibiru noćas piju u slavu te velike olovke?

– Baš si ga u po noća našao da jezikom šiljiš rusku olovčinu...Jest da noć svašta prima, ali toliku laž neće moći progutati...

– Nije laž! Nego, koliko Rusija ima mozgova?

– Ko to zna?

– Ja znam. A znaš li ti šta je mo – bi – li – za – ci – ja?

– Mobilizacija? Ne goniš me, valjda, u Sibir, strojevima korakom u rat protiv Rusa?!

– Ne trči ispred riječi ko vo ispred rude! Mobilisani su najveći mozgovi Rusije! Eno ih u Sibiru, prihvatili se one olovčine i računaju li, računaju! Računaju i piju votku!

– Računaju koliko su popili votke?

– Računaju kako da otope snijeg u Sibiru!

– Šta će pijan čovjek računati, nego kako da otopi snijeg u Sibiru! Meni se čini da si pijan i ti i tvoja priča!

– Priča mi je trijezna, vidjećeš! Možda baš ove noći ruski mozgovi olovkom u Sibiru ubijaju Ameriku! Bez metka!

– E, to ti vjerujem! Pogotovo, bez metka! Nema nego ujutru idemo Americi na sahranu! Čovječe božji, popio si tri – četiri rakijice i odmah bi započeo treći svjetski rat!

– Kad na olovku sračunaju kako da otope snijeg i led u Sibiru, od Amerike će postati Sibirsko more! Biće kao da Amerike nikad nije ni bilo! Ja šta ti kažem! Ali, to je strogo čuvana tajna! Za ovo bi mi u Rusiju skinuli glavu!

– Vjerujem ti. Znam šta je strogo čuvana tajna. Ali, da se olovkom sruši onolika Amerika!

– Olovka je, čuo sam, oružje budućnosti...Zato mi i nije mio onaj u čošku sa olovčicom u ruci...Šta ako je moju priču savio u ono otvoreno blokče na stolu?...

– Hoćeš da kažeš, da je onaj tamo nečiji pisac?! Da piše za nekoga!

– Neki pisac na zadatku!

– Ne vjerujem da smo mi velike čivije!

– Ali, priča nam je velika čivija! Brat bratu – teška je od šest mjeseci do godinu dana...

– Lijepo je to zakon uredio! Odležaće priču najmanje dvojica: onaj koji priča i onaj koji sluša! Po pravdi ko zna kojega i čijega boga!

– Nemoj mi noćas boga za sto! Nego, ako je onaj u čošku zbilja taj što nam se čini da jeste – nečiji pisac... Šta ćemo?

– Napravićemo od njega ničijeg pisca ničije priče!

– Šta imamo od toga?

– Ničiji pisac ničije priče je pisac svoje rođene priče!

– Opet nama ni iz kese ni u kesu...

– Mi nećemo priznati našu noćasnju priču o ratu Rusije i Amerike, o trećem svjetskom ratu!

– I?

– I, eto njega sa nama! Praviće nam tamo društvo! Tako će zbog nikad nepriznate priče odletiti tri glave!

– A konobar? Što mi konobara ne bi prevalili na svoju stranu? Pa da nas trojica svjedočimo protiv onoga u čošku! Konobara je lako...

– Eto, kakav si čovjek! Onom jadniku bi podmetno svoju priču! Ti pričao a on da robija! Tako bi i mene... A šta misliš – da se ja zauzmem za onoga nečijeg pisca?! I konobar je sa nama pride! Ti bi onda sam u svojoj priči ko čovjek robijao!

– Nemoj, bogati!

Pisac agendom mahnu pospanom konobaru i naruči piće suđenim likovima svoje buduće priče. Konobar, potom, “upali” radio. U noćnim vijestima spiker saopšti kratku vijest: “Iz izgnanstva u Rusiju se iz Amerike vratio veliki pisac, Aleksandar Isajević Solženjicin, dobitnik Nobelove nagrade za književnost...”

Pričac samo takve noćne priče šapnu svome kamaratu:

– Jesi li čuo? Čovjek pobjegao iz Amerike u Rusiju! Zna ono što i ja znam!

- Neka, neka – smiri ga kušač i slušač priče.
- Hm, jesi čuo? Zapjeva pijetao!
- Eto, vidiš! Znaš sve o tajnim ruskim planovima, o Američkom moru, o smrti Amerike...a ne znaš ništa o pijetlu!
- O pijetlu?!
- Nije to zapjevao pijetao! To je kukuriknuo preklan pijetao! Priča osvanu a pisca zasvrbi vrat...



*foto: Dubravka Ugrešić*



*oni* podozrivo na šengenskim granicama, ne odvajaju ga *oni* u staklene boksove na bečkom aerodromu, kao okuženika, od čistokrvnih *EU citizens*.

U2 se zaustavlja na stanici Witteneberg platz, odakle su nekad polazili vozovi za Aušvic. Veličković se ne zaustavlja pored table sa imenima logora i brojkama odvedenih, to sve njegova publika zna bolje od njega.

Gdje da je skloni sa te vjetrometine? Na drugu stranu ulice: KaDeWe – robna kuća sa najvećim profitom po kvadratnom metru, simbol Berlina, log izobilja, hladnoratovski kontrast sovjetskom sivilu i siromaštvu...

Unutra! Unutra je svijetlo i toplo. Cvrkuću slavuji iz skrivenih zvučnika u ružičastim krošnjama uskršnje dekoracije, koja je hol robne kuće pretvorila u voćnjak procvjetalih trešanja. Ispod plastičnog behara marcipanski anđeli sjede na šarenim čokoladnim jajašcima i šire krila ususret Kristovom uskrsnuću.

Strah za egzistenciju, koji u miru dizajnira ovakve KaDeWje-štačke rajeve, u ratu zatvara prozore da ne čuje odvođenja susjeda.

&

Veličković je ljevičar i intelektualac bez pokrića: iz sitnih zapažanja izvlači krupne zaključke.

Zato ga uznemiruje birokratska briga za čistoću šengenske rase, pedantnost kojom se državama i pojedincima daje status čistokrvnih Evropljana. Zato ga intrigira povezanost rušenja betonskog zida oko zapadnog Berlina sa podizanjem nevidljivog zida oko istočnog Balkana...

Ali publika je nestrpljiva. Nije došla da sluša eho Marksovih zanovijetanja. Posljednji je čas da se desi nešto, da počne priča, da u nju uđu zaplet, i lik, Don Kihot, možda, ili Raskoljnikov, sa svežnjem novčanica, umjesto sjekire, pod kaputom, riješen da učini neku ludost, nešto što će u publici izazvati strepnju, saučešće, drhtavicu, nešto će prekinuti zijevanje i raširiti nosnice? Nešto nevjerojatno, neočekivano, nemoguće...

Da vrati honorar i otkupi iznajmljenu dušu?

To bi ovom smucanju po temi i Berlinu dalo smisao i cilj!

Ali kome?

Nekome ko ima sve, ali mu to još nije dovoljno? Nekome ko ne broji jajašca kad kupuje kavijar? Nekome ko mercedesom



A-klase nadomiješta kolica za kupovinu? Nekome ko vlada svijetom tako što za novac kupuje ljude, pa dobija i novac i ljude? Možda u sjedištu partije koja je ujedinila Njemačku, i Evropu, imaju njegovu adresu?

Evo, Veličković zastaje pred napuhanim zdanjem, jednom sasvim prosječnom zgradom u središtu jedne sasvim nadprosječne staklene konstrukcije, nalik po obliku i samouvjerenosti (simboliku Veličković primjećuje ne bez zluradosti u zagradi) pramcu Titanika.

Kako ući unutra? Samo ptice mogu nepozvane upasti u taj međuprostor između kancelarija i providne fasade, gdje onda satima udaraju iznutra u nevidljive zidove, dok ne skliznu dole okrvavljenih kljunova.

Kako proći kamere, i blindirana vrata, i gardu, kako izvući svežanj iz kaputa a ne biti bačen na tlo s rukom zavrnutom na leđa, kako prije optužbe objasniti da nisi terorista, kako prići gospodaru i predajući mu novac sa osmijehom olakšanja (ili ludila?) izgovoriti:

“Ovo je mali korak za čovječanstvo, ali veliki za književnost”?

&

Veličković, intelektualac i ljevičar bez pokrića, kao stvoren dakle za viteza švedskog stola, uvijek je spreman da za *fee* skine svoj ruski mornarski kaput i navuče klovnovski sako evropskog pisca i intelektuaca. Rumen nos krasno skreće pažnju sa crvenih obraza. Njegova je misija da skрати vrijeme do koktela, kada će se donkihотовska koplja i crvene zastave na opšte olakšanje preobraziti u čačkalice i salvete. Publici je danas ionako svejedno o čemu pisac govori, sve dok njegov glas nadjačava krčanje njenih crijeva.

Pisac može (to je moderno) pronalaziti stare rukopise u prašnjavoj polici, zaboravljene sveske u ruskom vozu, svežnjeve pisama u tajnoj ladici, strasne prepiske na marginama dosadne knjige...

Može podilaziti lokalnom patriotizmu (to uvijek mami aplauze):

Berlin je zaista čudesan grad. Lijepo je vidjeti dvije žene kako se drže za ruke i ljube. Čak i ako obje izgledaju kao muškarci. Pa čak i ako obje jesu muškarci... I lijepo je znati da u Berlinu u krugu od dvjesto metara postoje dvije ogromne



*cima, o čemu je upravo diskutirano, u ovoj formi učiniti administrativni posao beskrajnim..."*

*(...) "Upravnik tajne policije i SD Hajdrih zaključio je konferenciju sa zahtjevom da svi učesnici u današnjem razmatranju sarađuju na implementaciji rješenja."*

Implementacija rješenja dobila je čvrst pravni okvir. Konferencija se može zaključiti. Slijedi doručak. Iz salona se vidi druga obala jezera, sa istim ovakvim aristokratskim vilama, kakvih je posvuda u Evropi, sa istim ovakvim njegovanim travnjacima, sa istim ovakvim akustičnim salonima.

Kakve su se tamo konferencije upravo završile, i ko u njima i zašto upravo sada miješa kavijar i šampanjac?

&

Veličković bi ovdje mogao završiti svoju priču, kavijar i šampanjac su lijep šlagvort da se književno veće preseli za švedski sto. Publika, koja korektnost pretpostavlja konkretnosti, nagradila bi ga aplauzom. Ali on presavlja stranicu svog mucavog prevoda zaključaka o *konašnom rješenju*, i gle! to je ponovo bijela koverta, na koju su svi, sa olakšanjem, već bili zaboravili.

Prazna!

Pisac, srebroljubac dakle i dvoličnjak, ipak je zadržao novac. Logično i očekivano, od jednog intelektualca, i ljevičara.

Veličković, međutim, klovn u nastupu, žongler metaforama i mađioničar u poentiranju, ne prestaje sa trikovima: "Novac je," veli "pod sjedištem prvoga u publici ko s pravom i bez stida posegne za njim."

Pod kojim sjedištem?

Kad ga je tamo stavio?

Blefira?

Veličković je siguran da nijedna ruka neće skliznuti među noge.

Književna publika odbija sebe prepoznati kao statistu u literaturi, i zato nikada nikoga nema da uhvati pisca u laži.

(Kao što nema nikoga u gužvi oko švedskog stola da opazi viteza kako s rukom pod svojom stolicom završava ovu priču, koja je ništa drugo do u lukavoj iskrenosti vješto oprana savjest.)



*Vojka Smiljanić-Đikić*  
Prevođenje mora

Pesma

Propuh

Tražim

Wallace Stevens kaže  
da je pesma postala planina  
ili da je stavljena  
na mesto planine  
Zato je zrak čist u pesmi  
Prepun kisika lak  
Bez obzira na prašnjav sto  
gde je ležala knjiga  
Pesma planina  
Pesma gola ko hrid  
Zrak visinski oštar i prav

Propuh  
Propuh tražim kaže  
Kristina Frostensen

Pesma visoka kao čempres  
Oprezno sa čempresima  
U svakom po jedan voljen  
čovjek  
I sa planinama  
oprezno takođe  
One su pesma koju ne znaš  
napisati  
Ali bar možeš pronaći breg  
Sa kog se vidi Hidra  
I kuća s drvenom verandom  
I u prozoru čempres  
I u čempresu propuh  
I u propuhu tvoj izabranik  
Među ljudima

## Grupni portret

Htela bih da prodam kuću  
Zajedno sa duhovima  
Poneću samo velikog crnog  
Mačka

Daću oglas  
Veoma sunčana kuća na bregu  
sa baštom i garažom  
Dajem je ispod cene  
Kao svi koji beže

Parama koje dobijem  
Kupiću  
Tuđu kuću  
Biće valjda lakše sa tuđim duhovima

Kuća mora biti dovoljno daleko  
na obali reke Kimenkoski  
Drvena svakako, odenuću je sećijama iz starih domova  
Na prozore vezove, na zidove ćilime  
Onda ću gledati u reku Kimenkoski  
i zaboravljati  
Dok veliki crni mačak leži  
Kraj mojih nogu i prede  
Ne sluteći  
Šta mu se sprema

## Sve do kraja nada

Za nas više ne postoji  
siguran drum  
Ni vrata koja vode u vrt  
Gde iznad klupe stoji uspravan bor  
A na baštenskom stolu u tanjiru od najfinijeg  
porculana  
Hladi se pita od jabuka  
Sa mirisom vanile i cimeta

Taj vrt ne postoji više  
Ali postoji luda nada  
Sve do kraja postoji plan  
da se pobegne

Ako bežati nije legitimno  
Dobro je verovati  
Da postoji drum tamo s one strane brega  
Koji će nas odvesti u vrt  
Bez bora i mirisa pečenih kora  
Za pitu od jabuka  
Pa ipak će se  
Moći sedeti i zaboravljati  
Jer hrabrost da se sećamo napušta nas  
brže nego život

## Nikad nisam išla u berbu grožđa

Nikad nisam išla u berbu grožđa  
i maslina  
A zapravo to bi trebalo da bude  
moj posao  
(Mislim posle svih ovih godina  
Da to sa knjigama nije uspelo)  
U zimske večeri sedela bih i pila vino  
koje sam sama napravila  
I u tanjir pun zelenog maslinovog ulja  
Umakala bih crni kruh pečen u krušnoj  
peći na Brdu  
Sve bi mirisalo na vatru pinjole ruzmarin  
i komorač



## San devojka

*Il je uz ridanje napisana pesma  
a naučena posmrtno tek*  
Brodski

Ko je ta devojka koju uporno ubijaju u mojim snovima  
Ona leti kao galeb iznad doline obučena u sivo sukno  
I skončava u kamenjaru na dohvat mora (ili slobode)  
Stojim čudan svedok Prorok ili Avram  
I prisustvujem hladnokrvno ovom žrtvovanju  
Da li je pokušala da se digne da uzleti  
Iz toga kamenjara na dohvat moru  
ne mogu da vidim  
A ne mogu ni da se vratim u San  
Još uvek sam na ovoj strani patnje

## Devojka

*Za M. J.*

Ovo nije noć za razgovore  
Zamke su razapete na sve strane  
I samo je pitanje vremena  
Kada ćemo biti ulovljeni

Ja nemam ništa da kažem  
Tvome Mojsiju ni tvome Makijaveliju  
Sve je odavno kazano  
I kao istina i kao laž  
(Tvoji dvojnici pokušavaju spasiti  
Šta se da spasiti iz ovoga brodoloma)  
Za sve nas bi bilo bolje  
Da je Mojsije zavoleo mladu devojk  
I pokazao da i božiji izabranici  
Umeju da vole  
Ta devojka je najlepší deo  
Ovog razgovora koji je visio  
U zraku poput sijalice u praznoj  
Bolničkoj sobi iz koje su netom izneli  
mrtvaca

## Lambeth bridge

Svaki dan pređem most  
I idem na drugu stranu reke  
Most me već dobro zna  
Zna mesto gde ću stati  
Da pogledam koliko je duboko  
je li hladno  
Hoću li moći stati  
U to korito tamno  
Koje uporno ulazi u moje snove  
Puno šljunka i školjki  
Pa to je rečeno davno  
Hajde skoči

## Popravljanje života

Napiši ponovo taj život grešni  
Ono o trešnji junskoj  
žrnovskoj  
O lozovači i mesecu do zore  
Napiši more na Cimosu i Cresu  
Napiši jutro u Dubrovniku  
Napiši to jutro (znam da možeš) kako kao vrelo teče  
Popravi Dubrovnik popravi veče  
Napiši ono sa trešnjama višnjama  
I džemom od drenjaka koje je  
Mutila moja pramajka

## Tako je govorila Ferida Duraković

Ferida Duraković aus Sarajevo  
sagt  
– *Nedopustivo je to što radite* –  
Vadim iz ladice flašu  
Crnog vina  
T'ga za jug  
Poklon Lidije Dimkovske  
(sarajevski dani poezije)  
Mislim novembar je  
Sada na Korčuli беру masline  
A iz kamenih presa  
Kulja zeleno ulje  
Nedopustivo je da nisam na Korčuli  
Da topao kruh umočim u maslinovo  
ulje  
I pijem mlado vino iz Srićinog podruma  
Ne bih li nekako zalila ovu sarajevsku tugu  
Dok me nečije ruke  
*Blago zaspale nežno i lako nose ka jugu*

## Jezik mora

Pusti da te prevedem na jezik  
m o r a  
Da te pretvorim u školjku  
u barbune i sardele na žaru  
U morske trave koje Dado kiseli  
A onda služi sa pršutom i sirom  
Pusti da te pretvorim u šljunak  
Iz bistre uvale u septembru  
Pusti da ti poljubim ruku  
kao žrnovsku trešnju zrelu  
Da te pretvorim u prezrele grozdove  
Na srebrenom tanjiru na terasi punoj  
uznemirenih pčela  
Pusti da te pretvorim u vetar na putu za  
Sv. Jakov  
Da ti još jednom poljubim ruku  
Prvom čoveku ----- pra-počela  
Pusti da te prevedem na jezik mora  
Jedini koji znam dobro  
Bez slaganja vremena i konjunktiva  
Pusti me da te prevedem na jezik  
m o r a  
kamenih terasa, talasa  
Pustih riva crvenih čarskih njiva  
I tišine  
u ranu zoru  
Dok putem ka moru  
(kao da idu na jutarnje molitve)  
Žene silaze sa korpama punim  
Kozijeg sira i bilja  
Pusti me da te pretvorim u san pun  
smilja-bosilja  
Pusti me da te pretvorim u trg Sv. Marka  
Pun devojaka i golubova  
Juhanus je  
Ivanjdanske vatre gore  
Pusti me da te prevedem  
Na hrid na školjku na more

## Najednom propuh

Razvijam kore za kokošpitu  
(tri cela jaja tri žumanca tri kašike topljenog butera)  
i dok se kore peku prevodim Katarinu Frostensen:

*Monstrum leži kraj mene, trava se isparava  
ukus minerala, nesigurna na beloj i nepoznatoj  
stazi u meni, čekam*

spasonosni vetar koji će razneti sve-propuh, prpuh sanjam

Možeš gristi travu jesti zemlju ali ne možeš  
pojesti vlastitog monstruma dok leži u tebi  
*Najednom propuh, Zrak je moćan, leden, crn, visok*

Kore su zlatno smeđe i spremne za nedeljni  
ručak za gosta koji više nikad neće doći

## Pesto

U drvenom avanu bih istucala  
*gorčinu badema i žeđ limuna*  
I dodala isto toliko bazilike  
i maslinovog ulja  
I dobila svetu materiju  
Zelenu kao lovorove šume  
na Tri porta  
A onda sa toplim kruhom  
Koje prave žene iz ovog kraja  
Sa anisom i pinjolama  
Poslužila bih pesto  
I svi bi razumeli šta je  
ljubav



## Otok

*Za F.*

Podelili smo otok na tri dana  
i pojeli ga  
Imao je ukus kolača od mladih oraha  
i meda  
Ako nikad niste pojeli ni jedan Otok  
Zajedno sa barbunima prženim na maslinovom  
Ulju  
Ne možete znati sve oblike ljubavi

## Preci

Pažljivo slušaj pretke i budi oprezna  
Zapali sveće: gore za mrtve dole za žive  
Prelij grobove vinom crvenim kao krv žrtava  
Plati pošteno da se očitaju molitve zadušnice  
Koje si zaboravila – koje nikad nisi znala  
Ne zaboravi zapise i vitre  
Jer nikad se ne zna tačno  
Ko su ti preci  
Ali budi oprezna izbegni njihove sudbine  
naročito zanose  
Koliko god izgledali primamljivo  
Skini ikone sa zidova  
Pusti reke da poteku bez prepreka  
I u tako natopljene  
Vrtove zasadi masline i borove ako možeš  
Dovuci uvale. Možda će biti teško  
Ali probaj. Isplati se biti bor, maslina, uvala, šuma  
Biti svoj i njihov predak  
Jer kad legneš u njihovo korenje znat ćeš tačno  
Ko su tvoji preci  
Možda će ti pomoći da najzad napišeš  
Pesmu o kojoj sanjaš  
Pesmu od maslina, vetra, šišarki i pinjola  
razasutih po požuteloj zemlji

## Obične reči

K.R.

Vetar u planini i domaći kruh sa  
Maslinovim uljem i paradajzom iz našeg vrta  
na Korčuli  
Dubrovnik pod kišom i čašu vina u koktebeljsko  
podne

Put Sv. Jakova pod suncem

I pusti otok na kraju leta

Voleh radi tebe držah svetim tebe radi  
moj dragi

Reči su obične: vetar, kruh, vino, maslinovo ulje

Da dodam baziliku, ruzmarin i koziji sir

Zar to nisu prave reči za pesmu koju pišem tebi

*To su sve znaci Božiji*

*Reči su obične ali ono što je iza nas*

*Sveto je*

Spuštam dlanove na sto od ružinog drveta

Za kojim smo tako često sedeli i osluškujem

Šta je upamtio taj lepi sto, taj veliki lepi sto

Od ružinog drveta koji te zna

I to je cela priča kazana običnim rečima

Kojima ti poklanjam ceo svet što ga poznavah

*Anđele žalosti i sve oblike radosti koje posvećujem*

*U tvoje ime daleko iznad nas ili ma koga drugoga*

Poklanjam ti

Reke bistre kao Soča i reke od tečnog zlata kao što je reka

Kinemkoski

Severna i južna mora

Otoke, maslinjake, vinograde, obrađene i one napuštene

U kojim prezrelo grožđe ima okus prošeka

I čudnih rakija od bilja

Koje smo pili jedne noći na terasi

## SKLAPANJE LETA

Sklapam leto kao knjigu

Prije toga sam izbrisala beleške sa margina  
grafitnom olovkom pisane

na zadnjoj strani broj telefona  
koji ne znam više čiji je

izbrisala sam tragove leta  
da po njima zle oči ne mogu  
da me slede

sklapam Hercoga vraćam ga na policu *Biblioteke  
gore levo*

Ostavljam frižider prazan  
i čist kao bolesnička soba

Celo je leto bio kao  
seljanka nakićena  
pred uskršnju misu u Kraljevoj Sutjesci

I uvek prepun Juričinog vina

Pa sav taj mirisni nered  
Kozji sir brda rikole tanke kriške pršute  
spremne za nedjeljnu fritaju  
Ponekad preostala riba  
s krupnim zrcima morske soli  
koju uvek neko krišom pojede  
pre nego što sednemo za veliki zeleni sto  
gdje su vaze sa ruzmarinom i sa lovorom  
za nekoliko cezarskih glava

To je momak nasmejan i veseo  
po ugledu na jutro korčulansko  
Brundao je celo leto  
kao odočnela barka na čijem dnu se cakli  
nekoliko crvenih trlja  
i jedan ligljun ljubičasti

Odjednom se sva kuća učutala  
od tuge za letom njegovim vrelim neredom  
Prazne sobe s krevetima zastrtim  
pruski precizno  
žale za čaršafima zgužvanim  
za tragovima snova na užarenim jastucima

Uglancano kupatilo zija  
bez mokrih peškira po uglovima  
bez priprema odjednom mladalački zadihanih  
za silazak u Grad

Krećem na Sever  
Gde me čeka vetar s mirisom novembra  
Prohladan i vlažan besprekorno  
pokošen severni vrt  
sa stolom na koji ću staviti  
hladnu čašu beloga čarskog vina  
da se uz nju u njoj oko nje saberem

Krećem na Sever  
Punim torbe svim što se može poneti  
svim što se ne sme ostaviti  
Ruzmarin bazilika  
sitni paradajzi kao prezrele tešnje  
lozovača pošip  
pakujem Jug u ofucane torbe  
pomalo umorne  
slične meni

Kao da ređam kristalne čaše  
iz vitrine moje sestre koje se više ne koriste  
u zelenu torbu slažem  
plivanje u Uvali u podne  
u potpuno belom moru  
jutro u Pupnatu  
lice tvoje crveno od gneva  
poružnjalo  
miris pečenih krompira  
sa ruzmarinom i maslinovim uljem  
ribe na žaru uvek malo nagorele  
koje služi Pero s kretanjama i licem Imperatora

zlatnu nit večeri i plavu nit jutra  
Jasnine ružičaste kolače  
od kojih će torba mirisati na vanilu  
do idućega leta  
tvoju desnu pa pažljivo tvoju levu ruku  
da te ne probudim  
veče na Brdu  
svako veče na Brdu  
jer veče na Brdu više je veče nego igde na svetu

Torba je puna teško se zatvara  
još u uglove guram  
jutro u Čari  
otežalo od sunca i vinograda  
lozovaču pravlenu od pošipa u kasnu jesen  
kad su bobes prezrele

S velikim zalihama krećem na Sever  
u veliku kuću koju ćeš teško zagrijati  
(kaže anđeo sa mog ramena)

Kad dodem na Sever  
slogaću po besprekorno čistim i hladnim policama  
tegle flaše trave uspomene  
prvo pesto pa lovorovo lišće  
smokve mnogo smokava  
koje neće izdržati dugački put  
i izgledaće jadno na stolu u hladnoj severnoj kući  
pa opet uspomene dobro složene  
poput ispeglanih čaršava  
desno ljubičaste levo bele  
i u ormaru izložene suncu  
pa ruzmarin i svežu nanu  
počupanu tog jutra u vrtu  
punom rose  
dovoljne da ukrasi  
nekoliko vojvotkinja



*Svetlana Tomić*

## I POSLE PET GODINA NEOPRAVDANO U SENCI

*(Celia Hawkesworth, VOICES IN THE SHADOWS,  
Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia,  
Central European University Press, Budapest, 2000)*

Silija Hoksvort poznata je kao predavač srpske i hrvatske književnosti na odseku za slovenske i istočnoevropske studije u Londonu (University College of London), prevodilac uglavnom savremene srpske, hrvatske i bosanskohercegovačke književnosti, autorka je niza članaka, knjige namenjene strancima za učenje srpskog i hrvatskog jezika i studije o Ivi Andriću. S obzirom

SARAJEVSKE  
SARAJEVSKE  
SARAJEVSKE  
SARAJEVSKE  
SARAJEVSKE  
SARAJEVSKE  
SARAJEVSKE

da njena knjiga *Voices in the Shadows* predstavlja pregled razvoja književnosti koju su stvarale žene, mogla je biti naslovljena kao "Istorija književnog stvaralaštva žena u Srbiji i Bosni". Time bi u prvi plan bilo istaknuto ono što autorka naglašava i dokazuje na skoro svakoj strani: da su **žene** i te kako bile zastupljene u književnom stvaralaštvu i da njihovo mesto opravdano pripada **istoriji** celokupne srpske/bosanske književnosti iz koje su sistematski bile isključivane. Prema Deretićevoj *Istoriji* broj srpskih književnica može stati jedva na prste jedne ruke a istraživanje Silije Hoksvert urodilo je knjigom od skoro tri stotine strana i oko šezdeset srpskih i dvadeset bosankohercegovačkih autorki, pri čemu Hoksvert naglašava da namera nije bila dati definitivan iznos ženskog doprinosa umetnosti reći već ponuditi okvir za dalja istraživanja. Treba odmah i objasniti nesrazmeru između navedenih brojeva jer je nastala autorkinim koncentrisanjem prevashodno na razvoj književnosti koju su stvarale žene u Srbiji ili koje su poreklom bile Srпкиnje a delovale sa drugih prostora. No, Hoksvert nije isključiva u razmatranju određenih pitanja, te u svojoj studiji ne izostavlja istraživanja hrvatskih, bosanskih ili drugih autorki/autora.

Biranjem poetskog naslova knjige, upravo simbolikom "senki", Silija Hoksvert naglašava delovanje žena iz večito osporavane i podređene pozicije kojoj je svetlost ne suprotnost već stremljenje. Ostavljajući po strani feminističku i rodnu kritiku, autorka se više usredređuje na prikaz istorijskog razvoja književnosti koju su stvarale i pisale žene, na žanrovsku opredeljenost i tematsko-motivske komplekse, na ukazivanje upornog a neprekidno otežavanog nastavljanja jedne odavna započete tradicije koja nije imala pristupa muški ustoličenom kanonu.

Nesumnjivo da je autorka dobro obaveštena o ovom delu Balkana jer, prateći razvoj srpske književnosti, Hoksvert ne samo da rekonstruiše istorijsku pozadinu književnog dela već je i nadopunjuje političkim, verskim, kulturološkim i socijalnim kontekstom. Uz to, pisanje istorije kao dugoročan i izuzetno zahtevan projekat svakako govori o autorkinom velikom trudu, što uz činjenicu da je ovo **prvo** delo takve vrste dodatno ističe njegov značaj. Pitanje je samo hoće li iko ikad i prevesti knjigu koju je American Library Association 2001. proglasilo za izvanredno akademsko delo ili ćemo biti i ostati dželatli sopstvene kulture.

Osam poglavlja knjige pokazuju da je udeo ženskog doprinosa u razvoju kulturnog nasleđa bio, iako stalno potiskivan i zanemaran, veoma značajan i kontinuiran. Tražeći razlo-



ge potiskivanja žene na margine istorije i kulture autorka se vraća na judeo-hrišćansko nasleđe, a potom i na hijerarhijski uređen sistem zadruga u kojoj su svi mehanizmi utvrđivali i jačali dominaciju muški orijentisane grupe. Priroda javne percepcije žene i žensko prihvatanje pripisanih uloga (korišćenje reči “žena” u značenju reči “supruga”) posmatrano je kroz uticaj Fukoovog razmatranja odnosa moći i jezika. Budući da je podređenost žena određena i muškom kontrolom značenja reči, jezik predstavlja muško iskustvo koje isključuje ženska značenja. Prema mišljenju Silije Hoksvort, upisivanje odnosa prema ženama poklapa se sa trenutkom standardizacije “srpsko-hrvatskog” jezika (XIX vek) u okviru kojeg su nacionalni pokreti samo modifikovali tradicionalne šablone.

### “Crveno i crno”: krv i herojska smrt kao forsirane teme narodne epske poezije

Iako marginalizovana i doživljena kao inferiorna, liriska poezija je, kako Hoksvort opisuje, mirno koegzistirala kao nužan dijalog između dva osnovna životna pogleda. Naspram privilegovanog položaja pesama koje su pevali uglavnom muškarci o herojskim akcijama otpora prema turskoj vlasti, živele su u narodu i pesme koje su prevashodno pevale žene a koje se tiču univerzalnog i bezvremenog, onoga što je obuhvatalo sve aspekte životnog ciklusa od rođenja do smrti. Premda obuhvata čitavu galaksiju ostavljenu izvan interesa epskih pevača, čuvajući isečke iz svakodnevnog života, sećanja na paganske rituale i mitološka bića, i svedočeći o neraskidivoj vezi čoveka i prirode, liriska poezija je upravo zbog takve tematike ostala marginalizovana i autsajderska kako za čitaoce tako i za proučavaoce.

Ali, šta se, zapravo, krije iza dominantnog, agresivnog, patrijarhalnog etosa koji nam nudi epska, “herojska” poezija? I, zašto su upravo pesme o herojskim akcijama, istorijskim događajima i njihovim interpretacijama privlačile više pažnje čak i od balada, koje podjednako dramatično fokusiraju konflikt između dva pojedinca (*Hasanaginica*, na primer)? Ako se obrati pažnja na patrijarhalne porodične odnose južnoslovenske usmene poezije (istraživanje Elke Agoston-Nikolove) uočiće se konfliktni odnos prema ženi kao istovremenom subjektu-autsajderu, čija lojalnost mora tek da se dokaže (naravno, rađanjem sinova i vođenjem domaćinstva), i objektu, koji





5. Premda su i Milica Stojadinović Srпкиnja i Draga Dejanović (za Skerlića “prva srpska feministkinja”) bile svesne potrebe za promenom, verovale su da budućnost leži u osnovama tradicionalnih vrednosti. 6. Za časopise posvećene ženama suštinski je jaz između namere izdavača (muškaraca) i interesa/potreba publike (žena). Dok izdavač insistira na obrazovnim i moralnim ciljevima, publika uporno traži savete vezane za domaćinstvo. Ovakav konflikt zapravo krije raskorak manjine obrazovanih i većine neobrazovanih žena. Zato i pored mnogih nastojanja različitih periodičnih publikacija, sve do 1913. i pojave *Srпкиnje* u Sarajevu, nema pravog ženskog časopisa koji izdaju obrazovane žene okupljajući izuzetne žene stvaraoce.

### Novi vek: novi paradoksi i nove mogućnosti

Iako prvih četrdeset godina predstavljaju “zlatno doba” za književnice celog regiona, ono će biti zaboravljeno koliko zbog Drugog svetskog rata toliko i zbog nezanemarljivog iskripljavanja feminističkog pokreta od strane komunističke ideologije. Ono što prevashodno odlikuje ovo razdoblje jeste veliki porast ženskih aktivnosti svih vrsta i posebno pojava časopisa namenjenih ženama. No, još uvek je procenat obrazovanih žena veoma mali, a rastući broj čitateljki uglavnom se vezivao za dela trivijalne književnosti. Književnice i dalje nisu bile prihvaćene a mnoge su potpisivale svoja dela pod pseudonimom. Ako su čuvale svoj identitet i uz to pisale “muškim stilom”, opet će komentari konvencionalno dolaziti iz rodnog ugla i učiniti da delo bude viđeno i odbačeno kao “ženski kvalitet”. Ilustrativan primer svedočanstva o nepostojećem statusu i podršci spisateljicama svakako da je članak “Žene i književnost” objavljen u *Srпкиnji* 1913. Zato ne čudi što su, na primer, dela Jelene Dimitrijević u potpunosti ostala izvan kanona srpske književnosti, iako Silija Hoksvort tvrdi da je njen roman *Nove* (1912) uspešan koliko i roman *Necista krv* Bore Stankovića. Ako bi se i desilo da su kritičari (Skerlić, Matoš, Živojinović) na strani pesničkih kvaliteta jedne žene (Danice Marković), to neće biti nikakav garant da će njeno ime i delo biti očuvani u istoriji književnosti. Svi su ovi primeri koliko lament toliko i optužba, a nažalost i nadasve, opšte mesto u razmatranju odnosa književne javnosti prema književnicama.

Slučaj Isidore Sekulić takođe sadrži niz paradoksa sa kojima se suočavala obrazovana žena tog vremena: uprkos intelektualnim sposobnostima, ostaje da radi kao školski profesor do kraja života, konstantno izložena poniženjima; kritika je o njenim delima pisala najpre kao o ženi, a ubrzo po ulasku napušta uredništvo SKZ zbog mizoginog stava kolega; čak i kada je 1950. bila izabrana za člana SANU, kao prvi ženski član i to u 72. godini života, bilo je prigovora. U vreme kada se pojavila njena prva knjiga, mišljenja kritičara bila su podeljena u crno-bele tabore i takvo osciliranje pratiće njen rad do kraja, obeležavajući ga nerazumevanjem i pogrešnim tumačenjem. Zato ne iznenađuje što u vodećoj autorki perioda između dva rata (Desanka Maksimović) Silija Hoksvort više vidi fenomen a ne glavnog pisca. Njenu popularnost ona objašnjava bliskom povezanošću sa usmenom lirskom tradicijom koja pristupačnošću i vezom sa svojim narodom samo učvršćuje te spone. Daleko od toga da je poezija Desanke Maksimović bila pošteđena svrstavanja u “žensko” delo; tumačenja Bogdanovića i Pandurovića ilustrativni su primeri pogrešnog čitanja i trasiranja njenih književnih vrednosti. Pri svemu tome, ne treba zanemariti činjenicu nedostatka žena kritičara u prvim decenijama posle Drugog svetskog rata. Suprotstavljajući muške i ženske kritičarske sudove, Silija Hoksvort zaključuje da su poeziju Desanke Maksimović najbolje razumele žene, Jelena Spiridonović-Savić i Ksenija Atanasijević, kao što je najbolja u razumevanju i tumačenju dela Isidore Sekulić bila Svetlana Velmar-Janković.

Imajući sve ove reči u vidu, da li nas onda treba iznenaditi vreme i način uređivanja prve antologije srpskih pesnikinja? 1972. priređivač (učitelj) Stevan Radovanović, na neki način samog sebe potkopava jer kao antologičarski okvir postavlja istorijsku svest zajednice, uključuje herojske pesme a izostavlja celu lirsku tradiciju i još pri tom ukazuje na marginalizaciju žena u istoriji srpske književnosti.

Svoje istraživanje Hoksvort dalje nastavlja kritičkim osvrtima na dela Mire Alečković i Jare Ribnikar kojima kao protivtežu postavlja stvaralaštvo Fride Filipović, Svetlane Velmar-Janković i Grozdane Olujić. Velika pažnja posvećena je romanesknim i dramskim delima Biljane Jovanović, ali i Milice Mičić-Dimovske. Istraživanje se završava generacijom pedesetih, osnivanjem Centra za ženske studije (Beograd, 1993) i pojavom časopisa *Pro-Femina*, u čemu se vidi osnova za rad budućih generacija.

## Bosna

U uspostavljanju stvarnog književnog sistema, u odnosu na Hrvatsku i Srbiju, Bosna je predstavljena kao najproblematičniji slučaj. Specifičnost Bosne vidi se u složenom istorijskom, nacionalnom i kulturnom identitetu koji bi se mogao odrediti i identitetom razlika. Hoksvort ističe dve činjenice: da je još uvek nedovoljno istražena čitava tradicija dela pisanih na arapskom, persijskom i turskom jeziku, ali i da su mnoga dela uništena u ratovima, posebno poslednjem.

I u ovom delu Hoksvort će predstaviti istorijat razvoja, ističući neke osobenosti književnih dela, od prvih žena u Bosni koje pišu na narodnom jeziku (Umihana Čuvidina i Staka Skenderova) preko Milene Mrazović i Nafije Sarajlić, do dela Suade Muftić i Vere Obrenović-Delibašić.

Očekivali bismo suprotno, ali Silija Hoksvort naglašava kako je, za razliku od Srbije, u Bosni bilo lakše da se žene uključe u kulturni život: sedamdesetih godina prošlog veka bilo je oko 40% žena u Udruženju pisaca BiH. Druga interesantna činjenica jeste da je prvu antologiju BiH pesnikinja izdala pesnikinja Ajša Zahirović 1985. i ovde se naglašava da je bolje koncipirana od srpske.

Kao najznačajnije književnice druge polovine XX veka navedene su pesnikinje Dara Sekulić, Mubera Pašić i Ferida Duraković, potom jedna od najplodnijih prozaičarki književnica Jasmina Musabegović, a uz nju i Safeta Obhodjaš, Fatima Muminović, Alma Lazarevska i Bisera Alikadić. U novije doba žene imaju sve značajniju ulogu u kulturnom životu, no, da bi se javno i priznao njihov značaj, ipak je trebalo da prođe dosta vremena.

Kao poslednji i najkraći deo, književnost žena u Bosni i Hercegovini ostaje nekako na margini čitavog istraživanja. Utisku neadekvatnog priključivanja celokupnoj analizi doprinosi i sažet način prezentovanja istorijskog i književnog razvoja. Mislim da je trebalo ili odvojiti istorije ili ih objediniti u jedno delo. Ako je bosanskohercegovačka književnost ostala, onda je prava šteta što deo istraživanja koje se odnosi na hrvatske i slovenačke književnice nije uključeno (a nalazi se u studiji o književnom stvaralaštvu žena u Centralnoj Evropi: *A History of Central European Women's Writing, Studies in Russia and East Europe*, 2001) jer bi predstavio i njihove specifične interkulturene veze koje se ne mogu osporiti.

Zapaziće se i da Silija Hoksvort ne pominje prvu srpsku književnicu koja je napisala roman, Draginju Gavrilović, ne govori detaljnije o izuzetnom radu Jelene (Jelice) Belović Bernadžikovske, niti uključuje kritički i teoretski rad žena u Srbiji i Bosni, kao i imena onih autorki koje se bave proučavanjem feminizma i roda u novije vreme. Premda su to propusti, ne treba ih anatemisati jer svaki rad, a posebno veliki pionirski poduhvati, nose koliko rizika i odgovornosti toliko časti i zasluga. Uostalom, kome treba više zameriti, Jovanu Deretiću, koji je svakako morao znati barem za jedan znatniji broj književnica od onog koji je naveo u svojoj *Istoriji* (a koja do dana današnjeg važi za Bibliju) i, što je nezanemarljivo, celi život bio na izvornom tlu, gde mu je svo bibliotečko blago bilo stalno dostupno, ili Siliji Hoksvort, koja dolazi iz Engleske i sama se hvata u koštac sa složenim problemom koji uključuje i ideologiju i politiku kulture. Ili, pak, onim retkim pojedincima, akademskim profesorima, koji i kada, negde u svetu književnosti, spomenu žensko ime učine to u jednoj rečenici, kao da su se istovremeno pokajali, okajali i iskupili. S druge strane, neosporno je da smo dobili prvu istoriju književnosti koju su stvarale i pisale žene, dobar pregled usmeren kritičkim analizama, koje daju osnovu daljim proučavanjima.

Posle ove prve istorije srpske/bosankohercegovačke književnosti koju su pisale žene trebalo bi se konačno(!) suočiti sa mnogim veoma ozbiljnim pitanjima, od kojih su, svakako, dva u vrhu: revizija kanona date književnosti i razvijanje drugačijih, kompleksnijih, strategija čitanja. Evo i zašto. Posle završene osnovne škole, na primer, deca u Srbiji osim imena Desanke Maksimović i, eventualno Ane Frank, teško da mogu navesti još neku književnicu. Posle srednje škole i gimnazije, ne morate da pogađate – odgovor znate i sami: spisak se nimalo nije proširio. U okviru nekadašnjeg programa komparativne grupe (jugoslovenske književnosti i opšta književnosti) na beogradskom Filološkom fakultetu jesmo imali kao obaveznog za čitanje tek istorijski bitnog, prvog srpskog romanopisca -Atanasija Stojkovića, ali niko nikad nije ni pomenuo prvu srpsku roman-sijerku – Draginju Gavrilović. Da li iko na srbistici pominje osim Deretićeve *Istorije* i knjigu Silije Hoksvort? Pretpostavljajući da je i dan-danas tako, nije li nužno upitati se i usmeriti se na delatan otpor tradicionalnoj uređivačkoj politici kulture. Da li je nepotrebno i besmisleno neprekidno ispitivati zašto čitamo, šta čitamo i kako čitamo tj. sučeljavati politiku kulture, kanon i ideju literature, kao i ulogu čitaoca u književnoj interpretaciji?





*Željko Ivanković*

## U GOSTIMA KOD BÖLLA

(Iz Njemačkog dnevnika 2000)

1.6.2000.

Čudno vrijeme, ali popravlja se. Bože mili, kud sam zašo? – pitao bi se Preradović. Čitam “Uliksa”. Namjenski ponese-no. Raspremam se, ali još nisam siguran je li to dobar potez. Pišem “Romantičnu fazu rata” koju sam započeo 1993. u Sarajevu, potom pisao u Feuchtwangerovoj kući na Pacificu, pretipkavam, tj. unosim u kompjutor ranije napisano. Šećem po dvorištu. Jacinta i ja razgovaramo. Ona ima dvije knjige priča i roman, sad piše novi roman. Majka joj je Njemica, otac Salvadorac. I ona je bježala od rata, u Nikaragvu. Dobro govori njemački. Malo u Böllovoj biblioteci, tamo gdje je sjedio, vidim na fotosu, sa Solženjcinom i tko zna s kim sve još.

Posjetila me gđa Ludwig koja stanuje preko puta kompleksa Böllove kuće. Priča o svome angažmanu, Böllovoj supruzi, o svom odlasku u SPD koji obrazlaže: “kad može Böll, mogu i ja”. Poslije je Böll otišao u zelene, a ja ostala i dalje u SPD, priča. Gradonačelnik ovdašnji bio je 16 godina iz SPD i on je poslije uložio u obnovu ovog kompleksa 500.000 DEM. Inače, sve su ovo bile štale, a tu gdje vi stanujete, to je najstariji dio i tu je Böll umro. Hvala lijepa, ja sam u njegovom krevetu. Kad ode Jacinta, a ona će za dvadesetak dana, tamo ću, kažu mi. Gospođa Ludwig priča o mojim prethodnicima ovdje Ali Podrimlji, Stevanu Tontiću, Kaći Čelan, Muratu Baltiću...

Šećem, pišem, čitam... Uzeo prevoditi Böllovu “Crnu ovcu” zbog njemačkog, a sjetio se poslije nekoliko rečenica da je to preveo Zlatko Krasni na srpski za Antologiju njemačke priče. Nema veze, meni je dobro za vježbu, a svakako se može nekad objaviti u Sarajevu ili Zagrebu kad se vratim.

Šteta za e-mail. Čovjek je kao bez ruke, a nema ni tri mjeseca da sam naučio tu elektronsku glupost i već postao njezin ovisnik.



čitanje Jacinte Escudos (r. 1961.). Tako popunjavam svoj fond informacija. A kako gospođa, bivši logoped, priča i koliko govori, ne treba mi Deutschuntericht. Druga sreća od njezinog današnjeg dolaska je sunčanje, mada sam ogladnio dok sam dočekaao da ode. Naime, sjedjeli smo vani, a u odnosu na prethodni dan, ovaj je bio lijep i sunčan.

Prevodim i čitam. Prevodim Bölla, a čitam prijevod Luke Paljetka "Uliksa" o kojemu smo davno, još pred rat razgovarali u sarajevskom hotelu "Europa" kad mu je kod nas u "Lastavici" izišla knjiga za djecu, "Roda u drugom stanju", a u vrijeme dok ga je još prevodio. A počelo je s mojom pričom o tome kako čitam Lowryja "Ispod vulkana" u nekom beogradskom prijevodu, a on mi rekao da je to loš prijevod i da bih morao pročitati njegov, jer on, budući i sam nekoć alkoholičar bolje razumije "Ispod vulkana", a k tomu je, to sam dodao ja, bolji prevoditelj, budući da sam već znao njegove prijevode Shakespeareovih soneta, ili Prešernovih soneta. Onda sam mu ja pričao o svojim poteškoćama s prevodenjem Mozartovih "Pisama ocu" koje sam tada radio i on je otpočeo o svojim mukama s Joyceom, s velikom kartom, planom grada Dublina, koju ima na zidu. Poslije sam se toga s kartom sjećao kad sam u ratu u Sarajevu pisao svoju "Ljubav u Berlinu" i uz svijeću kao posljednji manijak proučavao ulice u Berlinu, Potsdamu... dok su naše ulice zasipali granatama naše bivše kolege, pisci s okolnih brda.

#### 4.6.2000.

Danas sam se u Lisabonu trebao ukrčiti na Literature Express Europe 2000 i za četrdesetak dana prokrstariti Europu: Lisabon, Madrid, Paris, Lille, Brussels, Dortmund, Hanover, Malbork, Kaliningrad, Vilnius, Riga, Tallinn, St. Petersburg, Moscow, Minsk, Brest, Warsaw i završiti 17. 7. u Berlinu. Ali, umjesto toga izabrao sam – Langenbroich! Literature Express, procijenio sam, trenutno je zadovoljstvo, a ovo ipak ulaganje u budućnost.

Na um mi pada; zašto ne bih, naprimjer, s nekom knjigom dnevničko-putopisnog karaktera zatvorio svoj "Njemački trokut" (1985. četiri mjeseca na Humboldtovom univerzitetu u Istočnom Berlinu; 1996. tri mjeseca u Los Angelesu kod Feuchtwangera i 2000. četiri mjeseca kod Bölla). Vidjet ću.

Ipak, je sve to dominantno njemačka priča. Čak Los Angeles ponajviše! Tamo sam uz Feuctwanger i njegovo društvo, dva Manna, Brechta i druge, sreo tajnika Thomasa Manna i osobno Enzensbergera koji su na poseban način ostavili dojam na mene. Dakako, ne spominjem Nizozemca Nootebooma, koji mi je također nekako njemački. Tim više što smo njemački komunicirali.

Njemački kompjutor i hajde što nema hrvatske znakove, i što mi, budući da ima ugrađen njemački pravopis, podvlači sve riječi jer su za njega pravopisno nepoznate, već mi i riječi *mene, ih ili uz, ide* (evo opet) ispravlja u: *meine, ich i zu, die!* Hoće li to stroj stvarno preuzeti vlast, kao u SF-u?

Neizbježna gospođa Ludwig. Jučer kiša i nije je bilo. Danas je već tu. Ja radim uz kompjutor, a ona zove ispod prozora. Opet *omen* – pred mojim vratima ptiče ispalo odnekud iz gnijezda i baš se tu našlo! Da, nosi mi pozdrave od Tontića. Za sve ovdje on je Štefan. Već je, kaže, u avionu za Lisabon. Ide na “Literatur Express”. Šteta za mene. Kaže da Tontiću Rusi nisu dali vizu za dva njihova grada za “Literatur Express”. Donijela mi “Zarez” koji je stigao na Podrimju i “Lettre internationale” s Ivettinim nagrađenim esejom među preko 2000 njih iz preko 120 zemalja. Mala se zove Ivetta Gerasimchuk, iz Samare je i rođena je 1979.!!! Esej u formi leksikona, nešto kao moja knjiga “Tko je upalio mrak?”. Nije propustila pričati, uz fotografije, i o ranijim stanovnicima Heinrich-Böll-Haus Langenbroich. I prosto je nevjerojatna njezina memorija i količina sitnica koju pamti. Pričala je o svom slučajnom susretu s Grassom na prošlogodišnjem Frankfurtskom sajmu knjiga kad je dobila autogram, ali i o Hansu Werneru Richteru, piscu inicijatoru Gruppe 47 koji se očito Böllu nije dopadao, a zahladili su im odnosi, navodno, nakon jedne Richterove posvete Böllu: “Voliš li i ti novac, kao ja.” Da, najbolje joj je, kaže, Grassovo djelo “Sastanak u Telgteu” koji sam davno čitao i doista se sjećam da je na mene ostavio izniman dojam. Ona kaže da je to hommage Grupi 47 i H. W. Richteru, neospornom autoritetu te literarne družine.

“Super Sonntag” donosi vjesticu o izložbi u povodu 125. obljetnice rođenja Th. Manna, a baš jučer gledam da je 16. srpnja petnaesta obljetnica smrti H. Bölla. Kod kuće u “Izrazu” objavljujemo tekst Mire Đorđević o Heinrichu Mannu kojemu je ove godine 50. obljetnica smrti u Santa Monici. Stota je obljetnica rođenja i 20. smrti i Ericha Fromma.

I kad sam već kod obljetnica: slušam Bachove orkestarske svite I. i II., kad gle 250. je obljetnica Bachove smrti, a kad sam bio na Humboldt 1985. cijeli DDR je slavio veliku 300. obljetnicu Bachova rođenja. I tada sam ga slušao, doduše s kazeta. Tada se vjerojatno nije ni moglo pretpostaviti da će nekad postojati kompakt diskovi. Petnaest godina je otada, pa je i Bachu 315. obljetnica rođenja. I kad se već igram ravnih godina 140 godina je od Mahlerovog rođenja. Naime, slušam mu Prvu simfoniju. Treći stav mi se najviše sviđa, mogao bih ga ponavljati do besvijesti. Nosim to kao nepromijenjenu svijest iz LA.

Zvao sam svoje kući. I Roman i Dušanka se valjaju od smijeha kad im pričam o svom zdravom seljačkom, tolstojevskom životu: med, mlijeko, sir, jaja. SKOJ – što bi rekao Nenad Radanović koji je to kao dijete čitao – Sir, Kajmak, Orasi, Jaja. Moji me ne mogu zamisliti u takvoj atmosferi. Konji na livadi, cvrkat ptica, kreket žaba... Mene koji sam sličan jednom svom poznaniku koga sam sreo u Americi. Kao izbjeglica otišao u Kanadu, negdje u neku vukojebinu, divljinu, i otuda, čim se moglo, pobjegao u prvi grad i priča: "Oni mene poslali u šumu, majku im jebem. Ne znaju da ja više volim jedan grba-vički neboder, nego svih Sedam šuma!"

Gledao iz Monaca prijenos utrke Formule jedan. I pored dugog vodstva, Schumacher zbog kvara na autu, odustao. Tamo sunčano!

6.6.2000.

Hladno, đavolski hladno u odnosu na prethodne dane. Frau Ludwig je tu. Jučer sam je izbjegao, ali jutros ne. Tu je s knjigama Slavenke Drakulić i Dubravke Ugrešić, katalogom Durieuxovih izdanja, gdje je i mene našla, s izrascima iz novina o južnoslavenskim piscima, "našim", crnogorskim, političkim temama. Pokazuje mi iz jučerašnjih *Dürener Nachrichten* tekst o Jacinti s njezinom slikom, donijela mi i fotokopiran esej male Ivette. Zove me večeras na predavanje u povodu 125 godina rođenja Thomasa Manna, a u novinama vidim da je na današnji dan rođen, kao i Puškin 1799. ili Dalaj Lama 1935., a na današnji dan je umro njemački pisac Gerhard Hauptmann. Kad sam već kod novina i umiranja: u Njemačkoj godišnje umre, pišu, 850.000 ljudi, od toga 220.000 od raka!



Danas sam tek svjestan te, da li (?) koincidencije. A tražio sam ga u proljeće 1996. u Berkeleyju, u njegovu Zaljevu San Francisco. Već je bio u mirovini. I ne znam zašto sam ga sad ponio. Szimborsku sam tada ponio, jer je nisam čitao, mada argument nečitanja nije argument, jer čovjek uvijek ima kod kuće brdo nepročitanih knjiga. Milosza jesam čitao. Mnogo, i mnogo puta.

EXPO 2000 Hanover. Asocijacije... Nekoć se to zvala Svjetska izložba. Matoš je 1900. bio u Parizu na velikoj izložbi koju je obilježio za tu prigodu sagrađen veliki Eiffelov toranj. Tada je tamo na Austro-Ugarskom paviljonu sreo jednu prelijevu Bosanku-Hrvaticu u narodnoj nošnji, koja se prezivala Jelić i bila iz Vareša. Bit će to poslije majka hrvatskoga književnika rodом iz Vareša – Novaka Simića!

Možda bi se moglo otići na Expo, ali ne zbog prethodne priče!

Slab posjet Expu, kukaju na svim tv-kanalima. U sklopu kulturnih manifestacija Expa u Lübecku otvorena ponovno, renovirana – Kuća Buddenbrookovih.

Pišem svoj roman, a pretipkavajući Američki dnevnik vidim da sam ga i tamo počeo intenzivno pisati, ali su onda naišle priče, pjesme. I...? Tamo smo imali auto, a Los Angeles ipak nije Langenbroich ili obratno!

7.6.2000.

Prijepodne zove Sigrun Reckhaus, vratila se iz Berlina i donosi pozdrave od Petre Streit, pita hoću li večeras na Jacintino čitanje. Dakako, veoma rado. Onda će me voziti gospođa Ludwig. I dok čitam u "Zarezu" odličan Ecov esej "O krizi krize razuma", eto ti Ludwig. Uvijek sa fotografijama, uvijek s izrescima iz novina, plakatima, i uvijek nasmijana i s novom pričom. Tu je nekoć bio stipendist, a lani 8. lipnja kad je dobio nagradu Erich Maria Remarque, u Osnabrücku bio je posljednji put, iranski pisac Huschang Golschiri (1938.), a umro je 4. lipnja ove godine u Teheranu i o tome novine izvješćuju. Bio je kritičar iranskog režima. Tu je bio sa ženom i djecom, i obavezno se fotografirao s Frau Ludwig.

I onda druga priča, o kineskom piscu, mitskom Gu Chengu (r.1957. u Pekingu), koji je tu bio i pokušao se objesiti. Nosio je podrezane hlače, priča ona, i šešir na glavi "da ga štiti", ali

bez oboda i “krova” da ima dodir s duhovima. Bio je genij i psihopat, kaže ona. Tu je bio 1993. sa ženom koja ga je čuvala, brinula se o njemu kao o bebi i koja ga je spasila s vješala. Kad se pokušao ubiti, tu je bila i gospođa Böll, ali u drugoj kući i nisu zbog nje zvali hitnu pomoć, koja bi zavijala i cijelo bi selo mislilo da je njoj pozlilo, pokvario bi se Sommerfest koji je trebao za koji dan početi. Sreća, tu je bila Frau Ludwig, ušla je kolima na drugi ulaz, strpali ga u bolnicu i poslije toga našli načina da ga pošalju u New York, potom na Novi Zeland. Tu su bili u kolovozu, a već su oboje te godine u listopadu umrli (ubili se!) na Novom Zelandu. Oh, da se tu ubio koji bi to bio skandal – kaže ona.

Novine: nepoznati darežljivi posjetitelj s dva prijatelja svratio u neki cafe u Chicagu i naručio tri koktela. Kad je pošao uredno platio karticom i ostavio napojnicu od 10.000 dolara!

Da sam ranije imao kompjutor! A kad sam ga već imao, da mu se toliko dugo i užasno nisam opirao! Kako samo olakšava rad, evo npr. kod prevodenja. Bravo Kolumbo! Uzdišem kad vidim koliko sam uradio u ovih nekoliko dana. Istina, potrebno je i vrijeme koje sad imam i predradnje, a dobar dio sam ih napravio pripremajući se za dolazak ovamo. Doduše, moj radni dan ovdje traje petnaest sati, od čega sat ode na jelo, toaletu i šetnju. Kad dođe Frau Ludwig sat na priču, ali to brojim u učenje njemačkoga i eventualno sat odmora – laganijeg rada popodne ležeći uz Bachovu glazbu i čitanje. A to sebi čovjek ne može kod kuće priuštiti. Osim jučer, nikad nisam zaspao dulje od petnaestak minuta. Moram što više uraditi prije nego krenu neke druge obveze ili putovanja i slično.

Kako sam jučer popodne odspavao jedno sat vremena, to sam praktički dan produljio da sam i iza ponoći bio svjež raditi. Mada je hladno, odmor-pauze koristim da prošećem dvorištem protegnem noge i vrat, da leđa ispravim. Noćas gledam, svud uokolo mrak, jedino moja kuća obasjana kao u onoj Grassovoj pjesmi: “Kuća puna svjetla”! Napisao sam, nakon svega, i nekoliko pisama.

Otkako je Frau Ludwig spomenula “Sastanak u Telgteu” svako malo mi se vraća asocijacija na Šotolinu “Družbu Isusovu”. Zašto ta dva romana uvijek imam u istom pretincu? Je li to njihov barokni stil, sličnost vremena ili, *en general*, radnje, što li?

Na dvije je stvari Joyceov Irac ponosan: da nikad nisu progonili Židove, jer ih nisu niti pustili da dođu, i da do njih nije



došla prosta rimska civilizacija, koja je, kao poslije i engleska, bila "samo opsjednuta kanalizacijom": *Dobro je što smo ovdje. Napravimo WC.*, nasuprot Židovima koji su u pustinji i na vrhu gore rekli: *Dobro je što smo ovdje. Podignimo oltar Jehovi.* (str. 136)

U osam navečer u August-Klotz-Str. 21 u Dürenu Lesung und Gespräch, Jacinta Escudos. Dva sata trajanja i 27 ljudi. Točnije, feministice i poneki muškarac, šapuće mi jedan muškarac do mene, onako povjerljivo da se ne prevarim, pa se ne počnem kojoj udvarati. A nije da ih nema i za toga. Nije bilo nezanimljivo. Do jeseni to i mene čeka, valjda će tada moj njemački biti bolji. Upoznao svoju, nadam se, buduću učiteljicu njemačkoga Heike Smeets, ali i novinarku *Dürener Nachrichten*, Margret Hanuschkin koja želi napraviti razgovor i sa mnom. O.K. Sigrun će sutra doći k nama, da vidimo što se u hodu dade riješiti oko problema telefona, e-maila i sl.

U Düren nas vozio sin Frau Ludwig. On mi je objasnio zašto svi Langenbroich izgovaraju bez onoga "i", jer je to rajnsko naglašeno, produženo "o". Ima čovjek, osim jake majke, što se na njemu vidi, i znanja i duha, ali je kao stvoren za Nijemca u Šibinim filmovima. Tipičan, ali samo dok se nisu pojavili Prle i Tihi, pa pokazali kako se i s takvima jednostavno izlazi na kraj. Zove se Detlef. S njim sam popio prvi alkohol (dunkles Bier) nakon tjedan dana, mada je on pio alkoholfrei Bier. Dakako, svatko je sebi platio piće.

Konačno, dakle, vidio kafić, Biergarten, vidio žive ljude. Nasmijao me sin Frau Ludwig pričajući o nekom Kubancu koji je bio tu, u Langenbroichu, na stipendiji, i u neko doba pitao: Koliko je daleko najbliža diskoteka?

Jedan opet priča u kafiću, a proveo je sedam godina u srednjoj Americi (Nikaragva, Salvador, Gvatemala), radeći s isusovcima kako je na neki prijem u povodu dolaska nekog uglednog profesora iz Amerike na Kelnsko sveučilište pozvana bulumenta najuglednijih zvanica. I kad se sve završilo i mercedesi uz veliko osiguranje počeli uglednike razvoziti, on, profesor, u masi ugleda Bölla, koji je također bio uzvanik – s biciklom!

Ako kreneš na vrijeme ništa ovdje nije daleko!

Samo, evo, čim se nekamo ide, manje se radi. I tko je kriv? Sveta lijenost. Kako je lijepo biti lijen!?

Ali ne treba zaboraviti, na današnji dan prije 20 godina umro je u Pacific Palisades Henry Miller. Svojim smatram i njegovo djelo i Pacific Palisades i Big Sur.

## 8.6.2000.

Probudio se s glavoboljom. Dovršio prevođenje Böllove priče “Crne ovce”. Došla Sigrun. Uz kavu o svemu pomalo, najviše o tehničkim problemima. Vjerojatno ću seliti kad se dovrši kupatilo u susjednom, većem apartmanu. Hausmajstor se, navratio i on, ustinu zove Željko Schmitz, a njegova je majka, kaže Sigrun, iz Hrvatske. A ja mislio kad smo se upoznavali pred koji dan da čovjek pravi dosjetku i kaže, na njemačkom: – I ja sam Željko.

Iz tog susjednog apartmana uzeli, osim velikog Dudenovog rječnika koji mi je već trebao i knjigu-spomenicu “Literatur und Kunst im Heinrich Böll – Haus Langenbroich” s portretima, tekstovima, fotografijama i reprodukcijama pisaca, slikara, skulptora, glazbenika stipendista Heinrich-Böll-Haus 1990.-1994. s prvih četrdeset gostiju, od prvoga Abdul Kadira Konuka iz Kurdistan/Turske do četrdesetog Ali Podrimje s Kosova. Našao sam tu i brojne o kojima je Frau Ludwig imala svoje priče, pa i Bosance: Tontića, Ostija, Dedovića, Valeriju Skrinjar-Tvrz i Kaću Čelan.

Poslije je tu bilo neko dvoje, zajedno sa Sigrun imali su sastanak, za koje naknadno saznajem da je dama, jedna zgodna dama, Oglä Zoller iz centrale iz Berlina (majka joj Ruskinja, bila je tu prije Sigrun na istim poslovima, ambiciozna, ne tako davno završila fakultet, premda ima godina, imala dugogodišnju ljubav, bez djece, itd. – informacije Frau Ludwig, dakako) sada voditeljica financijskog odjela Stiftunga, a muškarac s kojim sam također razgovarao i koji je bio vedar i šarmantan, čupave kose kao da se počeo šaljivo petardom i inače pomalo šlampav i neobavezan, a Olgi za mene kaže kako sam miran, ironičan i pomalo ciničan, mada ne znam iz čega je sve to ili bilo što zaključio (osim s lica, očiju, pogleda), jer se prvi put vidimo i posve smo kratko razgovarali ili – zezali se, poznati je pisac o kome mi je govorila Frau Ludwig – Dieter Kühn.

Jezič mi se danas malo više razvezao sa Sigrun, Olgom i Dieterom, malo su moje jezično-perfekcionističke kočnice popustile, pa moj njemački, osjećam to, dobiva na lakoci i kvaliteti. Nakon svega i neizbježna i preopširna gospođa Ludwig, osim što mi je u povodu spomenute spomenice sama odčitala historijsku čitanku o kući, a onda me opet opširno, sva oduševljena, davila pričom o njemačkom piscu Dieteru Kühnu, koji je tu danas bio, i kako ga nisam poznao sa slike,

ta on je ovdje zastupnik predsjednika, tj. gospođe Annemarie Böll, u Društvu "Heinrich Böllhaus", a napisao je tolike romane, fikcionalne historijske romane, teatarska djela, knjige za djecu (jedan od plodnijih pisaca novije njemačke književnosti: "N", kao Napoleon, roman o Napoleonu "Stanislaw der Schweiger", "Die Präsidentin" "Ich Wolkenstein", "Der Pazival des Wolfram von Eschenbach", "Die Kammer des schwarzen Lichts", "Beethoven und der schwarze Geiger", "Tristan und Isolde des Gottfried von Strassburg"...). Premda, kaže Frau Ludwig, nije toliko poznat vani, ali je ovdje odmah iza top-pisaca: Bölla, Grassa, Lenza, Walsera, Enzensbergera, Johnsona, Christe Wolf...

Inače, Böll je ovu kuću, priča, kupio 1966., zapravo njezin dio, jer su u cijelom kompleksu stanovala dva stanara, za 80.000 maraka. Htio je, naime, imati kuću u zavičaju svoje majke, koja je iz Dürena, a gdje je on često u djetinjstvu dolazio svojoj baki. Poslije je, nakon požara, koji je podmetnuo neki mladi piroman, od susjeda otkupio ostatak za još 120.000 maraka i tako, praktički, zaokružio i zatvorio ovaj kompleks, koji je 8. 6. 1991., budući obnovljen, svečano otvoren. Na ovom mjestu, očito postoji kuća, prema kamenu koji je uzidan, a poslije premješten na vidljivo mjesto kod obnove, od 1626. godine, a Broich znači vlažnu, mokru zemlju. Nekoć se ova, sada Böllova ulica, zvala "Zum Tagebau" (K dnevnom kopu), jer je ovo još od XV. stoljeća rudarski kraj i ovaj se kraj spominje i u Böllovim djelima, npr. u "Brižljivoj opsadi" (u nas je to objavio Crnković u hit biblioteci). Ovdje su dolazili brojni gosti, najčešće Lew Kopolew, pisac, germanist, izbjeglica iz SSSR i Böllov prevoditelj na ruski, ali najspektakularniji je bio posjet Solženjicina u veljači 1974., kad su ga ruske vlasti prognale na Zapad. Tad je ovo bio centar svijeta. Dva nobelovca na jednom mjestu, u nekakvom malom i beznačajnom Langenbroichu.

Toga se čina i tih dana dobro sjećam, toga da ga je Böll pozvao k sebi. Tada sam bio u novicijatu na Humcu i čitali smo tada top-knjige "U prvom krugu" i "Odjel za rak", a svaku večer na Deutsche Welle i Glasu Amerike slušali smo vijesti o Solženjicinu. I ne samo o njemu, jer bio je to vrhunac hladnoga rata, a mi mladi intelektualci željni informacija. Tada je u nastavcima neka od tih postaja emitirala ulomke iz "Arhipelaga Gulaga" koji je tek bio izišao, ako se ne varam u Švicarskoj, i mi smo to snimali, a poslije, skidali, pretipkavali i umnožavali. Tek će mnogo godina potom, mada ga je Ivan

Lovrenović, kao glavni urednik u “Veselinu Masleši” imao na stolu i planirao to objaviti u Sarajevu, ali to mu nije dozvolila tvrda bosanska komunistička politička nomenklatura, knjiga biti objavljena u Beogradu, u “Radu”, kod Jovice Aćina i dostupna nam za čitanje.

To Böllovo pozivanje k sebi i ugošćavanje jednog drugog velikana, pobudit će ideju za ovu kuću i ovakav tip kuće u kojoj sam, evo, i ja danas. Zato ovo meni znači više nego emotivno vezivanje za neke moje godine kad sam imao dvadesetak i mislio da sam najpametniji na svijetu ili za mjesto smrti Heinricha Bölla koga mi je, nakon što je 1972. dobio Nobelovu nagradu, otkrio moj tadašnji profesor njemačkog jezika u visočkoj gimnaziji fra Ladislav Fišić spominjući neke Böllove naslove koje je znao i(li) čitao, a ja od njih upamtio samo dva: “Wo warst du, Adam?” i “Wanderer kommst du nach Spa...” i samo zato što je, hvala mu, imao potrebu objasniti nam naslove, mada do vlastitog čitanja nisam znao je li riječ o romanima ili pripovijetkama.

Mislim da je bio sretan i što nam je mogao reći da je Böll praktični katolik. To je i meni tada bilo važno, jer mi se u to doba komunistički ateizam izvan samostanskih zidina činio mnogo strašnijim nego kad sam ga poslije upoznao na vlastitoj koži. Vjerojatno je to “katolik” u meni odjeknulo i kao “kritika” jednog od ranijih naših kontakata, kad sam izrekao da volim Heinea, a on me “upozorio” na njegov raskalašen život, i to od čega je umro i sl. Tek koju godinu poslije imao sam prigodu čitati Böllova djela u nas prevedena: *Izgubljena čast Katarine Blum; Kruh ranih godina; Vlak je bio točan; Bilijar u pola deset; Gdje si bio Adame?; Grupna slika s damom; Pogledi jednog klauna; Prečesto odlaziš u Heidelberg; Brižljiva opsada...*

Zvao sam kuću. Sutra ujutro Boris putuje na more – škola u prirodi. Drago mi je da je i Roman sa Severinom Montinom sredio stvari oko hrvatske putovnice.

Zvao me Murat Baltić, moj prethodnik u ovoj kući. Ljubazan kao da se ne znam koliko dugo znamo, a ja, nažalost, uopće ne znam o kome je riječ. Doduše, on je ovdje govorio da mene zna, i vjerojatno zna. Pita me za Šimu Ešića, kad sam ga vidio, čuo... Kod njega mu treba izići roman. Potom me zvao Mladen Radoš iz Švedske. Sprema se u Bosnu i javlja se.

Velika promenada kroz kuću. Srećom, odpisao sam popodne jedan sat, pa mogu evo dokasno, a već sam zašao u novi dan, još ponešto i uraditi.



i "Koitus" (očito je i moj Bosanac imao Hurma, a zna se da u Hurmovo vrijeme Nijemci nisu *koitiren*, niti *Koitus*, *der*, a kamoli što drugo na lijepim narodnim, primitivnim jezicima, kako se kulturno ili, točnije, licemjerno, ponašaju svi naši rječnici, pa kad ga se on dočepao...) – i to otkrijem slučajno tražeći pola dana po svim knjigama ovdje sve o Caesaru, njegovom "De bello gallico", o Kölnu kao Colonia Agrippiniensis. Međutim, Kölln i Koitus su na istom listu! A ono nekom braci trebalo koitiranje, pa zato nema ni Kölna. Očito ne zna za onu: "Post coitem omne animal trieste." Jebe se Bosancu!

Iz "Židovskih bajki" mislim prevesti štogod za "Cvitak". Naručio u knjižari i Wittgensteinove "Tagebücher", poklon za moga druga Mirsada Mulabegovića, ali ja kao pravi Škot poklon kupim na vrijeme, pa ga i ja pročitam! Trebalo bi već sutra da su tu, a Herr Knodel bi ih dobio do mene prvom prigodom. I oko Einladunga za Dušu i Borisa. Dobio njihovu razglednicu iz Slovenije.

Cijene knjiga: Duden 38, Židovi 12,90 i Filozof 18,90.

"Zarez": Visković otpisuje Dudi na njegovu kritiku prvoga kola novog izdanja Krležinih djela i nudi argumente za njihov priređivački pristup Krleži. Konačno u Hrvatskoj i prava polemika oko pravih stvari, jer je ona mnogo više nego konkretan povod. Ipak je stvar principijelne teorijske naravi. Samo, veoma bih volio i sam vidjeti te knjige. Moj je Krleža onaj u sarajevskom (Malinar-Čengićevo) izdanju i jedino me još ostavština zanima.

Zvali me večeras Harris Džajić (Azra je već u Sarajevu), Ivo Kobaš (spremaju se na odmor), a i Marijan Karaula (izabrali provincijala Džolana, Ladislav pita za priču za Kalendar, spomenih li ja ono danas već Ladislava?), a ja opet zvao kuću (Roman bio kod tetke na Palama. Dobro su.)

Pišem, devet je, pola deset, deset, vani se razvedrava, pa još ima mnogo dnevnoga svjetla, hladno je, a meni je, mada sam zdrav kao drijen, posebno hladno, kao nijedan dan otkako sam ovdje. Izidem, provjerim na termometru na apartmanu gdje Böll kolika je vani temperatura, kad ono 12°C, i ne znam je li to malo ili mnogo, ali se smrzavam. Doduše, u ovo doba dana sam znao još hvatati posljednje trake sunca i sunčati se prije ovoga zahlađenja, ali sad sam u kući, uz podno grijanje, na meni potkošulja, majica i džemper... Da je kako prezimiti ovo njemačko ljeto!

29.7.2000.

Uz novine i kavu zove me iz Münchena Hajrudin Išović, jedan od ljudi koje sam upoznao (Majstorović, Dominković) dok sam tamo dolazio i u dva-tri navrata radio na jačanju HSS-a, opozicije HDZ-u, među Posavljacima. Zove da dođem. Vidjet ćemo u rujnu.

Na današnji je dan rođen Mikis Theodorakis (1925.) koga sam, čini mi se u ljeto 1972., u Zagrebu išao vidjeti na velikom koncertu, valjda je to bilo u "Kutiji šibica". U to je doba živio u Parizu i nije mogao kući. Bilo je to vrijeme kad je već imao napisanu glazbu i za film "Sutjeska", pa je tada, među ostalim, i to izvođeno pod njegovom dirigentskom palicom. Danas je rođendan i Mussoliniju (1883.-1945.) i dan smrti van Gogha (1853.-1890.)

Čitao Malgorzatu. Bože, kako je to tanak rad. (Pa moj diplomski je za ovo doktorat! Uostalom, prof. Duraković je i rekao tada: "Čestitam! Da je ovdje prof. Begić odmah bi Vam ponudio da ostanete na fakultetu!") No, dragocjene su mi informacije koje nalazim u njemu. Jutros sam provjeravao tri teksta kod Bölla u kojima ona nalazi ovaj kraj, ovaj dio Eifela: "You enter Germany" (1967.); "Die Juden von Drove" (1983.) i "Lauter Belästigungen" (1984.). Tu sam našao i odgovor za ove vojne avione što nerijetko kvare seosku idilu.

A od eminentno književnih djela: "Izgubljena čast Katharine Blum" (1974.) je Böllov romaneskni odgovor na novinsku kampanju ("Bilda") protiv njega 1972. i upad policije, ovdje u Langenbroichu, ali i kod njegovoga sina Raimunda u Kölnu 1974. godine. Katharina Blum se u teškim situacijama zove i "Ludwig", kao zamjenik šefa policije, koji će poslije postati njegov susjed u Langenbroichu. "Brižljiva opsada" (1979.) pre-pisuje neke Böllove životne situacije iz Langenbroicha, koje su našoj autorici potvrdili i Frau Ludwig i Herr Rollersbroich iz sela u svojim sjećanjima na Bölla.

Poljakinja govori i o smrti i crkvenoj sahrani čovjeka koji je istupio iz Crkve. Na noćnom stoliću umrloga bila je *Biblija*, a svećenik koji ga je sahranio rekao je: "Moja i njegova vjera se nisu razlikovale!", jer on istupom iz Crkve (1976.) nije odbio od sebe vjeru, nego službenu crkvu. U dodacima doznajem i da mu je sin Vincent koga sam ovdje upoznao najmlađi, rođen je 1950. godine. Još je živ i Rene (1948.). Dva starija su umrla: Raimund (1947.-1982.) i Christoph (1945. i rođen i umro).

Krešimir Šego i Zdravko Kordić mi poslali "Osvit" 1-2 / 2000. sa njihovom panoramom "Mnogoglasje", Suvremeno hrvatsko pjesništvo Bosne i Hercegovine na 470 stranica, Zdravkovim predgovorom, i bilješkama o piscima i sa 123 zastupljena pjesnika od Ive Andrića (1892.) do Ivana Vukoje (1969.). Cijelo stoljeće. Ali bit će buke: Šimić ima 17 pjesama, Koroman 11, Šop 10, sa po 9 su Ladin i Pavlović, a sa po 8 Vuletić, J. Bubalo, G. Sušac i ja. Ne znam što ih je rukovodilo, ali dvojica su i ozbiljni ljudi: potcijenjeni su Mile Stojić, Ivan Kordić i Mario Suško. Moje je mjesto precijenjeno! U ovakvim izborima je broj uvrštenih pjesama uvijek kriterij (koliko god Kordić od toga u Proslavu bježao!), pa mislim da su tu morali biti malo pažljiviji. No, ovo je njihov autorski čin, pa se i to mora do kraja uvažavati.

Doduše, Stojićeva je antologija, nedavno objavljena, s druge strane (Duraković, Stojić, Vešović u "Alefu") rigorozna redukcioniistička (bez Suška, Pešorde, Šege ili Petrovića, ako se dobro sjećam), ako se tako može eufemistički reći i za nečitanje, ili barem neažurno i neaktualno čitanje. Lovrenovićeva (u istoj ediciji), u priči i pripovijeci je također rigorozna (bez Šubića ili Marjanovića npr.), mada se za njega ne mogu reći kvalifikacije kao za Milu Stojića koji očito nije napravio potpun uvid u novije bh. hrvatsko pjesništvo. I dok su mi jasni njihovi (inače općepoznati!) stavovi o ljudskim (ne)kvalitetima nekih od neuvrštenih, o ponekim od njihovih djela ja ipak malo drukčije mislim. Pogotovu kad se samjeravaju s uvrštenima od Muslimana i Srba (a antologija je ipak tripartitna!).

Ja nisam kao npr. Marjanović, koji napiše svoj dnevnik i (htio je neke stranice objaviti u drugom broju "Stećka", u kojem sam još i ja bio urednikom, pa sam ga molio da ne objavljuje, jer ne bi bio fer da o meni, kao o kolegi iz redakcije, u vrijeme dok me još portretirao i dok smo bili stranačke kolege u HSS-u – poslije je zbog novca otišao desno – piše u superlativima, tako da to slučajno znam) kad je onda vidio moj dnevnik, otrči kući i izmijenja stavove, dopisuje cijele stranice, pasuse u kojima onda nudi neku drugu sliku o meni i o sebi (čak punu materijalnih grešaka, kao što je to i njegov potonji leksikon hrvatskih pisaca BiH!) od one koja je bila u prvoj verziji...

I pogotovu nisam kao Pešorda, kojega ne znam ni zašto uopće spominjem, a koji je, npr. tužio "Durieux", Nenada





29.8.2000.

Na današnji dan prije 46 godina rodio se u Varešu Željko Ivanković. Ovo ne piše u "Dürener Nachrichten". Zaboravili. Kako i ne bi, previše je važnih godišnjica i datuma bilo u posljednje vrijeme: te Hegel, te Nietzsche, te Goethe, te Bach... Ono što nisu zaboravili je da je na današnji dan 1958. godine rođen Michael Jackson, a 1997. umro Lee Marvin (rođ. 1924.).

Tema o bolesnim ruskim temeljima: nakon nedavne bombe u Moskvi kad je poginulo desetak osoba, katastrofe u atomskoj podmornici sa 118 mrtvih, sad još i požar na moskovskom televizijskom tornju s najmanje četvero mrtvih... Rusija je pokazala da nema suvremenu tehniku, a da postojeću tehniku nema novaca održavati: nema tehniku kojom može do podmornice, u Čečeniji je ratovala starim i neodržavanim oružjem i to ju je koštalo preko 2.500 ljudi, električna i plinska mreža svako malo su u prekidu, ili se događa kao ovaj put s instalacijama na televizijskom tornju, avioni su im zastarjeli...

Gadafi, koji je u dugododišnjoj međunarodnoj izolaciji, platio je 25 milijuna \$ za oslobađanje iz tromjesečnog zatočeništva talaca na filipinskom otoku Jolo. Time, očito, kupuje svoju političku budućnost, jer već mu Schröder zahvaljuje... Amerikanci odbijaju rješenja takvih kriza plaćanjem otkupnine, ovaj put filipinskim islamskim fundamentalistima (Moslemrebellen, kako ih zovu njemački mediji)...

Ceste su u saveznoj državi Nordrhein-Westfalen, u kojoj sam, nesigurne, pišu novine, jer u prvih je šest mjeseci na njima poginula je 521 osoba, 12 više nego lani u istom periodu. Vozio sam se brojnim njihovim cestama raznih kategorija (od auto-cesta do seoskih puteva) u ova tri mjeseca, vidio ih, doživio s mjesta suvozača (prema Aachenu, Kölnu, Bonnu, Düsseldorfu Nizozemskoj, po Eifelu) i pitam se što bi se onda tek reklo o našim cestama i putevima, i njihovoj sigurnosti?!

Cijeli dan telefon zvoni, kao u Pentagonu. Valjda da nadoknadi šutnju prethodnih dana. Pero Čosić me zove k sebi u Fuldu. Vidjet ćemo to kad Pero Anušić bude sređivao gostovanje u Kasselu...

14.9.2000.

Jutros zvao Ljupko Lukić iz "Napretka". On me upoznao s novim sarajevskim novostima iz kruga ljudi (naših prijatelja) koji se kod njega okupljaju: Srećo Šimić, Zdravko Pujić, Martin Raguž, Hrvoje Ištuk, Danko Čulina, Radovan Marušić... Tko je živ, tko mrtav, tko je zdrav, a tko bolestan... Pripreme za povratak?!

I mada je dan nizašta i samo što nije kiša, pojavila se i gospođa Böll, a čim je ona tu eto i Frau Ludwig, koja čuči iza forange i samo gleda što se zbiva u selu, točnije dijelu sela koji ona kontrolira, u kompleksu Böllovih...

Sigrun zvala da kaže da je poslala karte, ali i da ima problema s rezervacijom hotela, jer je sve puno. Ako bude kao za Norvešku, otkazat ću! S Heike njemački. Dobar za provjeru nekih prevedenih mjesta, oko kojih i u povodu kojih se onda izoštrava moja prevoditeljska optika.

Javio mi se iz Turske prevodilac Suat Engüllü. Zainteresiran je nešto moje prevesti na turski, pa poslat ću mu ono što traži: poeziju i "Ljubav u Berlinu".

Došao i novi (kolovoški) broj "Bobovca". Sad i ja imam neke informacije kao i Vlado jučer. Zanimljivo da se fra Ignacije recenzijom osvrnuo na Radoševu knjigu. Drago mi je to i zbog "Bobovca" i zbog Mladena. To će njemu mnogo značiti, mada to ponajviše koristi knjizi! Napravili su i dostojan oproštaj fra Mati, a tu je i moja priča napisana ovdje. U "Bobovcu" čitam i da će mi Šimićeve nagrada biti uručena u studenome, mada pred spavanje, popodnevno ili večernje (ovih dana) čitam bajke Ljerke Anić.

Zvali me moji od kuće. Sa svima se ispričao, a onda mi Roman profaksao Žanićev predgovor prvoj fra Petrovoj knjizi iz 1995. Sad ću ovaj vikend i ja napisati svoj tekst. Pošto vežem ove dvije knjige, a već jesam priređujući drugu, još samo da ovu "svoju" u predgovoru "opišem i pošaljem u svijet".

Dugo radio na svome fajlu "Vareš". Budući da se bliži trenutak odlaska odavde, upisivao u njega novoskupljene elemente, opisivao ih i tehnički sređivao i pripremao materijal za printanje koje će uslijediti za kojih petnaestak dana...

29.9.2000.

Već od pet sati na nogama. Gospođa Marija došla u pola šest i autom me dobacila do kolodvora u Dürenu, onda vlakom u Köln, pa autobusom na aerodrom. Stvari užasno teške. Kao kad sam se tijekom rata vraćao s puta kući. Iščupaše mi ruke iz ramena i pored njemačkih liftova i dobrih staza za kofere s točkićima. Mada kelnski aerodrom nije velik (kao frankfurtski, minhenski ili diseldorfski), baš sam se napješačio dok sam od autobusnog stajališta došao do odredišta za čekiranje karata i predaju prtljaga. Ostalo mi je dovoljno (i previše) vremena da popijem kavu, telefoniram još jednom kući i svratim u free shop.

Tyrolean ovaj put loš, k tomu je gotovo sat kasnio. Plašio sam se da neću stići na let za Sarajevo, ali još sam stigao i u Beču malo prošetati aerodromom i prije leta u Sarajevo svratiti u free shop. Ovaj put iznimno udobna Austria Airlines.

U Sarajevo stigli kad i airbus iz Turske, a za nama i Švicarci i sve nas nagurali na četiri šaltera. Neviđena gužva. Poludio sam – Alija ni u ovom segmentu ne zna praviti državu. Na pasoškoj kontroli i dalje, kao za rata, rukom i kemijskom olovkom upisuju prispjele putnike?! Kofere onda od tri aviona sve izmiješali na jedan smiješni ulaz i tri metra pokretne trake. Tek oko pola četiri završio... Još sam bio među prvima... Četrdeset i pet minuta dok ti pogledaju putovnicu... Dočekali me Kame-lija i Roman. Ponovno od aerodroma prema gradu naša bijeda i sirotinja, ali zato raskošna džamija!? Baš sam poželio kuću... Ipak, duga su, duga četiri mjeseca!

Aleš Debeljak

## ISLAMSKI SPOROVI, ŽENE I SAMOĆA

Sa slovenskog preveo  
Juraj Martinović

Islam je od svojih početaka na arapskom poluotoku do danas, što će reći tokom više od četrnaest stoljeća, razvio mnoge teološke i društvene forme. Raspršio se u mnoge sekte i skupine, od kojih je svaka za sebe tvrdila da predstavlja "pravu istinu" o tome kako treba "pravilno" vjerovati i živjeti. Suočeni smo s borbom za interpretaciju, za prvenstvo u tumačenju istine. Nije to samo floskula agresivne retorike već i opis stvarnog pribjegavanja nasilju u razrješavanju sporova među muslimanima.

Osnovni sukob leži u različitim shvaćanjima prorokovog nasljeđa, koji su se ubrzo poslije Muhamedove smrti razvili između manjinske šiitske i većinske sunitске skupine. Sukob je postepeno dobio znanstveni teološki oslonac, koji je produbio razlike, stvorivši u političkom nadmetanju i uzajamnom negiranju apsolutne vjerske doktrine. Među šiitima unutarnji sporovi se nastavljaju i dovode do nastanka ezoteričnih, mističnih tradicija i autonomnih sekti kakve su, na primjer, sirijski Alaviti i iranski Bahajci. Među sunitima je prema van vladalo jedinstvo, ali su unutar sunitizma razne frakcije nastojale preuzeti inicijativu. Dalji sukobi bili su neizbježni. Traju još i danas.

Od ključnog je značenja grubo definirana, ali ipak upotrebljiva razlika između onih koji svete islamske tekstove tumače doslovno i onih koji ih nastoje shvatiti u skladu s potrebama vremena. Pri prvima riječ je o vjernosti *slovu*, a pri drugima *duhu* svetih knjiga, koje čine *Kur'an*, *hadis* ili zbirka prorokovih misli i *sunet* ili zbirka prorokovih djela. Sveti tekstovi, dakle, uopće nemaju jedinstveno značenje za sve muslimane.

Sunitski salafisti, koji se nastoje doslovno vratiti u doba predaka, Muhamedovih pratilaca i ranih tumača njegovog učenja, svojevrsni su islamski puritanci. Prijetnju "čistom" islamskom životu vide kako u nevjernicima i njihovom modernom, sekularnom, materijalističkom i hedonističkom svijetu, tako i u muslimanskim dvoličnjacima koji su usvojili neke zapadnjačke običaje i vrijednosti.







i u međunarodnim okvirima, osobito nakon 11. septembra i američko-britanske okupacije Iraka, kada se čini da se, samospunjavajući se, zlokobno ostvaruje proročanstvo o “sukobu civilizacija”.

Kao patricijski građanin modernog kozmopolisa na Bosporu i kao musliman koji intimno poznaje zapadnu strukturu mišljenja i djelovanja, Pamuk ne odbacuje samo islamski terorizam, već smjelo upozorava i na potencijalno eksplozivno osjećanje – za Zapad uglavnom nevidljivo – poniženja, obezvredjenja i nemoći koje prožima mnoge suvremene muslimane. A takva upozorenja javnom kritikom razigraju se u mnogo širu paletu osjećanja i prefinjenih psiholoških stanja kada Pamuk piše umjetnička literarna djela poput *Snijega*.

U romanu pratimo turskog pjesnika i intelektualca koji je u studentskim danima vatreno sudjelovao u pokretu radikalne ljevice da bi po neuspjesima pri sučeljavanju s nasiljem turske države, kao i s nasilnim posljedicama gerilskog djelovanja, razočaran izbjegao u egzil u Njemačku. Tu je bio prisiljen svoju odgojem i univerzitetskim školovanjem usvojenu baštinu zapadne tradicije, prvenstveno individualizma i kritičke skepse, empirijski preraditi u stanje potresno duboke samoće. Otuđenost, ta neizbježna značajka modernog zapadnog života, u Pamukova junaka dobija dvostruki značaj: na jednoj strani on je otuđen od turske emigrantske zajednice pošto ga odbija religija kao kriterij pripadnosti, a istovremeno je otuđen i od struktura njemačkog društva, u kojem ga odbija gubitak solidarnosti i opsesivno gomilanje materijalnih dobara. Tragični dvostruki gubitak cijena je junakove samostalnosti, pojačana marginalnošću pjesnika koji usred Njemačke istrajava u pisanju na maternjem turskom jeziku. Nije slučajno što se zove Ka, slično kao poznati Kafkin junak.

Nakon dvadeset godina u egzilu Ka putuje u domovinu, tačnije u siromašni, nezaposlenošću i besperspektivnošću bremenit provincijski gradić Kars. Tu, na istočnom rubu anadolske visoravni, živi u dobrovoljnom unutrašnjem egzisu njegova ljubav iz studentskih dana. Ka je u čežnji idealizira motiviran uvjerenjem da mu jedino obnovljena ljubavna veza može omogućiti život dostojan čovjeka. Pri dolasku u Kars, koji je usljed snažne snježne oluje nekoliko dana odsječen od civilizacije, odmah se upliće u mrežu međuljudskih odnosa i političkih kružoka. Okvir radnje predstavlja epidemija protestnih samoubistava koje je izvršilo nekoliko djevojaka kada im







Međutim, u Pamukovom romanu možda najviše otrežnjava upravo melankolični ton kojim pisac upozorava kako u procesu modernizacije svaki individualni izbor istovremeno donosi i dobitak i gubitak, slobodnu volju i s njom neizdržljivu samoću ili sramno podređivanje uz istovremnu sigurnost u čvrsto spletenoj zajednici.

Vizija Nadeema Aslama donekle je drugačija i još mračnija. Dok je Pamuk odrastao u Istanbulu, gdje se zapadne i islamske kulturne silnice ukrštaju već i zbog same geografije, Aslam je još kao dijete morao napustiti rodni Pakistan kada je na vlast došao vojni diktator Zia ul-Hak. Aslama, dakle, obilježava isto iskustvo kakvo imaju junaci njegovih romana: razapetost između dva svijeta, između urdu jezika roditelja i engleskog šireg okruženja, između amoralnog hedonističkog svijeta britanskog društva na jednoj i tvrdokornih okova islamske discipline na drugoj strani.

U romanu *Mape izgubljenih ljubavnika*, napisanom začuđujuće zrelim i dovitljivo živim jezikom, Aslam poput detektiva prati i lirski opisuje mrežu događaja koji se tokom užasno duge godine odvijaju u pakistanskom getu engleskog industrijskog gradića. Pripovjedna perspektiva je posrećeno žablja, pisac ostaje u okvirima islamske zajednice, gotovo u cijelosti ispunjene ogovaranjem, međuljudskom kontrolom, predrasudama i "legaliziranom brutalnošću" porodice. Upravo ta perspektiva nosi u sebi veliku spoznajnu snagu pružajući nam slikovit uvid u prirodu svakodnevnih običaja i komunikativnih stilova u getu u kojem vladaju spletke i špijuniranje emocija. Pruža nam uvid u zatvorenu zajednicu u kojoj su jezici dvoje ljudi kada se zaustave na ulici u ogovaračkom brbljanju poput oštrica makaza kojim se nemilosrdno uništavaju društveni ugled i dobro ime. Tom sjajnom metaforom Aslan plastično prikazuje razdiruću silu krutog vjerskog morala, koji je istovremeno i odvratno dvoličan, dozvoljavajući radi očuvanja javne vrline prikrivene grijehove, slično kao što su pod okriljem tradicionalnog katoličanstva radile bogomoljke, bar kakve su nam poznate iz historije slovenske književnosti.

Islamska vjera je za Aslanove junake prvenstveno izvor teškoća i neprilika, a rijetko ili možda i nikako izvor utjehe i smisla. Tako Šamas, ostarjeli društveni radnik umjerene ljevičarske orijentacije, može samo beznadežno gledati kako mu je u stvari daleka njegova žena Kaukab. Pobožna do posljednjeg daha, Kaukab je zadržala i radi obrane od neshvatljive joj

britanske sredine još i produbila konzervativni moral koji je donijela iz Pakistana. Slijepo se držeći strogih normi svakodnevnog islamskog života, ona je upravo stoga zapravo tragična figura. Neće se promijeniti iako vidi da je upravo njeno uvjerenje da previše slobode još nikome nije koristilo bilo to što je stvarno otjeralo njenu djecu iz kuće. Srce joj se para, ali za vlastitu promjenu nije sposobna. Čini joj se suviše apsurdnim da bi upravo vjera, koja joj je izvor izvjesnosti, sigurnosti i pouzdanja, mogla biti razlogom razorenosti njenog doma. Nije nam teško to razumjeti; nije bilo tako davno kada su se i u tradicionalnim kršćanskim kulturama dešavali slični tragični nesporazumi među generacijama koje su, doduše, živjele u istoj kući, ali na suprotnim obalama: roditelji su se zaklinjali na blagodeti nedjeljne mise, a djeca na nedjeljni jazz program.

Tragično besmislena je i okrutna metoda čuvanja časti, što predstavlja glavni dramatični čvor ove fascinantno lijepe i mučne knjige, u kojoj su već i sami čudesno istančani opisi leptira, cvjeća i drveća vrijedni čitalačke pažnje. Braća iz komšiluka, naime, ubiju svoju sestru Chandu i njenog ljubavnika, Šamasovog brata, kako bi na užasno samoljubiv način oprali mrlju s dobrog imena i ugleda porodice. Mladi par se, naime, usudio živjeti u ljubavi bez formalnog vjenčanja. Pri tome valja znati da su formalna vjenčanja u zajednici kakva je opisana u *Mapama* u većini slučajeva unaprijed dogovorena među roditeljima, razumije se bez savjetovanja s budućim mladoženjom i mladom. Aslamov sjevernoengleski gradić je, istini za volju, stvarno izmišljen, ali je britanska policija samo lani, na primjer, istraživala više od sto "ubistava iz časti" u islamskim zajednicama.

Potresna nemoć izdvojenih pojedinaca pred likom brutalne fanatične pravovjernosti, koja daje sva ovlaštenja ubicama, tu je prikazana preciznim skalpelom kojim Aslan zadire u privatni život emocionalnih razvalina, u njihovu bijedu i obezvrijeđenost individualnog dostojanstva, integriteta, nade. Svijet Aslamove pakistanske zajednice je neoslobođeni svijet nasilnog nametanja tradicije, svijet planiranih pobačaja kada su u pitanju ženski (manje vrijedni) fetusi, svijet u kojem zaneseni istjerivač đavola tokom obreda ubije djevojku, žrtvu navodne opsjednutosti, svijet dvoličnosti kakav metaforično sažima seksualna zloupotreba dječaka u lokalnoj džamiji, svijet koji će kćerka nesretne Kaukab u konačnoj ogorčenosti odbaciti

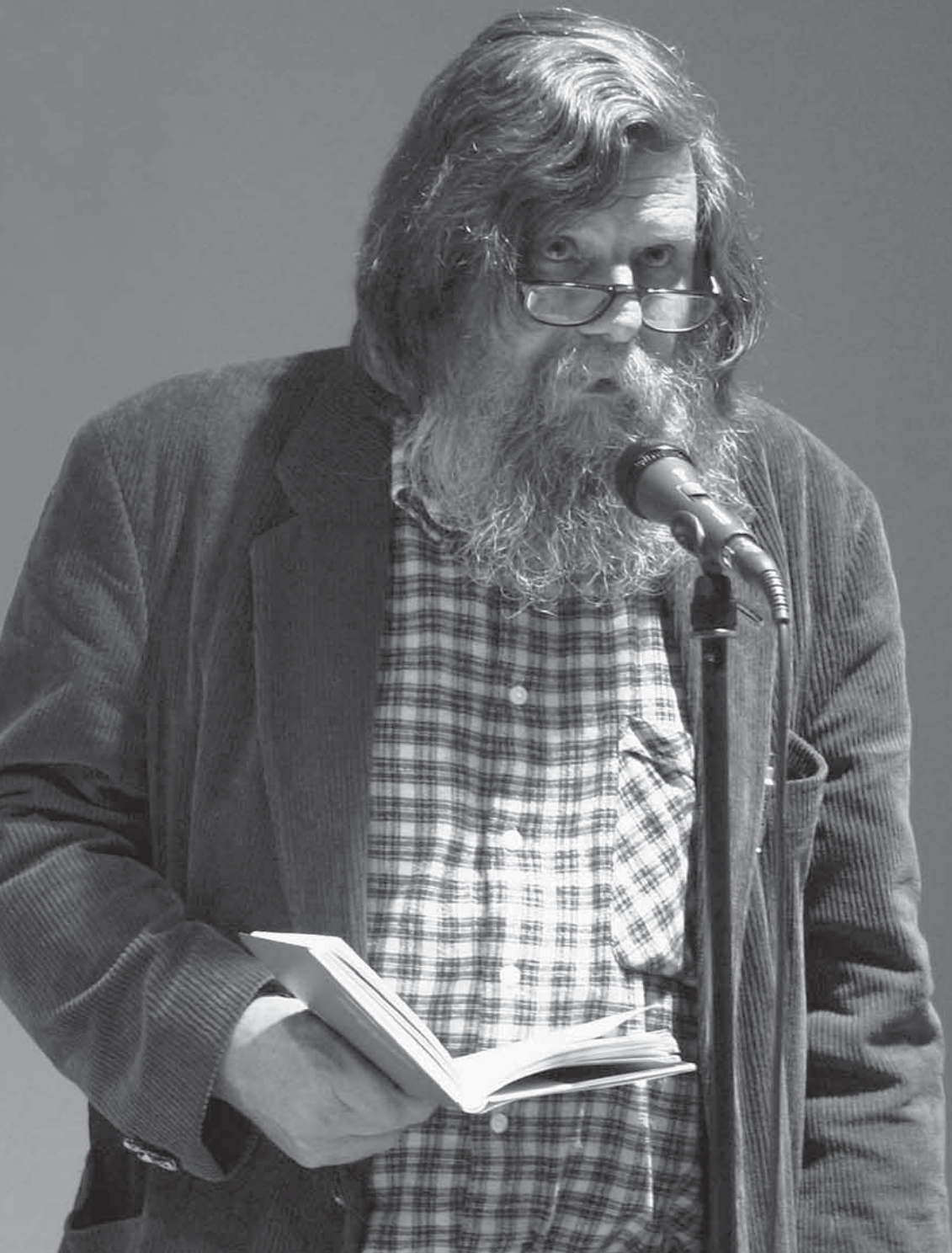




# MOJ IZBOR

Arnold Leifert

Prijevod s njemačkog:  
**Stevan Tontić**



## PROTESTNI I TIHI LIRSKI SIGNALI ARNOLDA LEIFERTA

Arnold Leifert (1940) ne ide u red najpoznatijih njemačkih pjesnika, pa ni onih koji se redovno nalaze u antologijama i pregledima savremene njemačke lirike.

Nakon prve, politički žestoko angažovane, po duhu “šezdesetosmaške” pjesničke zbirke pod naslovom *Signale im Verteidigungsfall* (Signali u slučaju odbrane, 1974) ovaj pjesnik se sve više okretao svijetu same prirode, seoskom krajoliku u kojem se 1973. nastanio, angažujući se na drugačiji način: riječju koja osluškuje damare biljnog i životinjskog svijeta, ritmove godišnjih doba, “nemušti” jezik samih elemenata. To je nepretenciozni angažman “iz pozadine”, iz jedinog pribježišta za od prirode otuđenog savremenika, pribježišta koje ova lirika još uvijek uspijeva da nađe. Ako se tu i radi o nekoj vrsti bjekstva od buke velegrada i halabuke medijskog društva, ipak se ne radi o bjekstvu od svijeta. Naprotiv! Leifert je produbio i do kraja istančao svoje neposredne dodire sa svijetom, ako svijet još tvore iskonski elementi zemlja, voda, vazduh i vatra, sa svim stvorenjima u Božjoj bašti, bez kojih (elemenata i stvorenja) nema ni života ni poezije.

U eseju-pogovoru za novo izdanje debitantske zbirke *Signale* (München 2004, Lyrikedition 2000 – edicija ponovljenih izdanja “važnih i interesantnih” poetskih zbirki njemačkih pjesnika druge polovine 20. stoljeća) sam Leifert se osvrnuo na svoj prvenac i okolnosti njegova nastanka. Naslovivši svoj esej programskom rečenicom W. Weyrauchu iz 1955: “Moja pjesma je moj nož”, Leifert piše da je danas “skeptičan” prema “nož-mač-pjesmi” radikalno angažovanih pjesnika, mada je to borbeno držanje bilo ranije “razumljivo” budući da se “većina njemačkih liričara nakon ‘45. ponajprije okrenula od političke stvarnosti ka lijepome, do mistike prirode i čak idile.” Negativan odnos prema tradicionalnoj lirici do kraja se zaoštario 1968: “Protestne akcije svake vrste, kulturne, političke, demonstracije i okupljanja, kritička demontaža autoritarnih struktura u svim društvenim oblastima, – sve je to zahtijevalo





Kako jače i efektnije od ovog izvještaja “signalizovati” čitaocu svu lažnost, ciničnost i apsurdnost zvanične američke slike jednog događaja vezanog za rat u Vijetnamu, pa i cijelog tog rata? I signalizovati potrebu za otporom. Pjesma kao signal ovdje je zaista dobila na svojoj upotrebnoj vrijednosti. Pored tada – a nažalost i sve do danas – aktuelnog i prijetećeg američkog globalnog intervencionizma, glavni objekt ove Leifertove kritičke, ogledalsko-signalne poezije bilo je, naravno, zapadnonjemačko društvo sitih i ravnodušnih, sa ostacima pruskog militarizma i nacionalsocijalističkog rasizma, društvo nemilosrdne eksploatacije čovjeka (posebno čovjeka-gastarbajtera) kao i same prirode.

Smisao i vrijednost takvog jezičkog angažmana potvrdila je i njemačka književna kritika koja je u ranoj, politički lijevo usmjerenoj Leifertovoj poeziji vidjela poštene i uvjerljive odbrambene signale “protiv dehumanizacije individualnog i društvenog života, protiv razaranja njegovih pretpostavki, protiv legalnog zločina, protiv zbrke pojmova” (Heinrich Vormweg).

Iako i dalje, po vlastitoj izjavi, skuplja poetski “upotrebljiva” jezička i društvena “fakta”, Leifert je tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća razvio i veoma usavršio jedan novi tip lirske pjesme. Kada je 1994. – dvadeset godina nakon prvenca – publikovao svoju drugu zbirku stihova (*Damit der Stein wächst / Da kamen poraste*), kritika je ponovo otkrila pomalo već zaboravljenog, sada “novog” pjesnika, liričara ne više “glasnih signala” već prije “tihih”, ali zato trajnijih tonova. Primijetila je da se pojavio još jedan, iako osoben, ni mističan ni hermetičan, zastupnik tzv. “lirike prirode” (Naturlyrik), koja je u modernoj njemačkoj poeziji imala svoje jake predstavnike (Wilhelm Lehmann, Oskar Loerke), ali i donekle kompromitovanu, konzervativnom estetikom označenu baštinu. Kritičar “Novih ciriških novina” (Neue Zürcher Zeitung) D. Fringeli otkrio je da se radi o “gotovom” autoru “koji pjeva tako kompaktno kao malo ko od kolega”, svjestan svoje riječi i škrt u izrazu, okrenut ka “cjelini svijeta i života”. A uticajni Hans Bender, pisac pogovora za zbirku, ustvrdio je da se nove Leifertove pjesme ne mogu tek tako trpati u rubriku “naturlirike” jer “odudaraju od svih parola, pa i od slavljenja krajolika i prirode”, kao i da nisu prestale biti angažovane. Ali sada na osnovu nezamjenjivog “ličnog iskustva”. Umjesto “govora” u ovim se pjesmama javlja “monolog”, “umjesto programa doživljaj individuuma.” Pjesnika tu vidimo u konkretno

oslikanom, izabranom životnom okruženju: “Brdska zemlja (Bergisches Land), dvorišta, plotovi, livade, polja, brežuljci, životinje, ptice. (...) Godišnja i dnevna doba napolju i unutra u kući i sve što je njega, ljude i prirodu iznenada snašlo: kiša i snijeg, žega i mraz.” To su, po citiranom stavu Günтера Eicha o poeziji, “pjesme koje moraju da se meditiraju, ne interpretiraju. Pjesme koje su lijepe, ne sadržeći ljepotu”. Pjesme kao lirski ishodi koncentrisane, posvećeničke pažnje i duboke odanosti predjelu u kojem se živi, biljkama i svim živim stvorovima koji se vide i čuju, katkad možda samo ili jedva čuju. Ili se možda tek mirisom odaju, tek nekim ambijentalno skrivenim, jedva primjetnim znakom. Signalom za budna pjesnikova čula, ne za bilo kakva uljeza ili gosta. Pjesme kao sažeti jezički izrazi misaonog i posmatračkog dara, precizne poput “Pjesme o zanatu”:

bilo bi dobro  
zakucati eksere

u pravom  
trenutku

na pravo  
mjesto

sa malim brojem  
udaraca

preko koje će neko i preći kao preko beznačajnog pjesmuljka. Ali kad zaronite u knjigu sa desetinama sličnih malih lirskih oblika, od kojih mnogi počivaju na jednoj jedinjoj, uz to stišanoj misli o životu, onda osjetite da ste već u zamci pjesnikove strategije – da se, naime, preko maloga dosegne ono veće i veliko, da se preko tišine bolje oslušne čak i svjetska buka. Zato se i poezija ovdje (pjesmom “Poezija”) veže za “dane / u kojima / tiho / nastupaš // da postojanje / stvari / ne ugroziš”.

Tako je Leifert i u svojoj lirici zemlje i neba i zemno-nebelskih dodira i preliva, ostao i dalje pjesnik koji brani izvore života i čovjekovu nadu (po uzoru na Blochov “princip nada”) u spasenje i budućnost živog svijeta.

Thomas Bleicher nalazi da “tako nastaju pozitivne lirske signature koje se ne daju pripisati ni restaurativnoj ni utopijskoj, ni tradicionalnoj ni eksperimentalnoj estetici.” U svakom

slučaju, to je estetika intenziviranog opažanja pokreta, glasova i boja, svih damara životne sredine iz koje se ne može pobjeći. Leifert to i ne pokušava – očito je da svojom lirikom iskazuje i zemlji na kojoj stoji i vazduhu koji udiše jedno nesumnjivo i jasno, mada stišano Da. To potvrđuju i njegove naredne zbirke: *wenn wach genug wir sind* (kad smo dovoljno budni, 1997), velika poema u distisima *Man könnte doch einfach das Pferd satteln* (Moglo bi se ipak konja prosto osedlati, 2001) te knjiga izabranih (s nešto novih) pjesama *Bleibt zu hoffen der Schnee* (Ostaje da se nadamo snijegu, 2002), sa većim brojem pjesama u znaku sveprisutne, sveizmirujuće snježne bjeline.

Evo i lapidarne pjesme pod naslovom “Klima”:

kad sam pisao na suncu  
niste osluškivali

sad pišem  
u hladovini

a od toga  
zebate

Dabome, nema pozicije koja bi pjesnika i one sa kojima živi, kojima se obraća, učinila trajno zadovoljnim.

U eseju “Priroda?” Leifert ispovijeda nužnost povezivanja sa onim “što još jeste”, sa preostalim prirodnim osnovama života. To je stav zrelog, decenijama provjeravanog ljudskog i umjetničkog iskustva. Najdublja i najljepša Leifertova veza sa još živim svijetom, sa neugaslom vatrom bivstvovanja, jesu upravo njegove pjesme. Njegovi novi poetski signali o ugroženosti prirode i samog čovjeka. Čak i oni bez većih dometa, odveć stišani i ravni. Pa ako se heraklitovska vatra u tim signalima, u tim pjesmama rijetko svom silinom đipa uvis, rijetko se nekontrolisano razbukti, ona zato “s mjerom”, mirno i postojano gori, podržana prokušanom vjerom u smisao ljudskog boravka na zemlji i pjesničkog svjedočenja o tome.

*Arnold Leifert*

Prevod s njemačkog i  
bilješka: Stevan Tontić

## PJESME

### TRŽIŠTE

prodajemo

15  
turskih  
gastarbajtera

trenutno  
zaposlenih  
kao pomoćni građevinci  
i pomoćni radnici

molimo da se  
zainteresovani  
obrate na

(Citat iz: "Neue Ruhrzeitung", Essen)

## OVDJE I NA AMAZONU

kad je avion prvi put  
nadletio selo  
Indijanci su se razbježali  
avion je  
izbacio  
šećer

kad je avion drugi put  
nadletio selo  
Indijanci su se strčali  
avion je  
izbacio  
dinamit

nema više  
Indijanaca

(Dogodilo se plemenu "Cintas Largas" 1968.  
u njihovom selu na rijeci Aripuani u Brazilu;  
informacija iz časopisa "Konkret" 24/1969)

## “PRIBILJEŽI:

1. Njemački jezik  
voli  
radno stanje.”

Primjer:  
Lovac  
ubija  
zeca.

2. “Primijeni  
trpno stanje  
samo kada je radni  
rečenični predmet nepoznat  
ili  
ne treba da bude istaknut.”

Primjer:  
U Trećem Rajhu  
ubijeno je  
6 miliona  
Jevreja.

(Citati iz : Schönigh, *Unser Deutsch*)

## OPOMENA

“Mi smo”,  
rekao je govornik  
na božićnoj svečanosti  
brdske lovačke jedinice  
u Berchtesgadenu  
“oštro izbrušeni  
mač  
za  
mir.”

“Često”,  
rekao je moj kućni ljekar,  
“često su to  
bagatelne povrede  
koje  
dovode do  
tetanusa.”

(Citirano prema  
ZDF-emisiji “Treffpunkt Ü-Wagen 4”,  
26. 12. 1969)



## HUMANI GAS

Suzavac  
nije  
smrtonosan

njim se  
protivnik  
samo  
izgoni  
iz svoga  
skrovišta

u polje gađanja

(Suzavac se po Ženevskoj konvenciji  
ubraja u humana borbena sredstva.  
O tome je nosilac Nobelove nagrade za mir  
Philip Noel-Baker rekao 1970:  
"Suzavac se ubraja direktno ili indirektno  
u najsmrtonosnija oružja u Vijetnamskom ratu.")

## BIJELI DŽIN

deset od stotinu  
mladih  
u Sjedinjenim Državama  
su crni  
četrdeset od stotinu  
američkih mrtvaca  
u Vijetnamu  
su crni

## MALO TRVENJA

prema podacima  
izraelskog  
vojnog glasnogovornika  
u Tel Avivu  
juče je  
na Golanskoj visoravni  
jedna sirijska  
tenkovska jedinica  
potpuno  
satrvena

## POEZIJA

dani  
u kojima  
tiho  
nastupaš

da ne bi  
ugrozio  
postojanje stvari

## O PISANJU

kad sam danas jesenje  
lišće vidio na jednoj

ga stazi mirisao  
znao sam

opažanje je  
pribježište

i možda još  
govor o tome

## ONO ŠTO ME IZNOVA ČINI BUDNIM OVDJE NAPOLJU

ovdje se razbuktava život  
životinja

pseća strast  
lovljenja  
poljskih miševa

sunčana meditacija  
kónja

hemijski  
korektni život  
trava i  
cvjetova

subverzivni  
život miševa

ovdje se razbuktava  
život  
protiv mog života

našeg života  
konstrukcije  
htijenja  
volje za stvaranjem  
moranja

haotičnog pregleda  
reda  
što svaki red razara

ovdje se razbuktava  
život  
protiv našeg  
života

zahvatanja  
u sve što jeste

okanuti se  
pustiti to kraju

pustiti da postoji

## BRIGA

ako su mačke zbrinute  
konji pas

ako je sova zbrinuta  
u tom jednom drvetu na poljani

digni ruke  
naša sredstva nisu dovoljna

ostaje naša  
sopstvena glad

## TI

ujutro potom

ja poskakujem  
s jednog na drugi  
kamen u kaldrmi

i niko to

ne vidi

## IZVAN

noćne misli  
na prelazima

ja pokošenu  
travu vidim

i ona  
me obuhvata

## 16. NOVEMBAR

za Garyja Snydera

Još su data godišnja doba,  
i uporište dato i za čovjeka.  
U njima se odlučuje sve,  
iz godine u godinu.

noćni leptir  
visi u paukovoju mreži  
prerano

hladnoća  
koja je trebalo da ga ubije  
dolazi nešto kasnije

a ipak su  
djeca rođena  
u julu  
stotine njih

nasljedstvo  
je osigurano

i susjedov se  
dim što drvenasto kisi  
vuče kroz orah  
kroz rododendron

Ne postoji nužnost  
*preživljavanja*

## NAJMANJE DVOJE

tako  
smo uvijek  
ležali skupa  
u pećinama  
Neandertala  
u igloima u ledu  
u krevetima  
vanbračnim  
krevetima ljubavne pjesme  
u zavičajnim gostionicama

tako  
smo uvijek  
ležali skupa  
tvrdoglavo ustrajavajući  
na besmrtnosti  
smilja  
ili bar  
njegova godišnjeg  
ponovnog rađanja

tako  
smo uvijek  
ležali skupa  
na uzvišicama tundre  
u šumama Sibira  
najmanje dvoje  
nježna  
čeljust vuka  
na zadnjoj šapi  
životno neophodnoga  
drugoga

## ZIMSKO JUTRO

u ledu mirno stoje  
talasi našeg ribnjaka

to nam je nada  
za nove talase

kad godina se ponovo  
zagrije za nas

### Bilješka o pjesniku

**Arnold Leifert** (1940, Soest), studirao je germanistiku, filozofiju i evangelističku teologiju. Radio je kao nastavnik u gimnaziji, a od 1996. je profesionalni pisac. Živi u jednom selu blizu Kölna.

Važnije pjesničke zbirke: *Signale im Verteidigungsfall* (Signali u slučaju odbrane, 1974), *Damit der Stein wächst* (Da kamen poraste, 1994), *wenn wach genug wir sind* (kad smo dovoljno budni, 1997). U njegovoj poeziji jasno se razlikuju dvije glavne faze: rana faza politički angažovane, provokativne lirike i kasnija faza u kojoj se pjesnik okreće živom svijetu same prirode. Leifert je dobio, između ostalih, nagradu grada Kölna za potporu lirike, te književnu eko-nagradu "Okolina" pokrajine Sjeverna Rajna-Vestfalska. Član je holandskog PEN-centra.

Arnold Leifert je (kao gost Goethe Instituta) nastupio na međunarodnoj pjesničkoj večeri 10. novembra u Mediacentru u Sarajevu koju su organizovale "Sarajevske sveske". Dan kasnije čitao je svoje stihove nastavnicima njemačkog jezika okupljenim na seminaru, na Jahorini.



# PASOŠ PUTOVNICA ΠΑΣΟΣ POTNI LIST

Josif Brodski

Preveo  
**Marko Vešović**





*Joseph S. ...*

## POSLJEDNJIH DESET GODINA

### NAPOMENE UZ PROGNOZU VREMENA

Aleja sa statuama od stvrdnutoga blata,  
što liče na posječeno drveće.  
Mnoge sam znao lično. Ostale  
prvi put vidim. Očito, to su bogovi  
mjesnih rijeka i šuma, čuvari tišine,  
ili – izažeci tuđih, meni neshvatljivih uspomena.  
Što se tiče ženskih figura – nimfi i tsl. – one  
izgledaju nedovršeno, kao misli,  
svaka se trudi da sačuva,  
čak i ovdje, u budućnosti koja nastupa, status gosta.

Neće iskočiti štakor i pretrčati stazu.  
Ne čuje se ni ptica, još manje automobil:  
budućnost je svelijek od  
onog čemu je svojstveno da se ponavlja.  
A po nebu su razbacani, kao odjeća neženje,  
oblaci, izvraćeni naopak,  
i ispeglani. Miriše četina,  
ta bodljikava supstanca malopoznatih krajeva.  
Kipovi se dižu u tami, crneći  
od međusobne blizine, od ravnodušnosti  
spram krajolika koji ih okružuje.  
Progovori li koji od njih, i ti bi  
trebalo prije da uzdahneš nego da se trgneš  
čuvši znane glasove, čuvši  
nešto kao “Dijete nije tvoje”,  
ili: “Okrivio sam ga, ali iz straha,  
ne iz ljubomore” – sitne, dvadest godina  
zastarjele tajne slijepih srca,  
opsjednutih besmislenom žudnjom za vlašću  
nad sebi sličnim, koji ne primjećuju  
tautologiju. Najbolji među njima  
bili su i žrtve i dželati.

Dobro je što se tuđe uspomene  
sa tvojim miješaju. Dobro je što neke  
između tih figura tebi se  
čine nepoznatim. Njihovo prisustvo nagovještava  
druge događaje, drugu varijantu sudbine –  
mogućno, ne bolju, ali koju si  
posve propustio. Ovo oslobađa  
ne toliko maštu, koliko pamćenje,  
i to nadugo, ako ne zasvagda. Shvatiti  
da su te obmanuli, da su te savršeno  
zaboravili ili – obratno –  
da te i danas mrže – krajnje je  
neprijatno. Ali uobraziti da si  
centar, makar i neuglednog, svemira,  
nepristojno je i nepodnošljivo. Rijedak,  
možda jedini posjetitelj ovakvih mjesta,  
mislim da imam pravo  
opisivati bez uljepšavanja  
viđeno. Evo to je ona, naša mala Valhala<sup>1</sup>,  
naše jako zapušteno imanje  
u vremenu, sa šačicom duša za reviziju,  
s njivama koje naoštren srp,  
na žalost, neće pohoditi,  
i gdje se snježne pahulje sporo u zraku vrte  
kao primjer ponašanja u vakuumu.  
<1986>

1 Dvorana poginulih", u nordijskoj mitologiji  
prebivalište ratnika palih u boju

## SAVJET

### I

Azijom dok putuješ, noćiš u tuđim kućama, zatim izbama, hamamima, magazama – u kulama brvnatim čija čađava stakla prostor drže na uzdi, bundom se pokrivaš i uvijek se trudiš da ležiš s glavom u uglu, jer teže je u uglu tome zamahnuti – pritom u mraku – sje kirom nad njome otežalom od maločas popitog, i po propisu tebe zasjeći nasmrt. U kvadrat krug upisuj.

### II

Boj se široke jagodice, uključno s mjesecom, ospičave kože obraza; pretpostavljaš smeđima oči plave, posebno ako put vodi k šumi, guštari tavnoj. Obično, u očima razrez je ono glavno, jer je bolje uvidjeti, u posljednji trenutak, to da – mada hladniji – providniji je od kaputa, jer led može da pukne, i u pelinu bolje je da kopraš se nego u laži ljepljivoj poput meda.

### III

Svagda izberi izbu u čijem se dvorištu dese pelene. Pajtaj se samo s onima ispod pedeset. Muško te dobi dovoljno saznalo o sudbi je da bi ti pripisalo nešto što sebi je prije, a to nešto je – žena. Krij u ovratnik bunde novce; i u nogavicu pod koljenom, ako budeš lišen prtljaga; al ne u čizmu: nađu! U Aziji, čizme su prve prevedene za krađu.

### IV

Miči se sporo: treba li puzati – puzaj, kažu planine, veličanstvene izdaleka, a besmislene iz blizine, ona su forma površine što stoji okomito, i, naizgled horizontalna staza, bršljanu vitom slična, vertikalna je, u biti. Tako je s planinom:

stojiš – ležeći, a ležiš – stojeći, dokaz da jedino neovisan si u padu. Tako se savlada namah strah, vrtoglavica nad ponorom, il ushit u planinama.

## V

Ne odzazivaj se na “Ej, momče!” Ostani gluh i nijem. Čak i kad znaš jezik, ne izražavaj se na njem. Trudi se da se ne cijepaš na anfas i iz profila; ponekad, lice je prosto – nemoje. I kad pila njihova siječe psetu grlo, mrštit se nemoj. Pušeci, gasi cigaru u ispljuvku. A kad se radi o odjeći, oblači sivo, boje zemlje; u prvom redu veš, to smanjuje kušnju u njemu da zakopan budeš.

## VI

Zastajuć u pustinji, strijelu stvori kamenu da po njoj, naglo prenuvši se, shvatiš u istom trenu u kakvom smjeru krenuti. Démoni, kad je tmuša, u pustinji putnika kinje. Onaj što zbor im sluša može da lako zaluta: korak u stranu i – nagrabusí. U pustinji su – kod kuće sablasti, démoni, dusi. Sam ćeš se u to uvjeriti, pijeskom škrepeć, u dane kad i od tebe jedino će da duša preostane.

## VII

Nikad ništa pouzdano ne zna čovjek ni jedan. U vodičeva čvrsta, široka leđa zagledan, misli da u budućnost motriš, i pritome se drži od njega, po mogućnosti, na rastojanju. U srži, život je rastojanje – između danas i sutra, to jest budućnosti. I ubrzati treba korake svoje tek ako netko juri pozadi stazom tmičnom: ubojica, pljačkaši, prošlost i tome slično.

## VIII

U kiselom zadahu krpa, vonju prešanih balega poštuj ravnodušnost stvari prema pogledu izdaleka. I ti si van dohvata – kad obris ti je izgubljen –





obraća se zvuku koji u slavuju se srebrni,  
povećavajući broj obrtaja centrifugalnom iglom.

Tako se tvore svjetovi, pošto radijus – podvige čije  
u zabitnim baštama posmatra izbljedjela os –  
ruku, prstom što svira bez nota, ključima snabdije  
za bitisanje van sebe, narodski: za bezglasnost.

Tako zrake sakupljaju prostor, tako i prsti slijepoga  
neposobni da se povuku, čuju krik "Opreznije!"  
Osvijetljena stvar obrasta crtama lica. Stoga,  
što crnja ploča, dosvirati biva joj nemogućnije.  
<1987>

1 Sitnica, sve i svašta (fr.).

2 Ruska mjera za dužinu (1,06 km)

## U JULIJINOJ ULICI

*Teodori L.*

U tome gradu, Teodora, zvone do danas zvona  
ko da se rastopila u zraku nisi poput pahulje-propelera,  
i ko svjetlo na kraju hodnika, javljaš se sred sutona,  
krećući u zemlju trgova sa pis. mašinom od mermera,  
i mi ustajemo iza stolića! Od sjedelaca – čergare tako  
razlikuje sposobnost da dvaput popiju ovu tekućinu.  
Ne govoreći o anđelima, ne govoreći o sivodlakoj  
divljači u jabukama – dosad ne utoliše njinu  
žeđ fontane lokalne. Izgleda, velika praznina se  
širi iza ograde stanice što u pundu šine je zbrala,  
i struja bukvalno zagrcnuta je, zna se,  
zato što još nije sve ispriповijedala  
o tvojoj ljepoti. Gradovima su, Teodora, takođe,  
svojevrsne suviše misli, čežnja za srećom i, pored toga,  
gotovost da zamjere nijansi tvoje kože,  
čokoladama, frizurama, duljini zgloba ručnoga.  
Il kad te zaustavi ono što spaziš, što ti je blizu vida.  
S dalekovidošću potomka julija, oktavija, livija,  
grad gleda za tobom ko vitez lišen stida:  
što su ulice dulje, duša grada je srećnija.  
<1987>



## RAZGLEDNICA IZ LISABONA

Spomenici zbitijima što se nikad odigraše:  
krvavim ratovima što nisu vođeni.  
Riječima, progutanim u čas kad si hapšen.  
Smjesi golog tijela sa zimzelenim  
drvetom, što daje San Sebastijana<sup>1</sup>.  
Pilotima, koji u oblake se vinu  
posredstvom krilatog fortepijana.  
Izumitelju motora na mješavinu  
od otpadaka uspomena. Ženi  
moreplovca nad pladnjem hudim  
sa usamljenom kajganom. Obnaženim  
ustavima. Punogrudim.  
nezavisnostima. Kometama, namah  
proletjelim iznad zemlje (koje gone  
beskonačnost, s čijim se oznakama  
podudaraju ti pjesaži, no ne  
potpuno). Povremenom slaženju  
u bradu uhapšenog ideje o vlasti  
i o raslinstvu. Otkrivenju  
Infarktika, nepoznate časti  
onoga svijeta. Vjetrovitom kubistu  
krovova, njegovu slušanju soprana  
telegrafskih linija. Samoubijstvu  
zbog neuzvraćene ljubavi Tirana.  
Zemljotresu koji – riječi savremenika –  
puk je dočekao s radosnim klicanjem.  
Ruci, koja nije stiskala nikad  
novac, a spolni organ još manje.  
Sumi zelenih listova, bešale,  
unaprijed je za prezreti njihova raznost.  
Sreći. Snovima, javama koje su vezale  
za broj stanovnika svoju ispraznost.  
<1987>

1 Sebastijan (250? –288), kršćanski svetac i mučenik, od renesanse, kad postaje popularan lik u likovnim umjetnostima, prikazuju ga kao mladića čije je nago tijelo izrešetano strelicama.

\*\*\*

L. K.

Sve je po starom u tom malom stanu.  
Akvarij s ribicom – namještaj jedini.  
I ribica pliva, gledajuć u stranu,  
i tako sebi prostor većim čini.

Od časa kad si otišla zavazda,  
zahladnjelo je, i čaj je bez slasti.  
A grad u suton, u mramoru sazdan,  
od nabiranja tla s uma silazi.

Potpetica, niti točak, mir ulice  
ne krnje, gord platan ne mijenja pozu,  
dvije polovine džepne lukovice<sup>1</sup>  
mogu iza osam plač da izazovu.

Često se priviđa Grčka: luži oni,  
lovkinja s tunikom. Ali naga češće  
čtetvoronogo rujno drvo goni  
kroz sobu spavaću, baš kao kroz česte.

A među kvadratnim prozorom i slikom  
pretka – nježni propuh čak diže zavjesu.  
Kad bude da na um padne ti pravilo,  
to je sa kašnjenjem i nije na mjestu.

Kad ljulja, ostati nećeš na palubi,  
s prirode, vaj, nećeš precrtati buru.  
U gradu drozdovi samo i golubi  
mogu vjerovati u arhitekturu.

Bez sumnje, skoro će sve to završiti –  
brzo i, očito, nimalo lijepo.  
Mozak je ko lednik s obrisom razlitim,  
Kurosava zaljubljen slijepo.  
<1987>

1 Džepni sat.



istorije. Jer, što više ovih tačaka ima,  
više je pjega na jajima – što izgubiše igru žmurke –  
preplašene jarebice, leštarke i šumske šljuke.  
<1987>

## NOVI ŽIVOT

Zamisli da je rat okončan, da se zacario mir.  
Da se još odražavaš u zrcalu. Da svraka sada,  
ili drozd, a ne junkers<sup>1</sup>, cvrkuće na grani: “čirr”.  
Da razvaline iza prozora nisu, već barok grada:  
pinije, palme, magnolije, lovor, žilavi pljušt.  
Da ligatura gvozdена je, u čijim je čipkama mjesec  
čamio, u rezultatu dala navalu mimoze, plus  
eksploziju agava. Da život iznova započinje se.

Ljudi izlaze iz soba, gdje stolice – a svaka oblik ima  
slova “b”, il mekog znaka – od vrtočlavičice spasavaju.  
Oni ne trebaju nikom, izuzev sebi samima,  
škriljcu kaldrme i zakonu kojim se umnožavaju.  
To je uticaj statua. Tačnije, njihovih praznih niša.  
To jest, ako baš nije Sveto, bar je sinonim njemu.  
Zamisli da je sve to istina. Da o sebi govoriš, a  
pri tom govoriš o njima, o izlišnome, o tuđemu.

Život opet počne baš tako – od slike sa vulkanom  
u erupciji, brodom koji u buru zapao je.  
Od čuvstva da jedini – čuvstvo je njima izazvano –  
posmatraš katastrofu. Od čuvstva da si, ma koje  
minute, spreman osvrnuti se i ugledati divan,  
ili u žutoj kineskoj vazii, kraj hladne kafe, cvjetove.  
Njihove kričave boje, usta im, skoro neživa,  
takođe znače, ipak, navještaj katastrofe.

Svaka je stvar ranjiva. Sama misao, avaj,  
o njoj lako se zaboravi. Stvari su, uopće,  
sluge misli. Otud im oblici, uzeti iz glava,  
njina vezanost za mjesto, Penelopine kakvoće,  
to jest neophodnost u budućnosti. Izjutra pijevac kriči.  
U novom životu, u hotelu, izašav iz kade, tog trena,  
kada se uvijaš u čaršaf, ti na pastira ličiš  
četvoronožnog namještaja, gvozdена i drvena.

Zamisli da epos završava idilom. Smatraj riječ,  
nečim jeziku plamena oprečnim, monologom  
koji pohlepno, od tebe bolje, ko drva proždrije;  
da je u tebi ona vidjela dobiti, ne mnogo,  
i malo topline. Zato izišao si žive glave.  
Zato ne patiš osim od ravnodušja kojim mjesne  
Pomone, Vertumni, Venere i Cerere te dave.  
Zato su na tvojim ustima pastirske pjesme.

Koliko može se, opravdati se. Zaludu skrivanje  
kečeva, kada na sto žandari neznane boje će pasti.  
Zamisli da glas, što iskreniji, u njemu suza je manje,  
ljubavi premu bilo čemu, i strahovanja, i strasti.  
Zamisli da katkad na radiju hvata se stara himna.  
Da iza svakog slova, i ovdje, vuče se slova četa  
koja se slučajno slažu u "Betsi", ili u "Ibrahima"  
odvođeć pero iza granice smisla i alfabeta.

Sumrak u novom životu. Cikade, i njino zvonko "c";  
Klasična perspektiva sa neizostavnim tankom,  
ili pak vlažnom maglom, kao vlasitim koncem;  
goli parket koji nikad osjetio nije tango.  
U novom životu trenutku ne govori se da stane:  
zastavši, on brzo ode kvragu. Pa i sjaja je jarka  
u tvojim crtama već dovoljno da bi se, sa te strane,  
mogao pozdrav načrčkati, i prilijepiti marka.

A zidovima sobnim bjelinajoš bjelja biva  
od na njih bačene, tobož prijetnje radi, zjene  
koja je naviklija ne na širinu njiva  
no na odsustvo u spektru njihove boje otuđene.  
Mnogo se Stvari može praštati, zašto posebno ima  
razloga tamo gdje stvar konča. Konačni račun je prost:  
čuvstvo radoznalosti prema tim pustim mjestima,  
njihim besciljnim pejzažima, i jeste umjetnost.

Oblak u novom životu bolji je od sunca. Nekad,  
kiša, pošto je neprestana – liči na samosvijest.  
Po utvrđenom redu svome, voz koji ti ne čekaš  
na peronu u ogrtaču, nikad kasnio nije.  
Tamo gdje postoji vidik, jedro je sudija njemu.  
Ostatak sapuna oku je draži nego krpica il pjena.

I ako ko te upita "ko si ti", istog odvratiš trena:  
"Ko sam ja? Ja sam – niko", ko Uliks Polifemu.  
<1988>

1 Junkers – jedna od marki Hitlerovih aviona.

## KENTAURI

### KENTAURI I

Napola ljepojka, napola sòfa, narodnim govorom – Sòfa,  
uveče puneći ulicu – pomalo ko lica su prozori njeni –  
udarcima šest potpetica (na koncu konca, katastrofa –  
ono je čiji rezultat teško da te ne izmijeni),

ona na sastanak žuri. Ljubav sadrži fular,  
kosu, krv, opruge, valjkaste jastuke, rodove, sreću.  
Dvije trećine muško, a jednu fijakerska Mula –  
rikanjem uštrojenih fraza je susrećuć,  
odvlači je u teatar. U svakom bedru, još od pelena je  
ta sklonost mišića k namještaju, ka zavojitim ukrasima  
u mahagoniju, ka ormaru čije uresne daščice gaje,  
sa svoje strane, sklonost ka poluanfasima, k anfasima

s otisima prstiju. U teatru, u peti ugao skriti, sred mraka  
ko kola nalijećući jedno na drugo, frunir kotačem mijeseći,  
u pauzama se slave dramom iz života lutaka,  
a da to bjesmo u našoj eri, ne možeš poreći.

## KENTAURI II

Istrčavši iz budućnosti, svi oni "uzalud!" zagraju,  
i odmah se u nju vrate; naslušajte im se plesa.  
Na grani: ptice, veće no prostor, ni perja nemaju,  
ni paperja, već samo do bijesa, do bijesa.  
Horizontalno more zalazak oboji. Zato  
zimsko veče, smorivši se od neprisutnoga  
njegovog plavetnila, poigrava se, kao atom  
dan uoči raspada i dr., lančićem džepnoga  
časovnika. Tijelo šibice što sagorje,  
gola statua, bezljudno plesalište,  
odveć su stvarni, odveć stereoskopski, jer  
pretvoriti se ni u šta ni jedno ne može više.  
Tek plosnatim je stvarima, kao ribi i vodi,  
kad sliju se, mogućno, s vremenom, ihtiosaure dati  
Za eksploziju koja se u rezultatu oslobodi –  
profil sutra neće postojati.

## KENTAURI III

Križanac prošlog i budućeg, što dat je u kamenu,  
u krupnom planu. U sapima konja i trupu razvijenu.  
Ili u jednostavnom gramatičkom "budem" i "bilo"  
u produženom prezentu. Tu stvar dati s gomilom  
dosadnih detalja, u goloj brvnari koja ima  
kokošje noge. Plus mi, sa strane, na stolcima.  
Ili, sliveni sa onima koje smo ljubili  
u horizontalnoj postelji. Ili u autu bar,  
u zarobljeništvu perspektive, u ropstvu linija. Ili  
prosto u mozgu. Glasno, kreštavo dati tu stvar  
kao misao o smrti – čestu, tvarnu, što nečim  
grebe, to dati kao život, trenutačan i vječit  
život u kojemu, jajima u mreži slični,  
svi mi smo jednaki i stravični  
kvočki koja ponavlja sredstvima naše ere  
šestokrila križanca vjere i stratosfere.





kaputu riječi nije bilo. Jedina prozirna stvar bio je vazduh i ružičasta čipkana zavjesa u hotelu "Meleagar i Atlanta", gdje sam već tada, jedanaest godina unazad, mogao, čini mi se, naslutiti da je budućnost, avaj, nastupila. Kad je čovjek sam, on je u budućnosti, jer ona je sposobna da postoji, u svom poretku, bez nadzvučnih stvari, aerodinamičnih oblika, svrgnutog tiranina, srušenih statua. Kad je čovjek nesrećan, on je u budućnosti.

Danas, u hotelskoj sobi više ne stajem četvronoške, oponašajući namještaj i štiteći sebe od sopstvenih maksima. Danas umrijeti od tuge, bojim se, značilo bi umrijeti sa zakašnjenjem; a zakašnjele ne vole upravo u budućnosti.

Kej vrvi od mladeži koja čavrlja arapski. Veo se razrastao u paučinu glasina koje su poslije prešle u mrežu bora. Pse je davno progutao njen pseći Asušvic. Ne viđa se ni vlasnik. Izgleda, preživjeli smo samo ja i voda, budući da ni voda nema prošlosti.  
<1989>

\*\*\*

### *Suzani Martin*

Ne odletješe pčele, ne odjezdi konjik<sup>1</sup>. Pred barom  
"Janikulum" nova klapa brblja na slengu starom.  
Led se u čaši topi da dvaput dozvoli  
ulazak u istu vodu, a da žed ne utoli.

Osam ljeta prohuja. Podžegli, ugasli rat  
obitelji se rušile, u tisku njuške: sve go tat.  
Padali aeroplani, uzdisao spiker "O Bože",  
rublje još možeš prati, al ne izglača kože

čak ni dlanima vrelim. Sunce nad zimskim Rimom  
prsa u prsa bori se sa sinjim dimom.  
Vonja po sažganom lišću, blješti fontana kao orden  
koji se daje za beciljnost pušćanog pucnja u podne.

Stvari otvrdnu da u sjećanju nećeš ih maći s mjesta;  
ali u perspektivi javlja se nešto teže no nestat  
u njoj, što izlazi iz grada, i u godine pređe  
u hajci za čistim vremenom bez terakote i sreće.

Život je bez nas zamisliv, draga, zbog čega tu su i  
krajolici, barovi, bregovi, kumulusi,  
u čistom nebu na polju tog boja gdje ćeš da nađeš  
statute krute što slave pobjedu tjelesne građe.  
<1989>

<sup>1</sup> Povodom slike: "Ne odletješe pčele, ne odjezdi konjik" Brodski kaže:  
"Savršeno istinito: 'pčele' su iz grba Barberinijevih na luku kapije San  
Pankracio, a 'konjanik' je Garibaldi iz susjednog parka. Tamo je (misli na  
cijelu pjesmu M.V.) uopšte mnogo zašifrovano i skriveno velom, ali to nije  
važno. Adresat je bila specijalistkinja za rimsko pravo".

## FIN DE SIECLE<sup>1</sup>

Skončaće brzo vijek, al ja ću ranije.  
To nije, bojim se, pitanje njuha, prije –  
uticaj nebića na bitije.

Lovca, takoreći, na divljač. Od mišića  
srčanog ili cigle. Kušamo, uz fijuk bića,  
sjetit se kako jednom od bića,

što nas voljahu, bješe patronim, u rukama  
kipova, kliskim, koprcajuć se. Svijet namah  
presta da bude što bješe nama

kad vladahu u njemu strah, fokstort, lampe sa sjenilima,  
otoman i kombinacija, vic gdje trun soli ima.  
Ko je imao u mislima

da će ih vrijeme zbrisati ko gumicom s hartije  
napore olovke. Niko. Ni jedna duša nije.  
Ali baš to uradi vrije-

me koje šušti. Hajd, prekori ga. Sad srećeš  
posvud antene, mladež, panjeve, ne drveće.  
Ni u kafani nećeš

suborca kog je smlavila sudbina sresti,  
ni u baru anđela, u suknji plavoj i vesti,  
kog smoriše napori česti

da se vine nad sebe. Svuda je ljudi previše,  
što čas su u redu, a čas u gomilu se zbiše,  
tiranin nije zločinac više,

nego osrednjost. Ni automobili nisu, zna se,  
raskoš, već način prašina da izagna se,  
iz ulice, gde štake se nalaze

invalida, jamačno, ušlog u vječni muk;  
i dijete čita da je strašniji sivi vuk  
no pješadijski puk.

I sve češće te vuče da metneš rubac i ti  
na organ vida, što daje lišćem se ispuniti,  
uzimajući na vlastiti

račun prazninu što javi se u njemu,  
"slovo "l", glagole u prošleme vremenu,  
ariju izvedenu

glasom kukavičijim. On zvuči sad grublje no taj  
isti Kavaradosi – ko "više ne pjevaj"  
il\_"da me ubiješ" – i kraj:

ruka ispušta čokanj koji je ispijen.  
Ipak na vratima nije ni rabin ni svešten-  
ik, već era s nadimkom fen-

de-sjekl<sup>1</sup>. Moderno je – sve crno: košulja, čarape, veš.  
Na koncu konca, kad sve to s nje skineš,  
tvoj stan je, otkriješ,

obasjan svjetlošću od oko trideset vati,  
al "oprostite", mjesto radosnog "vivat!"  
s usta otme se, zatim.

Nova su vremena! Pečalna su vremena!  
U vitrinama stvari nose sopstvena imena  
koja ih dijele na

one kojima ste služiti se u stanju,  
i one kojim, s obzirom na tamu unutarnju,  
dajete začim maštanju

čovječanstva – u biti, od njega, o tuge!  
stvari ne moraš očekivati druge –  
o neživosti sluge

i anonimnosti uopšte. Ovo je plod sveistog,  
jao, razmnožavanja, ali kojemu istok  
nisu hlače i nije Istok,

već elektricitet. Na svršetku je vijek.  
Trk vremena treba žrtve, razvaline. Balbek  
njega ne stvara. Čovjek

takođe. Podaj mu čuvstva, misli, plus  
uspomene. Takav je apetit i ukus  
vremena. Ne žurim, al dajem. Us-

to, ja nisam strašljiv. Spreman sam biti i sam  
predmet iz prošlosti, ako je takva kaprisa  
vremena što gleda s visa

prema dolje, ili u svoj vlastit plijen  
preko ramena, u ono što se još uvijek  
kreće, što se usije

ispod prstiju. Da zavije me pijesak  
ja sam pripravan, i da u mene pješak  
koji prolazi, čak

ne pogleda okcem objektivna i da se ni  
ne ispuni silnim čuvstvima. Po meni,  
vrijeme što vani pjeni

nije vrijedno pažnje. A koje teče nazad,  
vrijedno je, il vrijedno kao svaka fasada,  
sličevići čas na sâd, a

čas na partiju šaha. Vijek – opšta je slika –  
bje dosta dobar. Sem ako količina je velika  
mrtvaca, al i stanovnika,

isključujući onog ko ove stihove pravi,  
takođe napretek i, za zalihu, u čas pravi,  
pričekavši, da ih se stavi

u turšiju ili u sir da ih se zbije:  
kosmičkih crnih rupa kamene to verzije  
jesu. Il sami svijet



iskrenije cijeni princip masovnosti, tiraže,  
bojeć se isključivosti, gubitka, kako se kaže,  
energije, najbolje straže

kakva je raspuštenost. Prostor je nešto napučeno.  
Trenje vremena o njeg se suvereno  
pojačava koliko uđe. No

vaš kapak sklapa se. Nepomućeno se tek mora  
plave, razabireš im zdaleka iz govora  
čas riječ "zalud", čas "zora",

to čuvši, zaželi se da se zemlja ne rovi,  
već sjedne na parobrod i plovi se, i plovi,  
ne da se otkriju novi

organizmi, otok, il bilje, prelest gusta  
drugih širina, stvar je upravo obrnuta;  
uglavnom – usta.  
<1989>

1 Kraj vijeka  
2 Prof. – Karl Profer, američki prijatelj pjesnikov





čas oklope. Kad luna sjajem je svojim  
prelije, vojska nije rijeka što se duljinom znade  
gorditi, već široko jezero, čija je dubina upravo to  
što treba prostoru koji živi pod lokotom,  
jer je proporcionalna putu koji pređe.  
Eto zašto bi čas Parćani, čas, Rimljani, al rjeđe,  
i oni, i drugi, ovamo, u Kapadokiju, zalutali  
katkada. Armija je voda bez koje, ni za časak,  
taj plato, ni, recimo, planine, ne bi znali  
kako izgledaju iz profila, ili poluanfasa.

Dva zaspala jezera, s tijelom što unutra  
pliva, blješte u tami kao pobjeda flore  
nad faunom, da bi se sljedećeg jutra,  
slila u zajedničko zrcalo, sred uvalice,  
gdje će leći sva Kapadokija – nebo gore,  
zemlja, ovca, brzi gušteri – ali gdje svako lice  
nestaje iz vida. Valjda tek orlu bi bila,  
dok lebdi u tami, svikloj na njegova krila,  
znana budućnost. Dok dolje gleda iz ravnodušnosti  
ptičje – ako se ptica, za razliku od vladara,  
od čovjeka uopšte, ponavlja – orao što para  
krilima sadašnjost, ne htijuć lebdi u budućnosti  
i, naravski, u prošlom, u istoriji: u radovima što kasno  
u noć se otegnu. Jer oni su, svakako,  
trenje privremenoga o nešto jako  
postojano. Palidrvca o sumpor, sna o

stvarnost, vojske o zemljište. U Aziji su  
brza svitanja. Nešto cvrkuće. Srsi kroz cijelo,  
kada ustaješ, prođu ti tijelo,  
zaražujući strahom dugonogih tisuć  
sjena: svaka ustrajno uz tle se priljubljuje.  
I u mlječnoj se magli svitanja čuje  
rzanje, kašalj, odlomci rečenica,  
I, viđeno polumilionom zjenica,  
sunce pokreće koplja, kosti, kvadriga,  
konjanike, strijelce, ratnike. I legionari jedan  
na drugu krenuli su, ko redak iza reda  
koji se s treskom zalupi nasred knjige,  
ili, tačnije, ko dva zrcala, ko dva lica,  
dva štita, dva sabirka, koji umjesto sume

daju razliku i oduzimanje Sule  
iz Kapadokije. A njena travica,

koja sebe u životu ne vidje nikada,  
i više od svega ima koristi od zvôna,  
zveketa, štropota, vapaja i dr. – sada  
gleda se u komadima razbitog legionara  
i palih Pontijaca. Razmahujući mačem  
kralj Mitridat, ni s jednom mišlju ni na čem,  
jaše na konju sred haosa, kopalja, krika.  
Ko slito “o-ho-ho” bitka je izgledala  
izdalje, tačnije: ko od prizora svog dvojnika  
pobješnjeli amalgam ogledala.  
I predio, sa svakim palim u stroju,  
poput sječiva koje se tupi, gubi svoju  
razgovijetnost, oštrinu. I, kao prije,  
na istoku i jugu sve u siluete rasplinulo se,  
to pali na onaj svijet sa sobom odnose  
crte osvojene Kapadokije.  
<1992>

1 Mitridat VI Eupator (132 – 64. p.n.e.) – kralj Ponta, ratovao protiv  
Rimljana od 80 do 64. godine s naizmjeničnom srećom.

2 Gaius Marius (156 – 86. p. n. e) – rimski plebejski vojskovođa i političar.  
Njegov sukob sa Kornelijem Lucilijem Sulom (118-78) u vezi sa  
zapovjedništvom u ratu protiv Mitridata VI doveo je do građanskog rata.



# PORTRET SLIKARA

Vida Ognjenović

Milan Tepavac

Vida Ognjenović

## LIKOVNA FILOZOFSKA BAJKA MILANA TEPAVCA

Slikarski rukopis Milana Tepavca već pri prvom susretu prepoznajemo po eruptivnom autorskom nagonu za likovnim preuređivanjem stvarnosti, zatim po pažljivo razrađenom filozofsko-bajkovitom misaonom jezgrom u radovima kao i po energiji istraživanja u postupku, od upotrebe boje i prostora do punog vizuelnog sinkretizma u sferi naoko protivrečnih elemenata. Njegove slike u različitim tehnikama i kombinacijama, izvanredni crteži, maštovito izvedene instalacije, video radovi, pozorišne i filmske scenografije, beleške, asamblaži, skice, skulpturalni detalji i likovni zapisi daleko su od jednostavnog oslikavanja onoga što mu kao slikaru neposredno ulazi u vidokrug. Pre bi se reklo da su to silovito namaštani upadi u prihvaćene likovne navike, smišljeno razgrađivanje sakrosančnih celina, disputi, opomene, filozofska poricanja, pobune i rugalice, a sve to bez one, od česte upotrebe izlizane, koloritske manipulacije, kao i bez avangardnog poziranja, isprazne pre-naglašenosti i napadnog samozadovoljstva.

Tepavac svakim svojim novim radom iznova uspešno dokazuje da nije šablonski eksperimentator. On se ne zadovoljava time da svoju intervenciju u prirodnim datostima sprovodi samo kao doslednu likovnu destrukciju tog stvarnosnog ishodišta slike. Ovaj slikar očigledno smatra da bi to bila linija najlakšeg otpora, jer, ukoliko se složimo oko toga šta je stvarnost, podrazumeva se da svako pravo umetničko delo počiva na ideji izvesnog sukoba sa zatečenim poretkom stvari. Sluteći već na samom početku brojne zamke i nedoumice koje taj odnos skriva, on je nastojao da se njime ozbiljno bavi još tokom studija i u mnogome je uspeo da ga postepeno impostira već u svojim ranim radovima. Sada se ta impostacija kod njega očituje kao neutaživa volja za preformulacijom, najpre svega onoga što ulazi u sliku, a zatim i poimanja njenog sudejstva sa svetom posmatrača i sagovornika.

Polazeći od Vitgenštajnovog stava da stvarnost nije model filozofije, već se ona prepoznaje u postulatima koje joj filozofija



njen omnipotentni, zasićeni likovni namaz, gde sve može biti boja, a ona sama je tek jedan u neograničenom broju izražajnih elemenata.

Poznati književni kritičar Harold Blum je u jednom tekstu o danskom bajkopiscu Andersenu podvukao da je slavni književnik između ostalog, preuzeo od narodne bajke postupak animizovanja sveukupne prirode, odnosno da o svakoj stvari (objektu) piše kao o živom biću. "U njegovoj prozi, piše Blum, nema ni jedne stvari koja je puki objekat, svako drvo, grm, životinja, artefakt, ili komad odeće, sve to ima svoju dušu, glas, seksualne želje, potrebu za statusom i užas od pomisli na smrt". Na sličan način se može govoriti i o animizmu predmeta u kreativnom postupku njihove primene u instalacijama Milana Tepavca, pa i drugim njegovim likovnim radovima u prostoru.

U projektu "Granica" (Galerija "Haos", 2004) u ogromnom akvarijumu su potopljene knjige (poezija, istorija, kalendari), satovi, slike zapisi, arheološke iskopine, diskete i razni drugi predmeti, a sve to pod supervizijom Ničea, koji na krilima lebdi iznad akvarijuma i makovom čaurom održava kontrolu nad tim poretkom. Ti sakupljeni i nabrojani objekti nisu kolekcionaraki izloženi, već naterani u neobičan ambijent, potopljeni u vodu, nadrealno šaržirani. Tepavac ih je na *andersenovski* način vitalizovao, dajući svakom od njih priliku da privuče naročitu pažnju i ispriča svoju priču, da ogoli sopstvenu dušu u mračnoj bajci o našem svekoliko ograničenom duhu. Sve te stvari, zajedno sa vodom, osvetljenjem i video radom koji ih dopunjava, zatvaraju kolo osećajnog strujanja čineći zastrašujuću najavu mogućeg potopa kataloga mnogih humanih dostignuća.

Filosofsko učenje da se totalna stvarnost deli na aktuelno i moguće, Tepavac u svom likovnom rukopisu dovodi u odnos obrnute binarne opozicije, nastojeći da dokaže da je privid upravo ono što je aktuelno, a realno ono što se nalazi u ideji. Zato se on ne prepušta ugodnoj poziciji nekoga ko vodi likovni dnevnik o prirodi, beležeći njene pojavnosti i mene. Njegovu slikarsku ruku ne vodi urgentni vizuelni pritisak spolja, već njegova ideja o njemu. Slika koju stvara nije tu zato da ulepša okruženje, da prikaže izuzetnu pojavu, ili da nas umiri blagotvornim skladom linija, boje i poruke.

Tepavac slika, postavlja, snima, skicira, gradi, obrušava i sve to kombinuje u snažne likovne celine i fragmente o svemu

što ga izaziva, plaši ili ugrožava i tu svoju viziju nudi prirodi kao jednu od njenih novih mogućnosti. Likovnost je po njemu u nezadrživom dejstvu slike na sve što je okružuje, a ne u pikturnalnom odsjaju oslikanog objekta. To svojim radovima dosledno dokazuje.



Fotografija autora ispred video rada 2004.

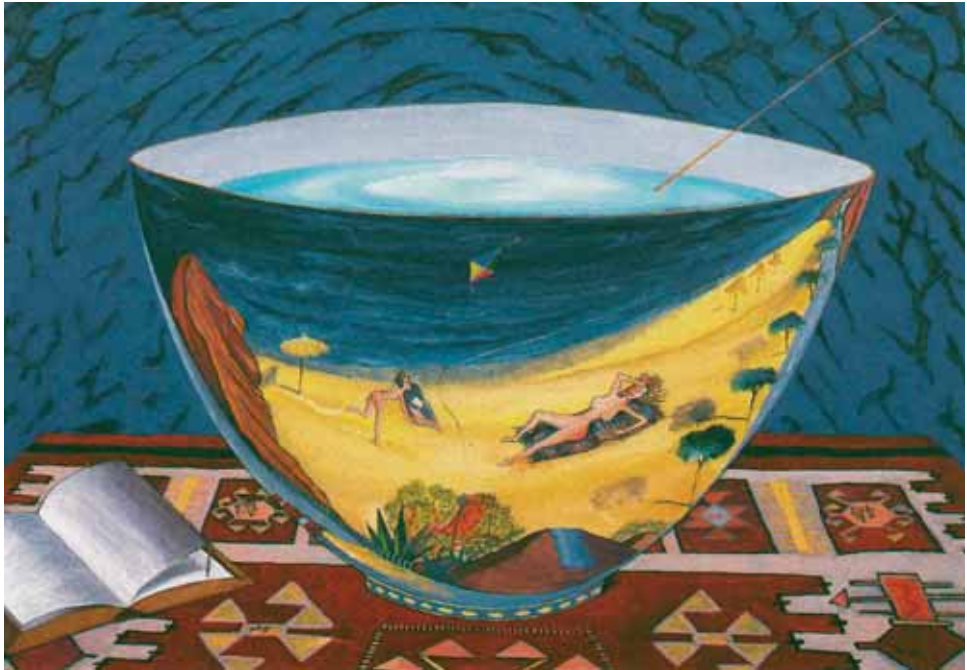




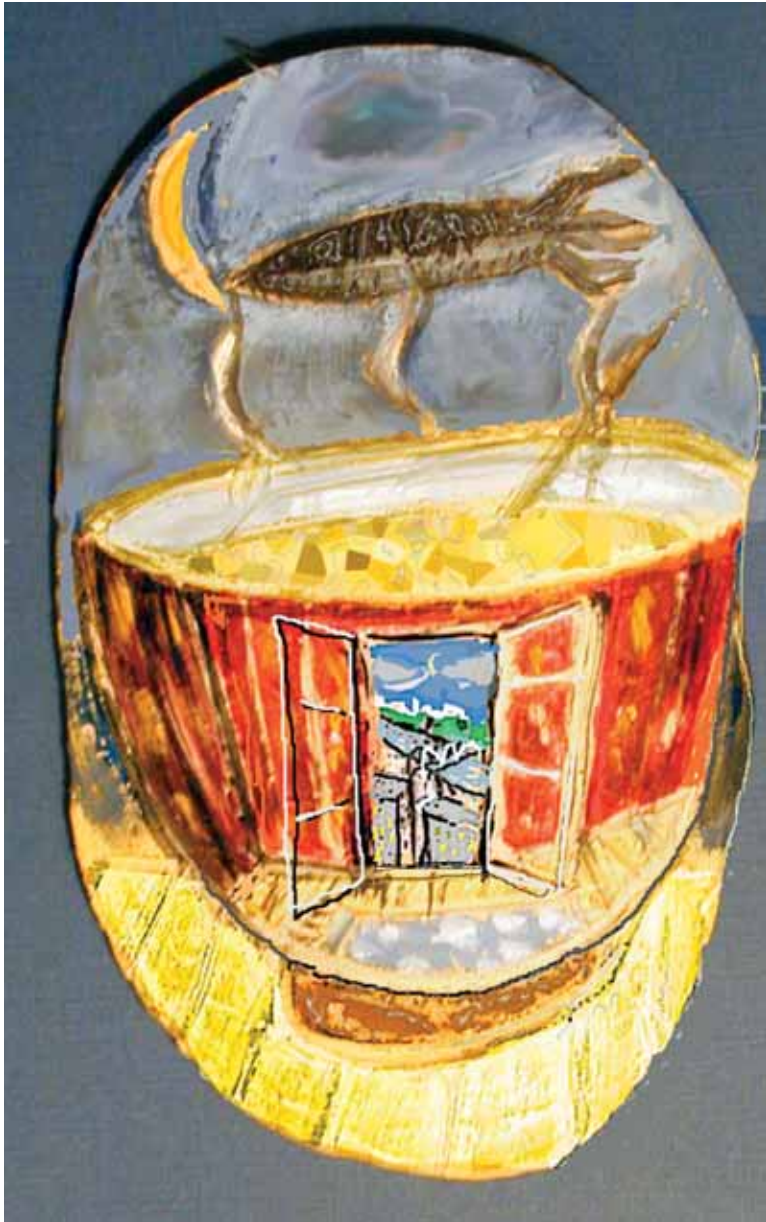
Objekat akvarijum



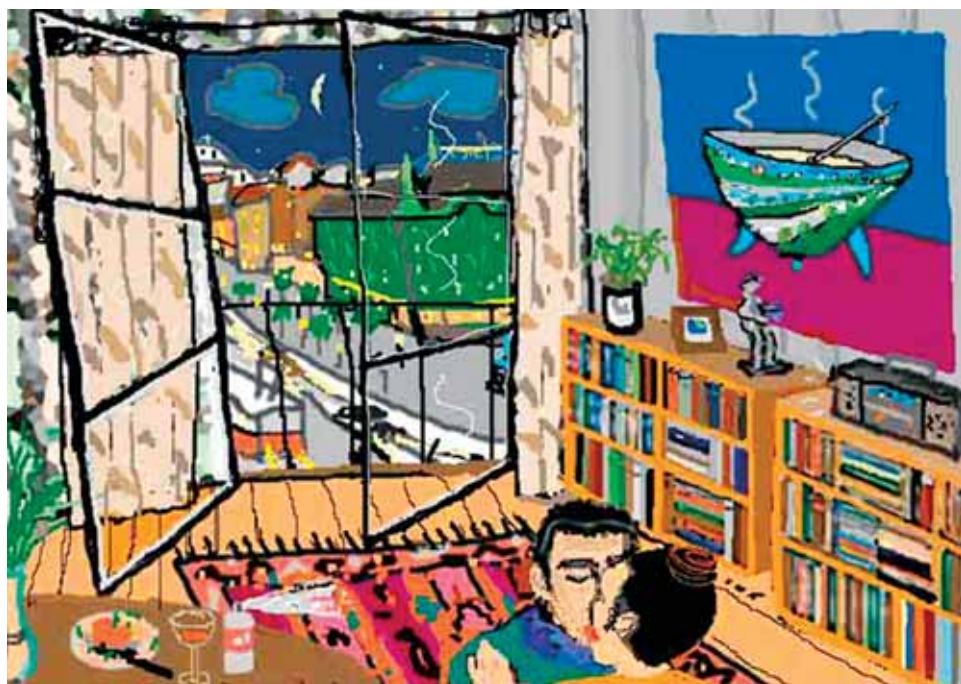
Niče čačka po akvarijumu



PLAVA SUPA, 2000, ulje na platnu, 100 x 70 cm



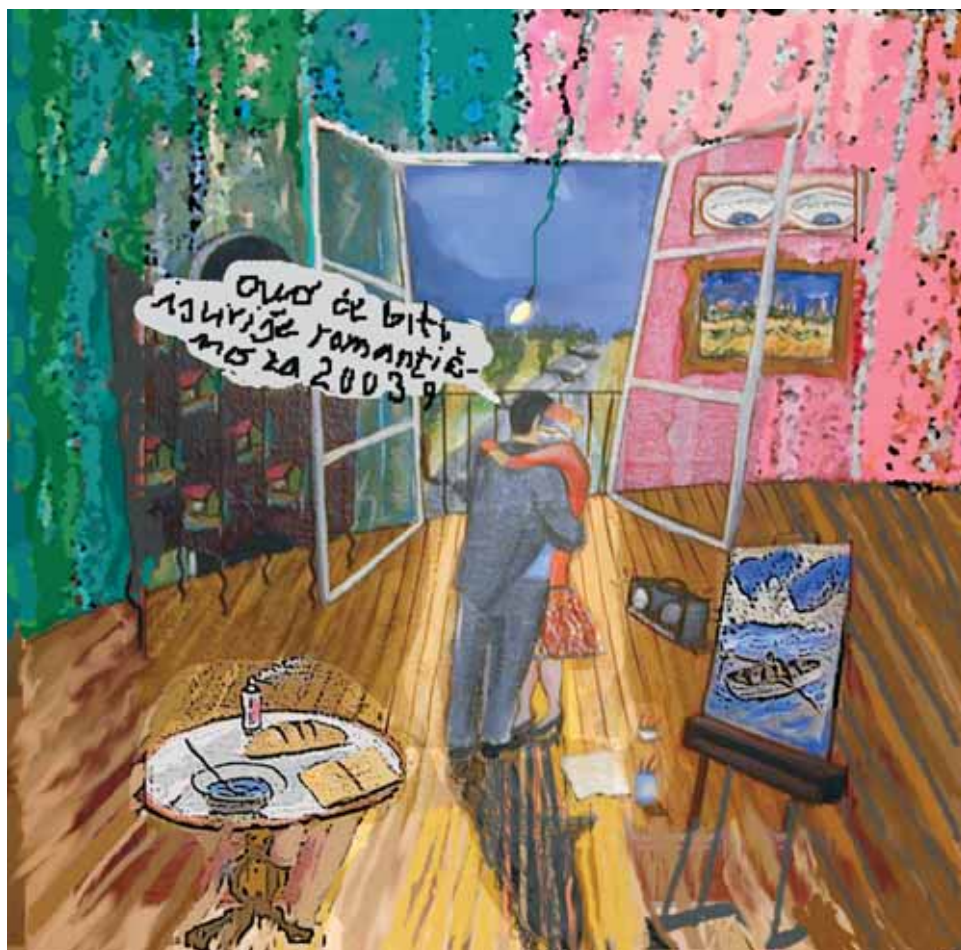
SUPA SA BOMBONOM, 2000, terakota 17 x 10 cm,



POLJUBAC, 2003, digitalna grafika



OMAŽ MATTISU, 2003, digitalna grafika

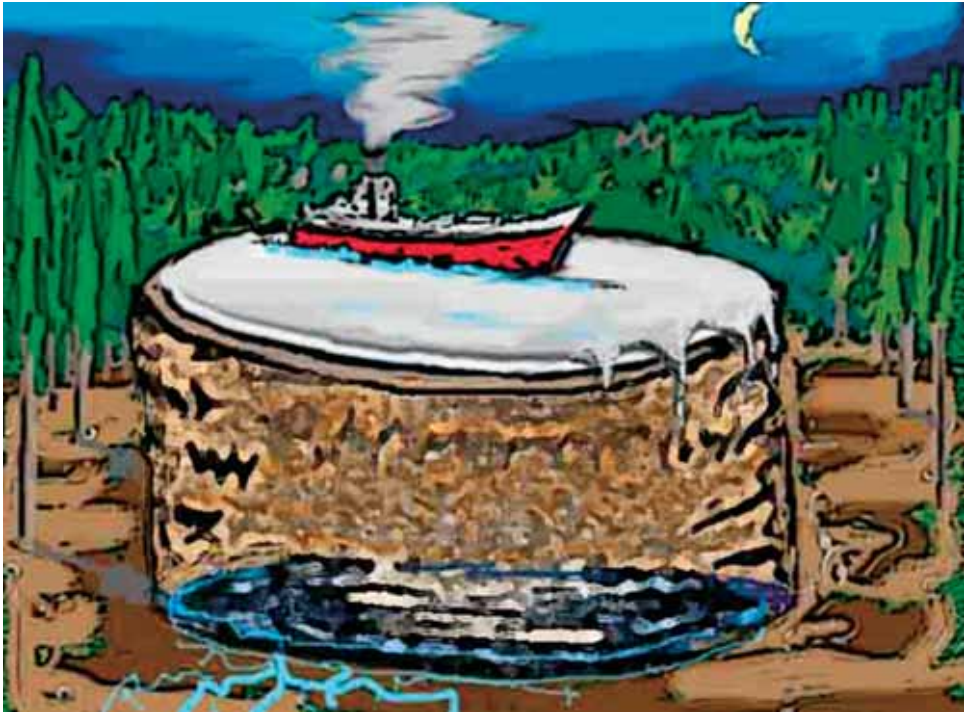


TANGO, 2003, digitalna grafika

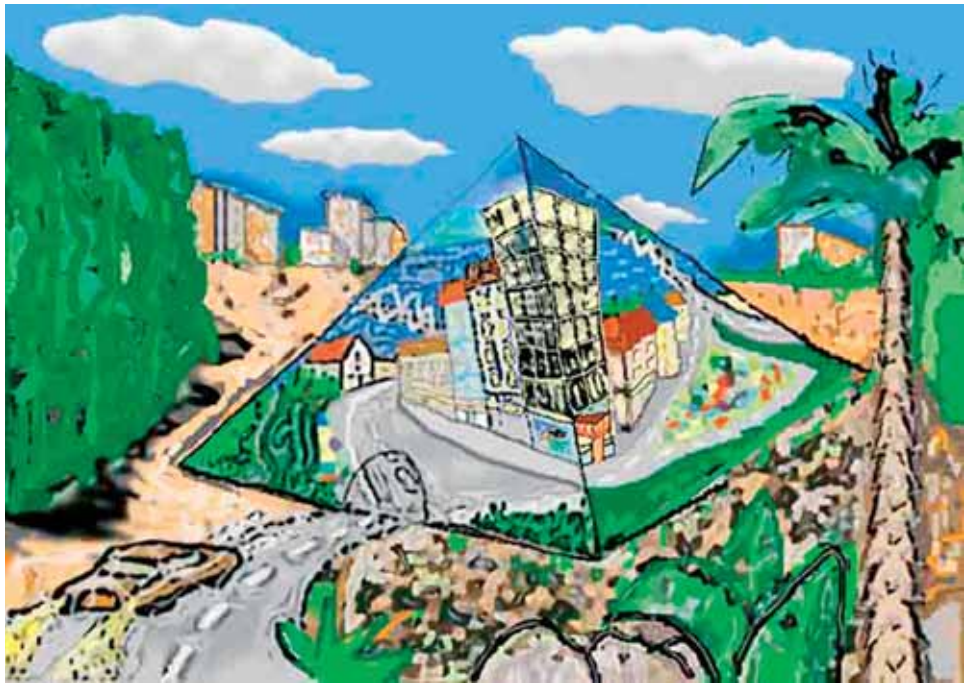


PARIZ, 1997, kombinovana tehnika, 40 x 30 cm





NOSTALGIJA, 2002, digitalna grafika



BEOGRAD, 2003, digitalna grafika, 45 X 35 cm



Kadar iz video rada GRANICA



*smo se borili, San i istina Miće Popovića, Doktor Krleža, Rasulo, Povest o Miškinu, Intervju na Ciriškom jezeru, Zagrebačka analiza, Musilov notes ...* samo su neki od naslova iz njegovog obimnog, već klasičnog opusa.

**Dubravka Crnojević – Carić** (1961), glumica, redateljica i teretičarka književnosti. Glumila i režirala diljem Hrvatske (iza sebe ima oko 60-tak uloga, te 15-tak režija). Za neke od umjetničkih radova, i na polju glume i režije, nagrađivana. Magistrirala temom *Heteroglosija kao odraz društvenih i duhovnih protuslovlja u Slavoniji 18. stoljeća*. Objavljuje znanstveno-teorijske radove i eseje, predaje na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu; kao suradnica Centra za ženske studije već nekoliko godina realizira kolegij *Gluma i "vječno žensko"*.

**Muhamed Dželilović** (Sarajevo, 1957), završio Filozofski fakultet, Odsjek za opštu književnost i teatrologiju u Sarajevu. Magistrirao 1985.godine na Filološkom fakultetu u Beogradu sa temom "Ideja recepcije u nauci o književnosti", a doktor-sku disertaciju pod naslovom "Dante u slavenskoj književnoj kritici XX vijeka" odbranio u Sarajevu 1989. godine (u prerađenom obliku, 1991. godine, objavljena kao monografija pod naslovom "Slaveni o Danteu"). Bio je jedan od urednika književnog časopisa "Život" u periodu 1988-1992. Od 1981. godine radi na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, kao asistent, docent i vanredni profesor, te na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu i Tuzli. U periodu 1999/2001 radio najprije kao dramaturg, a kasnije i kao direktor drame u Narodnom pozorištu u Sarajevu. Do sada je objavljivao radove o domaćoj i svjetskoj književnosti, kao i teatrologije u brojnim domaćim i inozemnim časopisima i zbornicima.

**Željko Ivanković** (Vareš, 1954), objavio je knjige poezije: *Nešto od onog što jest* (1978), *Utrka puževa* (1982), *Vrijeme bez glagola* (1986), *Urušavanje slike* (1990), *Izgubljeni zavičaj* (1995), *Traženje zavičaja* (1997), *Izbor poezije* (1999), *Raskoš, hladna mjesečina* (2002); romane: *Dodirom i svijet poče* (1992), *Ljubav u Berlinu* (1995); knjige proza: *Priče o ljubavi i smrti* (1989), *Zvezdangrad* (1990), *700 dana opsade* (1995), *Tko je upalio mrak?* (1995), *Nove priče o ljubavi i smrti* (2001), *Odrastanja* (2002), *Vareške priče* (2003); knjige studija i eseja: *(D)ogledi* (1987), *(D)ogledi, II* (1997), *Pisci franjevci vareškog kraja* (1999),

(D)ogledi, III (2000), *Na marginama kaosa* (2001). Uz to je objavio i pet knjiga prijevoda s njemačkoga (*Mozart: Pisma ocu; Priče stare Kine; Heinrich Böll: Potraga za čitateljem; G. A. Bürger: Pustolovine baruna Münchhausena; Židovske priče*), dvije knjige izbora (*Izbor priča hrvatskih pisaca za djecu u Bosni i Hercegovini; Izbor pjesama hrvatskih pisaca za djecu u Bosni i Hercegovini*), te priredio dvadesetak knjiga iz bosanskohercegovačke, hrvatske i svjetskih književnosti. Živi i radi u Sarajevu.

**Svetislav Jovanov** (Jazak, 1953), diplomirao dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Uređivao od 1977-92. i od 2001-2003. dramski i serijski program u Televiziji Novi Sad. U razdoblju 2000/2001 bio direktor Drame u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, a 2003/2004. radio kao zamjenik upravnika istog pozorišta. Trenutno radi kao direktor Drame na srpskom jeziku Narodnog pozorišta u Subotici.

Od 1998. do 2000. godine obavljao funkciju selektora Sterijinog Pozorja. Dobitnik Sterijine nagrade za teatrologiju, 2000. godine – za knjigu studija *Obmanuti Eros (žensko pitanje u srpskoj drami)*. Pisao pozorišne i filmske kritike u časopisima, nedeljnicima i dnevnim listovima, kao i eseje i studije iz oblasti teorije drame i teorije žanrova. Urednik pozorišnog časopisa *Scena*. Objavljene knjige o pozorištu: *Rajski trovači – eseji o dramaturgiji razlike*(1987), *Jeretik u oltaru* (1994), *Obmanuti Eros* (1999) i *Šekspir, Kot i ja* (2003). Ostale knjige: *Hudinijeva ulaznica* (1994), *Piknik na Golgoti – svetska književnost Borislava Pekića* (1994), *Čas lobotomije – enciklopedijski zverinjak Danila Kiša* (1997), *Rečnik postmoderne* (1999) i *Mitovi XX veka* (2002). Objavio i *Antologiju kriminalističke priče* (1994), *Antologiju tvrde krimi priče*(1996), kao i izbor i prevod priča E.A. Poa *Melcelov šahist* (1999). Živi i radi u Novom Sadu.

**Dušan Jovanović** (1939), pisac, scenarista, reditelj, živi u Ljubljani, gdje trenutno predaje pozorišnu režiju i glumu na Akademiji scenskih umjetnosti.

Najpoznatiji pozorišni komadi: *Oslobođenje Skopja; Karamazovi; Luđaci; Marke a onda još i Emilia; Život provincijskih plejboja poslije Drugog svjetskog rata; Zid, jezero; Generacije; Glumite tumor u glavi i zagađenje zraka; Vojna tajna; Viktor ili Dan mladosti; Proročica ili dan mrtvih; Antigona, Zagonetka hrabrosti, Ko to peva Sizifa (Balkanska trilogija); Karajan C; Klinika Kozarcky ; Egzibicionist...*

Njegove predstave izvođene su širom regiona, kao i na međunarodnim festivalima. Režirao je više od 80 komada domaćih i stranih autora (Cankar, Krleža, Nušić, Smole, Kovačević, Hieng, Svetina, Šeligo, Jesih, Ionesco, Vitrac, Schiller, Shakespeare, Buechner, Strindberg, Gorki, Chexov, Gombrowich, Havel, Shepard, Albee, O'Neill, Moliere, Musset...) u teatrima u Ljubljani, Celju, Mariboru, Novoj Gorici, Trstu, Sarajevu, Zenici, Zagrebu, Beogradu, Subotici, Dubrovniku, St Etienne i Beču.

Napisao je knjigu eseja: *Pabirci*; knjigu pisama *Muškarac-žena*, knjigu novinskih kolumni *Subotnja knjiga*, roman *Don Žuan u agoniji*.

Dobitnik je vrijednih domaćih i međunarodnih nagrada i priznanja.

**Aleksandra Jovičević**, redovni profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Predaje istoriju svetske drame i pozorišta, a na poslediplomskim predaje uvod u studije izvođenja i pozorište avangarde. Doktorirala je na Tisch School of the Arts, New York University. Objavljivala u zemlji i inostranstvu.

**Ozren Kebo** (Mostar, 1959), živi i radi u Sarajevu. Objavio knjigu *Sarajevo za početnike*.

**Boro Kontić (Nikšić, 1955)**, direktor i osnivač Mediacentra Sarajevo (1995). Jedan od autora u okviru RTV produkcije Mediacentra te predavač na treninzima za novinare i Školi strateškog komuniciranja. Dugogodišnji novinar Radio Sarajeva. Autor brojnih emisija tokom 80-tih. Bio je glavni i odgovorni urednik *Omladinskog programa Radio Sarajevo (1987)*, a kasnije i glavni i odgovorni urednik *Drugog programa Radija Sarajevo (1990 – 1992)*. Specijalnost radio dokumentarci. Na festivalima *Frix Futura – Berlin* i *Prix Italija*, 1991. godine dobio je Grand Prix za radio dokumentarac JAZZTIME. Bio je dopisnik *Voice of America* od 1994. do 2003. godine.

**Vesna Krmpotić – Petković** (Dubrovnik, 1932), u Zagrebu diplomirala psihologiju i engleski jezik. Objavila 68 knjiga (poezija, romani, pripovijetke, drame, eseji). Prevođena na engleski, italijanski, njemački, slovenski, litvanski, ruski i slovački jezik.

Dobitnica nekoliko književnih nagrada među kojima su Nolitova, Goranova, Zlatni muflon, Nagrada željezare Sisak,









drame, gdje je prvo djelovala kao selektorica (2000-2002), a kasnije i kao rukovodilac međunarodnog programa (2003). Članica je žirija Borštnikovog susreta i Komisije za scensku umjetnost pri Prešernovom fondu. Društvo slovenskih pisaca joj je za pozorišne dnevnik u reviji Sodobnost u junu dodijelilo Stritarevu nagradu 2003.

**Alja Predan** je dramaturginja, prevodilac, urednica i publicista. Studirala je istoriju umetnosti, engleski jezik i dramaturgiju, bila je umetnički vođa *Primorskog dramskog gledališča* u Novoj Gorici, kustos u Gradskoj galeriji u Ljubljani, a sada već niz godina radi kao dramaturginja u *Mestnom gledališču ljubljanskom*.

Sarađivala je u skoro četrdeset pozorišnih predstava u Sloveniji, Italiji i Velikoj Britaniji. Od 1994. godine je urednica specijalizovane pozorišne književne edicije *Knjižnica MGL*, u kojoj je do sada objavljeno 141 knjiga (Appia, Craig, Artaud, Pavis, Barba, Ubersfeld, Hristić, Jovanović, Korun...). Uredila je i napisala sinopsise drama za knjigu *Contemporary Slovenian Drama* (1997), prevela je više od četrdeset drama savremene engleske, američke, poljske, hrvatske i srpske dramske književnosti, knjige *Teorije pozorišta* Marvina Carlsona i *Istoriju lutkarstva 20. veka* Henrika Jurkowskog.

Zajedno sa Milanom Deklevom i Mojcom Kranjc je napisala istorijsko-ljubavnu dramsku fresku *1821*, koja je izvedena 2000. godine u MGL.

Povremeno se bavi publicistikom, a skoro već dvadeset godina sarađuje u čuvenom vodiču po savremenoj svetskoj dramatici Gregor/Dietrichovom *Der Scahuspielführer*.

1997. godine je na Međunarodnom trijenalu pozorišne knjige i periodike u Novom Sadu dobila bronzanu plaketu za uredništvo pozorišnih programa MGL, a 2005. godine Grün-Filipićeve nagradu za dramaturgiju.

**Vojka Smiljanić-Dikić**, pjesnikinja, prevodilac. Prevodila je djela M. Yourcenar, M. Diba, J.J. Rabearivela, S. Heaney, M. Longlaya, K. Raine, E. de Luca, P. Holappa, M. Lacherafa, J. Senaca, M. Haddada, R. Boudjedra, Y. Septija, Tahara Benjeluna i druge. Objavljene knjige: *Pesme* (1966), *Tkači vetrova* (1987), *Pepehnica* (1997), *Druga Zemlja* (2000). U štampi je knjiga pjesama *Prevođenje mora*.



za Varlama Tihonoviča", "Ministru svjetske književnosti", "Andrićev pismar", "Pričar"), šest romana ("Uštapi", "Od straha početnica", "Tajna bukvice", "Pero na žuč", "Adresat Andrić", "Lomonosov, prvi Rus"), knjige kritika i eseja ("Te(k)stiranje čitača), knjige dokumentarne proze ("Dobro (ne)došla knjiga").

Priredio "Antologiju savremene pripovijetke Republike Srpske", "Lijepu knjigu o Kočiću", "64 polja književnosti" (književnost i šah), "Moji razgovornici" (knjiga intervjua). Zastupljen u antologijama i programskim izborima.

Nagrade: Godišnja nagrada UK RS, "Kočićevo pero", "Ivo Andrić", "Mladen Oljača"...

Živi u Banjaluci. Zaposlen na Radiju RS.

**Milan Tepavac** (Sombor, 1957), diplomirao je na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu 1985 godine, a 1989. povodom proslave 200-godišnjice francuske revolucije, kao stipendista francuske vlade, pohađao je i završio slikarski atelje kod prof. Jean Sire Bernarda u Marly-le-Roi, Paris.

Kao stipendista španske vlade, 1989/1990. godine boravi u Madridu, gde specijalizira slikarstvo kod profesora D. Paralla i grafiku kod profesora G.Hernandeza na Academia de Bellas Artes- Univerzidad Complutense.

Završio je 2003. godine interdisciplinarne magistarske studije na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, grupa za više-medijsku umetnost. Magistrirao kod profesora Vladana Radovanovića i profesora Čedomira Vasića.

1985 - 2005. imao petnaest samostalnih izložbi na prostoru ex-Yugoslavije, a u inostranstvu samostalno izlagao 1987. u Londonu, Gallery "Creative Image" i 1997. u Parizu, La Galerie "Art present".

Učestvovao na preko 200 grupnih izložbi u zemlji i u inostranstvu: Nemačka, Španija, Francuska, Madjarska...

Autor je nekoliko multimedijalnih projekata, video radova, scenografija, plakata za predstave, ilustracija za časopise i jedne pozorišne predstave "Doručak na travi" koja je 1983. premijerno izvedena na sceni beogradskog S.K.C-a kao jedan od prvih projekata likovnog teatra u nas.

Živi i radi u Beogradu kao samostalan likovni umetnik.

Značajnije nagrade:

1984. Otkupna nagrada iz Fonda "Likovne Jeseni"

Narodni muzej Sombor

1986. Fond "Moše Pijade" (Mladi talenti )

1997. Nagrada Ministarstva Republike Srbije za slikarstvo na VII međunarodnom bijenalu "Milena Pavlović-Barilli"

**Svetlana Tomić** (Beograd, 1970) diplomirala i magistrirala na beogradskom Filološkom fakultetu. U periodici uglavnom objavljuje kritike. Kao jedna od nagrađenih na konkursu Književne omladine Srbije objavljena je zbirka poezije "Tuneli u naručju" (Beograd, Pegaz, 2002). Druga zbirka poezije, zbirka priča, pesme za decu, teorijski rad o zapletu i zbirka kritika o novijim književnim delima objavljenim u BiH i Hrvatskoj još su u fasciklama. Trenutno živi u Sarajevu.

**Dragana Tripković** (Cetinje, 1984), objavila je zbirke pjesama "Prevarena duša" (2000) i "Ljubav je kad odeš" ("Plima", 2005). Radi kao novinar redakcije za kulturu dnevnika "Vijesti" u Podgorici.

**Slobodan Unkovski** (Skopje, 1948), redatelj, redoviti profesor Fakulteta dramskih umjetnosti u Skopju. Gost-profesor na postdiplomskim studijima režije na nekoliko univerziteta u SAD. U jednoj od vlada Republike Makedonije funkcionirao kao ministar za kulturu (1996-1998).

Diplomirao na beogradskom Fakultetu dramskih umjetnosti, u klasi prof. Vjekoslava Afrića (1971). Tijekom 35-godišnje iznimno uspješne karijere postavio stotinjak predstava. Neke od njih, s velikim uspjehom, realizirao i na prestižnim inozemnim scenama (JDP, Beograd; SNG, Ljubljana; Teatar Mala Brona, Moskva; Nacionalni teatar, Atena...).

Jedan je od najuspješnijih i, nedvojbeno, najnagrađivanijih redatelja u regiji. Dobitnik je triju Zlatnih lovor vijenaca sarajevskog MESS-a (1973, 1979, 1983), pet Sterijinih nagrada (1975, 1980, 1983, 1985, 1990), Grand Prix-a BITEF-a (1992), najprestižnijih slovenskih i grčkih kazališnih nagrada...

Neke od predstava Slobodana Unkovskog imaju kulturni, bezmalo antologijski status: **Jane Zadrogaz** i **Divlje meso** Gorana Stefanovskog (Dramski teatar Skopje; 1974 i 1979), **Hrvatski Faust** Slobodana Šnajdera (JDP, Beograd; 1983), **Srećna nova 1949** Gordana Mihića (MNT Skopje, 1985), **Teatarske iluzije** Pierrea Corneillea (JDP, Beograd, 1992) **Bure baruta** Dejana Dukovskog (JDP, Beograd; 1995)...

**Nenad Velicković** (Sarajevo, 1962), do sada objavio tri romana: *Konačari*, *Otac moje kćeri* i *Sahib- impresije iz depresije*, te tri zbirke kratkih priča: *Đavo u Sarajevu*, *Sexikon-Sexpresionizam* i *Sarajevski astronauti*. Roman *Konačari* preveden je na njemački, slovenački i italijanski jezik.

Živi i radi u Sarajevu.

Više informacija: [nenadvelickovic.com](http://nenadvelickovic.com)

**Maja Vidmar** (Ljubljana, 1961), djetinjstvo je provela u Novoj Gorici, a sada živi u Ljubljani kao slobodna književnica. Objavila je slijedeće knjige pjesama: *Razdalje telesa (Udaljenosti tijela)*, "Mladinska knjiga", Ljubljana, 1984.; *Način vezave (Način vezivanja)*, "Mladinska knjiga", Ljubljana, 1988.; *Ihta smeri (Žestina pravca)*, izbor pjesama, "Emonika", Ljubljana, 1989.; *Ob vznožju (Kraj uznožja)*, "Nova revija", Ljubljana, 1999.) i *Prisotnost (Prisutnost)*, "Aleph", Ljubljana, 2005.).

Zastupljena je u mnogim antologijama savremene slovenačke poezije i prevedena na brojne jezike u svijetu. U Austriji je štampana knjiga pjesama *Leibhaftige Gedichte*, u prijevodu Fabjana Hafnera ("Droschel", Graz, 1999.), za koju je pjesnikinja Vidmar dobila njemačku nagradu "Hubert-Burda-Stiftung", a u Hrvatskoj pjesnički izbor *Akt*, u prijevodu Radoslava Dabe i Branka Čegeca ("Meandar", Zagreb, 1999.).

**Velimir Visković** (1951) književni kritičar i leksikograf. Osnovnu školu i gimnaziju završio u Splitu; u Zagrebu 1973. diplomirao jugoslavistikom i komparativnu književnost. Od 1975. radi u Leksikografskom zavodu. Uredio prvu južnoslavensku enciklopediju personalnog tipa trosveščanu "Krežijanu". Bio član uređivačkih kolegija "Enciklopedije Jugoslavije", "Filmske enciklopedije" i "Hrvatske enciklopedije". Sada je glavni urednik "Hrvatske književne enciklopedije". Uredio i priredio više stotina knjiga hrvatskih pisaca, među kojima i najnovije izdanje "Sabranih djela Miroslava Krleža" i hrvatsko izdanje "Izabranih djela Ive Andrića". U izdavačkom poduzeću Profil trenutno uređuje biblioteku savremene proze "Velimir Visković bira za vas".

Česnaest godina uređivao je časopis "Republika", posljednje tri godine uređuje "Književnu republiku" i "Sarajevske bilježnice". Predsjednik je Hrvatskog društva pisaca. Predavao je na studiju Novinarstva pri zagrebačkom Fakultetu političkih znanosti i Suvremenu hrvatsku književnost na Filozofskom

fakultetu. Gostovao je kao predavač na više stranih sveučilišta. Bio je stalni kritičar mnogih listova i revija: "Danas", "Vjesnik", "Vijenac", "Feral Tribune", "Politika", "NIN" i dr. Objavio više od pet stotina kritika, eseja i rasprava te oko tisuću enciklopedijskih natuknica. Autor je knjiga "Mlada proza", "Pozicija kritičara", "Umijeće pripovijedanja", "Sukob na ljevici", "Krlježološki fragmenti" i "U sjeni FAK-a".

*Pjer Žalica* (Sarajevo, 1964), diplomirao je režiju na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Scenarista je i reditelj brojnih TV- emisija, serija, dokumentarnih filmova i reklama. Već s prvim dugometražnim filmom *Gori vatra* (Fuse), stigla su i priznanja na brojnim festivalima od Marrakecha do Valencije. Između ostalih priznanja, film je dobitnik *Srebrnog leoparda* na 56. IFF u Lokarnu, proglašen je najboljim na 9. Sarajevo film festivalu, te dobitnik specijalnog priznanja European Film Academy 2003. Naredni dugometražni igrani film *Kod amidže Idriza* (Days and Hours) nedavno je proglašen, pored ostalog, najboljim na festivalu Balkan Black Box u Berlinu.

Autor je dokumentarnih filmova: *Mostar Sevdah Reunion*, *MGM Sarajevo – Man, God, Monster* (dugometražni, korežija sa Ademirom Kenovićem i Mirzom Idrizovićem), *Djeca kao i svaka druga* (Children Like Any Others), *Godot Sarajevo*, *Čamac* (The Man Called Boat).

Radi kao profesor režije na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu.





# SUMMARY

is not because we should lull each other with false hopes, but to encourage one another. My heroes are not happy people, my heroes are those who are sufficiently brave to fight for their happiness.”

In this issue we have another *Dialogue*, only this time it's called *Trialogue*. The interview with Dušan Kovačević was prepared by Nenad Veličković and Gojko Božović. Readers can learn there about the most exciting moments in Kovačević's career.

The regular section In the First Person is titled *Message and Moral of the Matvejević Case*. Editor-in-Chief Velimir Visković engages in polemics about the decision by a Croatian court to impose a heavy punishment on the intellectual Predrag Matvejević for writing a critical piece about authors who nurtured hard-line language in time of war.

The section Manufacture is a panorama of recent literary and literature-related production across the region: a fragment from a novel by Muharem Bazdulj (Bosnia and Herzegovina), poetry by Maja Vidmar, Matjaž Pikalo (Slovenia), Milenko Stojičić, Vojka Smiljanić-Đikić (Bosnia and Hercegovina), Dragana Tripković (Serbia and Montenegro); stories by Ozren Kebo, Nenad Veličković (Bosnia and Herzegovina), Vesna Krmpotić (Croatia), Gabriela Stojanoska (Macedonia), Mihajlo Pantić (Serbia and Montenegro), a diary fragment by Željko Ivanković (Bosnia and Herzegovina), essays by Aleš Debeljak (Slovenia) and Bora Ćosić, Bojana Stojanović-Pantović, Jasmina Ahmetagić and Milica Nikolić, (Serbia and Montenegro).

In her *Diary* Sibila Petlevski writes about trip in 2005 to Albania, Germany, Slovenia, Belgium, before coming back to her hometown, Zagreb.

In the section *My choice* Stevan Tontić offers a valuable insight into poems and poetry by German author Arnold Leifert.

The Passport section gives us an opportunity to appreciate an excellent selection of poems by Josif Brodski translated by Marko Vešović.

In the closing column *Portrait of an Artist* Vida Ognjenović reflects on *Visual and Philosophical Fairy Tale Created by Milan Tepavac*.

**Izdavač:** MEDIACENTAR SARAJEVO

**Direktor:** Boro Kontić

Kolodvorska 3

71000 Sarajevo

Bosna i Hercegovina

Telefon: (+387-33) 715-861

Telefaks: (+387-33) 715-860

E-mail: sarajevske.sveske@media.ba

**Korektor**

Marija Fekete-Sullivan

**Dizajn naslovne strane**

Ognjenka Finci

Amra Zulfikarpašić

**Grafičko oblikovanje**

Adnan Mahmutović

**Štampa:** BLICDRUK, Sarajevo

**Tiraž:** 1000 primjeraka

Časopis izlazi četiri puta godišnje.

ISSN 1512-8539

Na osnovu mišljenja Federalnog ministarstva obrazovanja, nauke, kulture i sporta, broj 02-15-5451/02 od 28.08.2002. godine, časopis "Sarajevske sveske" oslobođen je plaćanja poreza na promet proizvoda.

## U ovom broju

### DIJALOG

Ja želim pričati pozitivne priče ne iz svjesne ili nesvjesne potrebe da bježim od stvarnosti nego da se sa njom što konkretnije i direktnije obračunam. Mislim da se nalazimo u vremenu u kojem su potrebne direktne i jasne poruke, kao u bajkama, jer je stvarnost toliko komplikovana, zatrovana i crna da ljudi ne vide šta treba raditi. Ne da bismo se zavaravali, nego da bismo se ohrabрили. Moji junaci nisu sretni ljudi, nego ljudi koji su dovoljno hrabri da se za sreću bore. Opet nisam zakopan u tom stavu, sada tako osjećam, opet ko zna... Kako god, mislim da mojim djelovanjem nije ugrožena ideja o "društvenoj ulozi stvaralaca", jedino nisam siguran da "društvena uloga" nužno znači jad i tugu, beskraju bol i tužan kraj.

Pjer ŽALICA

*Moji junaci nisu sretni ljudi već oni koji su dovoljno hrabri da se za sreću bore*

### U KONTEKSTU: Savremena drama

Opsesivna Šnajderova tema, koja se provlači kroz većinu njegovih dramskih tekstova, jest problem slobode pojedinca, odnosno nasilja koje se provodi nad pojedincem u ime nekog nadindividualnog autoriteta (nacija, domovina, klasa...). Zanima ga prije svega totalitarizam povezan s fetišizmom nacije. U povijesti hrvatske dramske književnosti ostao je trajno obilježen dramom *Hrvatski Faust* iz 1982., koja je imala veliki scenski uspjeh u Jugoslaviji, a potom i na prestižnim njemačkim i austrijskim pozornicama (1993. je izvedena i na sceni glasovitoga bečkog Burgtheatera). Nitko dotad od hrvatskih dramskih pisaca nije se usudio na taj način razotkriti tamne mrlje nacionalne povijesti i odnosa hrvatskih intelektualaca prema iskustvima nacionalističkog totalitarizma, ali i totalitarizma općenito.

Velimir VISKOVIĆ

*Baštinik šezdesetosmaškog duha*  
Dramski opus Slobodana Šnajdera

Najmlada generacija makedonskih dramatičara – tih hrabrih novih klinaca makedonskog kazališta! – za svoje se mjesto pod reflektorima nacionalnog glumišta, ali i svijeta-glumišta, započinje borbu upravo tijekom neveselih devedesetih godina. U pitanju su godine koje se preklapaju s još jednim *fin de siecleom*, što će reći: godine tijekom kojih, prirodno i neizbježno, započinje još jedna velika revizija gotovo svih dotadašnjih/dosadašnjih vrijednosti. Svakakvih, ne samo estetičkih. U pitanju

su, dakle, neke krizne godine što ih upravo živimo, nastojeći ih nekako preživjeti. Najmlada generacija makedonskih dramatičara, upravo zato jer je izravno tangirana ovim kriznim vremenima, može se (možda) nazvati i *kriznom generacijom*. Ili, možda, *generacijom krize*.

Jelena LUŽINA

*Makedonska dramatika – makedonsko kazalište*

Ipak, najdarovitijeg predstavnika – i, po svemu sudeći, budućeg istinskog generacijskog predvodnika – ovaj talas ima u Maji Pelević (1981). Ako se pri pojavi Biljane Srbljanović može prepoznati epohalna *dramska strategija*, ako prve etape opusa Milene Marković svedoče o razvoju prekretničkog *modus imaginacije*, u slučaju prvih dela Maje Pelević horizont je bitno proširen: imaginativni modus njenih drama pokazuje nedvosmislene signale plodonosnog ukrštaja sa tzv. *strukturom osećanja* – stanjem duha urbane publike.

Svetislav JOVANOVIĆ

*Ugodne ravnoteže, opasna obećanja*

Zločin u Srebrenici je već odavno postao simbol. A simbol uvijek teži da "stavi sve u jedno", čime se gubi neposredni doživljaj sasvim konkretne, sasvim jedinstvene, konkretne i neponovljive pojedinačne ljudske tragedije. S druge strane, neprestano medijsko transparentno ukazivanje na njega prijeto da se istinska ljudska tragedija transformira u arhetip i trajno ugradi u kolektivno nesvjesno jednog čitavog naroda. A to u sebi uvijek nosi onu zloslutnu opasnost da se u datom povijesnom trenutku, vještom političkom manipulacijom, transformira u isto ono čime je pravdan jedan od najstravičnijih pokolja u XX stoljeću. (Dovoljno se prisjetiti stalnog pozivanja na Kosovo, na dahije, na identifikaciju bošnjaka s Turcima...)

Muhamed DŽELILOVIĆ

*Srebrenica u posleratnoj bh. drami*

Povod za *Antigonu* je bila opsada Sarajeva, grada suza i bola, koje je autor uporedio sa opsednutom Tebom, gde je živela Antigonina. Grad, kaže autor, slično kao i čovek, može da postane invalid. Sličnosti među njima su velike: kao što čovek gubi udove ili postaje nervna razvalina, tako i srušeni grad gubi svoje zgrade i postaje praznina. Autor se nadao da će Teba, koja će jednom biti ponovo sagrađena, renovirana i konstruisana, biti ista kao ranije.

Alja PREDAN

*Skica za portret Dušana Jovanovića*



9 771512 853002