

BETON

KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 105, GOD. IV, BEOGRAD, utorak, 16. NOVEMBAR 2010.

Redakcija: Miloš Živanović, Saša Ilić, Tomislav Marković, Saša Čirić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: beton@danas.rs, redakcija@elektrobeton.net; www.elektrobeton.net; Sledeći broj izlazi 21. decembra

MIXER

Piše: Branislav Jakovljević

DESUBLIMACIJA SRBIJE

O *Neznanom junaku* Sretena Ugričića

NEZNANOM JUNAKU

Već naslov i podnaslov najnovijeg romana Sretena Ugričića *Neznanom junaku*. *Nefikcija* sadrže ponovljeno odbijanje – ne, ne – koje takođe može da se čita i kao upozorenje: ne okreći sledeću stranicu, ne čitaj. Ili pak: ovo nije napisano. Počev od naslovnice, odricanja i negacije se množe i opsesivno ponavljaju: „Nije teško postati nevidljiv u Srbiji” (26, *passim*), „Ja ovo ne pišem, ti ovo ne čitaš” (84, *passim*). Kako, dakle, čitati ova odbijanja, ove negacije negacija, njihovno uporno ponavljanje? Ugričićevo „ne”, naravno, ima svoju istoriju, koja je veoma prepoznatljiva u njegovom romanu *Infinitiv*. Ovde, kao osnovne odrednice pojma *infinitiva* pojavljuju se odricanje (bez-) i negacija, koja svakako preovlađuje. Tako, kao neke od osobina *infinitiva* nalazimo: neprocenjivost (*Infinitiv*, 34), nedodirljivost (35), nevidljivost (40), nemerljivost (40), neodredivost (42),

odnosa? Svaka nasilna okupacija prostora performativnosti socijalnom institucionalizacijom koja je ne-etička i nelegalna stvar uslove za zločin.

Između *Infinitiva* (1997) i *Neznanom junaku* (2010) stoje tri godine rata (uzmemo li u obzir da je pripovedni početak *Infinitiva* postavljen u jesen 1992, onda periodizacija ovog romana zadire do prvih meseci rata u Bosni) i čitava decenija poratnog stanja. Ova poslednja knjiga sagledava ono na šta prva, ma kako prikriveno, upozorava. Ono „neznano” u *Neznanom junaku* nije produžetak ili nadogradnja principa *infinitivnosti*. Podsetimo se: „pisac monografije” o *infinitivu* kaze da je saznao za aksiološki *infinitiv* dok je gledao snimak finala teniskog turnira US Open između Monike Seleš i Steffi Graf uspostavljajući jednu gotovo deliričnu vezu između reklamnog panoa na kome šljašti reč „*infinitive*” i „diskretnog simbola na majicama obe teniserke” koji „podseća na stilizovanu pahulju” (54). *Infinitiv* nije samo blago narativizovan niz filozofskih spekulacija koje se vrte oko uspešne istorizacije jedne nepostojeće ličnosti (kao i većstih fabrikacija nepostojećih izjava postojećih ličnosti) već povest o halucinatornom povlačenju iz stvarnosti putem filozofije. „Autor monografije” je televizijski gledalac koji bira između *snimka* teniskog meča i direktnog prenosa rata. Ovaj snimak, odložen za nekih mesec dana (te godine US open završen je početkom septembra, i u finalu ženskih siglova Monika Seleš porazila je Arantxu Sánchez Vicario 6-3, 6-3), odlaže i odbija sve što se nalazi sa ove strane ekrana. Znak tog udaljavanja je „stilizovana pahulja”, odnosno asterisk. Iako nije jasno regulisan znak interpunkcije kao što su to, tačka, zarez ili znaci navoda, asterisk ili zvezdica može se naći na skoro svakoj tastaturi. Kao i na-

MIXER

Branislav Jakovljević: Desublimacija Srbije

CEMENT

Goran Cvetković: Mocartova lakirovka

ŠTRAFTA

Adriana Zaharijević: Mera bezdomnosti

VREME SMRTI I RAZONODE

Predrag Lucić: Kukasto krštenje Šabana Bajramovića
Nika Dušanov: Police on my back

BULEVAR ZVEZDA

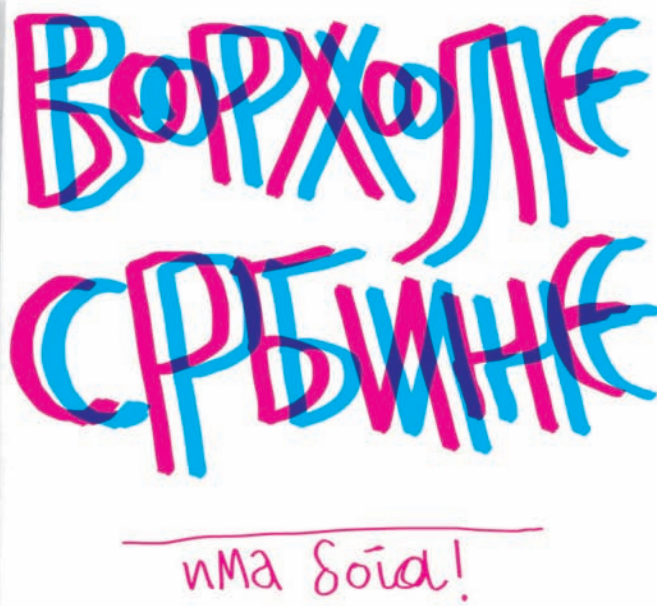
RADULOVIĆ, Milan

BLOK BR. V

Seljak: Džezminkin uslovljeni refleksi

predstave, kao što su „nepredstavljivo”, „nezamislivo” i „nepopravljivo”, te postavlja Lyotardovu filozofiju sublimnog kao izraziti primer ove inflatorne tendencije. Prema Rancièru, Lyotard pre svega, ali i mnogi drugi mislioci tokom poslednjih nekoliko decenija, uspostavljaju direktnu vezu između događaja koji prevazilaze moć ljudskog mišljenja i umetnosti koja treba da posvedoči nezamislivo; drugim rečima, on prepoznaje uspostavljanje podudarnosti između onoga što je nezamislivo u srcu događaja i onoga što je nepredstavljivo u srcu umetnosti (*Future of the Image*, 111, 131). Ova uzajamna sprega između neza-

mislivog i neizrecivog potiče iz diskursa neljudskosti koji obavija istorijske događaje koji su obeležili dvadeseti vek, pre svega masovna istrebljenja poput Holokausta. Polazeći od ove tvrdnje Rancièra, mozemo reći da, ako *Infinitiv* uprizorava ovu granicu mišljenja i uopšte predstave, onda *Neznanom junaku* polazi upravo od opisivosti i izgovorivosti svakog ljudskog čina. Masovni zločin nije i ne može da bude van ove etike govora i pisanja. Do nedavno, srpska građanska kultura je nalazila za *shodno* govoriti o „tim stvarima” u opštim crtama. Opšta mesta su se u međuvremenu još više uopštila, tako da, čini se, „te stvari” polako nestaju iza horizonta prošlosti. *Neznanom junaku* je prvi pokušaj srpske književnosti da udje na mesto zločina, da ga imenuje i opiše. Junakinja romana budi se iz smrti u hladnjači koja vozi leševe Albanaca po



neposrednost (42), nedostižnost (49), neograničenost (51), neuporedivost (64), neponovljivost (65), nematerijalnost (66), neidealnost (67), nestvarnost (67), neevidentnost (70), neizvesnost (88), nedokučivost (128), nesvodljivost (128), neostvarivost (133), neopisivost (133), netransparentnost (142), neinteligibilnost (142), neobjašnjivost (142), neizbežnost (144), nepostojanost, neizvesnost (151). Jedino što povezuje sve ove odrednice jeste negativna forma. Protivrečnosti između pojmova koji se nalaze na ovom spisku razrešive su samo ukoliko se *infinitivu* pridje kao određenom prevazilaženju jezika kroz jezik i u jeziku, kao trenutak u kome jezik postaje čin, odnosno performativ. Jezik, odnosno predstava, dobija snagu činjenja kroz jednu institucionalizaciju diskursa (ili, kako bi Ugričić rekao, posredstvom rituala, gesta, odnosno čina, str. 29). Ova institucionalizacija zavisi od etičkog i pravnog odnosa između jezika i subjekta koji govori. Sta se dešava kada dođe do erozije ovog

vodnici, asterisk se koristi za izuzimanje dela teksta iz njegovog neposrednog diskurzivnog okruženja. Za razliku od navodnika, asterisk ne označava citatnost teksta koji je njime označen, već ga automatski dovodi u pitanje. Označiti nešto asteriskom znači takođe dodati mu fusnotu koja ne donosi samo pojašnjenja, već i alternativna značenja, čime krnji autoritet i dovede pod sumnju ono što je njime označeno. Ukratko, asterisk, između ostalog, označava uslovnost i fiktionalizaciju. Ako *Infinitiv* opisuje svet koji se nalazi pod asteriskom, onda je *Neznanom junaku* izvan njega. Ako je *Infinitiv* roman o ratnoj Srbiji, onda je *Neznanom junaku* roman o posleratnoj Srbiji. To je roman o Srbiji koja se suočava sa imperativom sagledavanja onoga od čega je bežala dok je plutala držeći se, očajno, za ovu ili onu pahulju. U tekstu „Da li su neke stvari nepredstavljive?” kojim zaključuje knjigu *Budućnost slike*, Jacques Rancièra konstatuje izvesnu inflaciju pojmova koji se odnose na nemogućnost diskurzivne

drumovima Srbije. Ali, ledena utroba hladnjače nije izuzeta od drugih, ništa manje ledenih i sumornih mesta. Toposi zločina protežu se od hladnjače, do motela, predsedničkog kabineta, šoping centra, pa do samog jezika. Krajnji rezultat okupacije performativa jeste fraziranje Srbije u kome jezik služi da sakrije umesto da govori, a misao da samu sebe zavodi u nerazumevanje. Jedan vid ovog procesa su okamenjene fraze koje, kao divlje meso jezika, nameću svoju logiku, otimajući misao od nje same: ispovest glavne junakinje o odlasku u inostranstvo počinje sa „idem u inostranstvo...” nastavlja se sa „idem po nepreglednoj pisti za uzletanje”, da bi se u jednom trenutku nametnula fraza „idem u školu i dobar sam đak” (109); ili: „ona je čudo prirode i društva, ona je čudo Srbije, ona je ja” (120); ili rafalno: „kozmetička firma *Zdravlje i poštenje* iz Leskovca”, „*Tigar i Eufrat* iz Pirota”, „*Prvi maj poslednji put* iz Niša”. Ko ovde govori: jezik ili subjekt? Drugi vid su beskrajne skraćene: TSJM, Javna

služba i tajna milicija (68), PMNIGI, Prirodnjački muzej i nacionalni institut za genetički inženjering (96), OUM, osoba u milosti (126). (Ako Ugričićevom prikazu fraziranja Srbije, odnosno srpskog jezika, nešto može da se zameri, onda je to ne posvećivanje dovoljno pažnje svršenoj glagolskoj formi criminalisea koji vrvi odrađivanjima, ispoštovanjima, itd).

Ako u *Infinitivu* Ugričić implicitno ukazuje na jednu vezu između kriminalizacije i fikcionalizacije stvarnosti, onda je *Neznanom junaku*

NA PITANJE KAKO PISATI POEZIJU POSLE OVČARE, ŠTRPCA, SREBRENICE, VIŠEGRADA, ZVORNICA, FOČE, BATAJNICE, ĐERDAPA, UGRİČIĆ NUDI ODGOVOR KOJI SE NA PRVI POGLED MOŽE UČINITI LAKONSKI: U PROZI

naku eksplicitno demonstrira. Ali, pogrešno bi bilo čitati ovaj roman kao nastavak *Infinitiva* ili komentar na njega ili na druge Ugričićeve tekstove, ma koliko se usko graničio sa njima. Ova nezbežna ukrštanja ne bi trebalo da zasene još jedno očigledno značenje naslova romana i njegove centralne ličnosti. *Neznanom junaku* je ne samo jedna nepotpuna dativska konstrukcija, već i fragment jezičkog ready-made-a, odnosno fraze. Naravno, radi se o spomeniku Neznanom junaku na vrhu Avale, koja i sama dobija skraćenicu: UDBA, Uzvišeno div-brdo Avala (254). Meštrov-ćev spomenik iz 1938. godine zapravo se nalazi na začelju nove vrste komemoracije palih vojnika uspostavljene širom Evrope posle Prvog svetskog rata. Ovaj način komemoracije, koji masakrirane regrute predstavlja kao obredne žrtve, bio je uperen ka zama-gljivanju centralnog paradoksa prvog industrijalizovanog sukoba svetskih razmera: rata koji je upregao mase mladića da rastržu jedni druge radi spasavanja civilizacije koja nestaje u njihovom međusobnom klanju. U Ugričićevom romanu, veza između ove tematike žrtve sa početka i nasilja sa kraja dvadesetog veka uspostavljena je direktno: povratkom Gavrila Principa među Srbe na stogodišnjicu njegovog žrtvenog čina. Ako je kult vojnika-žrtve potekao sa stratišta prve polovine dvadesetog veka, u Srbiji tokom njegove druge polovine nacionalistički diskurs proširio ga je na čitavu naciju. Priprema za zločine obavljena je ne samo kroz afirmaciju nacionalnog, već i kroz preobražaj nacije u žrtvu koja je po definiciji nevinna. Ovaj proces nije ograničen samo na Srbiju. On je u jezgru svakog modernog nacionalizma. Još krajem dvadesetih, Brecht je u pesmi „Uputstvo onima gore“ pisao da „na dan kada je neznan mrtvi vojnik/ sahranjen među salvama topova ... možda je trebalo dati naredbu/ za uspostavljanje, napokon, ceremonije za odavanje pošte/ neznanom radniku.“

NEFIKCIJA

Rancière zaključuje da Lyotardova teorija o sublimnom u modernoj umetnosti predstavlja radikalizaciju Adornove dijalektike racionalnog. Krajnji rezultat ove radikalizacije je da se „nemogućnost“ umetnosti (tačnije, poezije) posle Auschwitza preokreće u jednu umenost nepredstavljivog (*The Future*, 134). Na pitanje kako pisati poeziju posle Ovčare, Štrpca, Srebrenice, Višegrada, Zvornika, Foče, Batajnice, Đerdapa, Ugričić nudi odgovor koji se na prvi pogled može učiniti lakonski: u prozi.

U *Neznanom junaku*, strategija pripovedanja radikalno odstupa od konvencionalne naracije u romanu. Ugričićev tekst pre se može žanrovski odrediti kao poezija u prozi nego kao roman. Dok se u tradicionalnim primerima produžene prozne poezije, kao što je recimo *Dramska simfonija* Andreja Belog, poetski izraz stavlja u službu narativne strukture, kod Ugričića nalazimo obrnut proces: poezija služi da zaustavi naraciju i time izbaci iz koloseka njenu težnju za fikcionalizacijom. Žanrovska odrednica *Neznanog junaka* podvlači razliku između fikcije i literature kao takve. Njome se ovaj tekst izuzima iz područja određene vrste književnosti, a ne književnosti uopšte. Ta određena vrsta

književnosti je upravo ona koja se zasniva na podražavanju koje služi za uspostavljanje prividne podudarnosti između onog što teoretičari književnosti nazivaju „imaginativna aktivnost“ i „materijalni fenomeni“ (Schaeffer, *Zašto fikcija* 182). Poezija neprestano upućuje na sopstvenu predstavnost. Ona ne pokušava da se pretvara da je ono što nije, da podmeće predstavu za zbilju. Budući da se opire fikcionalizaciji, ona poseduje jedinstvenu moć da ukaže na ideološku zamku koja se, prema Althusseru, zasniva na našoj prinudnosti da se oslanjamo na imaginarnu odnose prema stvarnim uslovima postojanja jer oni predstavljaju jedini pristup socijalnoj stvarnosti (Althusser, *Ideologija i državni ideološki aparati*). Ukratko, ako prozna fikcija stavlja jezik u službu stvaranja jedne imaginativne simboličke strukture, onda poezija (u svojim najboljim trenucima) koristi isti medijum (jezik) da bi ukazala na artifičijelnost te i svake druge simboličke strukture.

Ponavljjanje je Ugričićev osnovni poetski postupak u ovom proznom tekstu. Kroz čitav roman, sa opsesivnom upornošću ponavljaju se napevi poput „Srbija je jeziva. Dobro je što ne postoji“, „Srbija je divna. Šteta što ne postoji“. Umesto da razdvajaju priče o diktatoru i ludi, o borbi između neznanog junaka i zmaja u Rezervatu žena u dobrovoljnom unutrašnjem izganstvu, o Sari Kamen koja doživljava orgazme svakih petnaest minuta, o štrajkačima koji jedu prste koje sami sebi odsecaju, ova ponavljanja ih zapravo povezuju. Ako se poezija razlikuje od svakog drugog diskursa po muzičkim i metričkim elementima koje sadrži, onda se ovi elementi uspostavlja upravo kroz stih. Versifikacija omogućava ponavljanje, i kao takva ona je figura pamćenja: vers, podseća Agamben, dolazi od *versus* i *verto*, latinske reči koje označavaju čin vraćanja i povratka, što je upravo obratno od *prorsus*, kretati se napred, kao u prozi (Agamben, *Language and Death*, 78). Ova versifikacija proze u *Neznanom junaku* ne zaustavlja se na nivou stila. Ona ima duboke uzroke, na koje upućuje jedna paralelna struktura ponavljanja koje je uspostavljena na nivou naracije. To ponavljanje sastoji se od vraćanja u život glavne junakinje, a zatim i drugih. Ova nemogućnost smrti nije nikakvo „vaskrsavanje“ u teološkom ili mitološkom smislu te reči, već neurotična repeticija koja odaje strukturu traume. Ugričić pripada generaciji pisaca koji su ošinuti zločinom i ekstremnim nasiljem, a nasilje, kako je govorio René Girard, zadire u samu srž svetog (Girard, *Violence and the sacred*, 31). Vraćanje u život koje pruža narativni okvir *Neznanom junaku* ukazuje na nemogućnost prihvatanja smrti, svoje i tuđe. Nasilne smrti, odnosno smrti kao znaka radikalnog nasilja. Ugričićeva Srbija 2014., kao i ova 2010., živi nasleđe Srbije devedesetih. Ona ga živi tako što ga normalizuje i naturalizuje. Devedesete su norma, a ne izuzetak. Tra-

uma se ne leči nego reguliše kroz panično gomilanje institucija kao što je Nacionalni Centar Za Ireverzibilnu Reanimaciju (210). Žanrovska odrednica „nefikcija“ ne odnosi se samo na poetske aspekte romana *Neznanom junaku*, već podjednako i na njegove dokumentarne elemente. Uspostavljen u Sovjetskom savezu i Vajmarskoj republici dvadesetih godina, dokumentarni postupak pokazao se kao jedan od najsnajznijih i najefektnijih načina pomoću kojih umetnost (pozorište, literatura, i sve više vizuelna umetnost i performans) može da se suoči sa zločinima koji prevazi-laze moć ljudske misli i umetničke predstave. *Istraga* Petera Weissa ili radovi Williama Kentridgea o južnoafričkom apart-

hejdu snažno upućuju na izlaz iz ćorsokaka sublimne umetnosti. *Neznanom junaku* je prvi pokušaj u srpskoj književnosti da se o zločinima progovori na dokumentaran način, i to gledajući na njihov otisak u posleratnoj svakodnevnici. Rezultati su uzne-miravajući, kao ta sama svakodnevnica.

*

Umesto da nabrajam citate iz knjige, navešću primer koji je lako mogao da se nađe u njoj. Radi se o tablou velike jasnoće koji se ukazao u centru Beograda 10. X. 2010. Dakle, sa jedne strane imamo ljude koji sebe predstavljaju kao zaštitnike porodice, tradicionalnih vrednosti i vere. Neki od njih su opremljeni ikonama i krstovima, drugi, oni mlađi i muški, palicama i motkama. Dakle, oni se laćaju radikalnog nasilja u ime religije ljubavi. Ovu je ironiju lako predvideti, i demonstranti, koji su meta ovog nasilja, na nju odgovaraju parolama koje upravo pozivaju na toleranciju („Možemo zajedno“), a pre svega na ljubav („Ljubav ima najviše glasača“, „Ljubav je ljudsko pravo“). Tako, ova mala povorka pravi krug oko bloka u najužem centru Beograda. Oko nje su ispražnjene ulice. Van vidokruga (i uhometa) demonstranata dešavaju se krvavi okršaji između policije i navijača (usput napomenimo, dve izrazito monoseksualne grupe). Ali, mada se to tako čini na prvi pogled, povorka opasana kordonima policije ipak ne predstavlja zonu Beograda i Srbije, ma kako malu i ranjivu, koja je emancipovana od nasilja. Između ostalih parola, ispisana na prigodno purpurnoj podlozi, izdvaja se poruka koja odudra od opšte slike ljubavi i tolerancije: „Danas prajd, sutra generalni štrajk“. Ovo nije samo neubedljiv pokušaj proširivanja politike identiteta na politiku klase. Da, naravno, posle dva-deset godina *blut und boden* ideologije, ne postoji radnik u Srbiji koji se neće pre solidarisati sa klasnim neprijateljima koji su njegovi sunarodnici nego sa etnički različitim pripadnikom iste klase. Suština nije ni u tome što oni koji bi „sutra“ trebalo da stupe u generalni štrajk, ne samo da se odavno nalaze u nekoj vrsti prinudnog štrajka, već se, budući besposleni, udružuju u grupe koje se tuku sa policijom ne bi li se dočepali učesnika parade. Ali, ni ovaj utopijski generalni štrajk ne izmiče predstavi. Istorija levice pamti da je početkom prošlog veka Georges Sorel uzimao upravo generalni štrajk za najviši oblik nasilja (tim ga imenom u „Kritici nasilja“ naziva Walter Benjamin). Dakle, potpuna slika je sledeća (asteriske izbrojte sami): okružen intenzivnom agresijom od koje ga štiti policija, nalazi se diskurs koji poziva na nasilje koje je upereno upravo protiv legalizovanog nasilja (policija) koje ga štiti od nelegalnog nasilja, i time omogućuje njegovo samo postojanje. To je dokument o Srbiji ogre-zloj u sublimnom ■



Nikolaj Koljada u naše je pozorište ušao predstavom *Murlin Munro* u režiji Raleta Milenkovića. Za ulazak svetski poznatog pisca nove ruske dramaturgije, kao i njegovog učenika Sagarjeva i još nekoliko savremenih ruskih pisaca, na velika vrata srpskog pozorišta, zaslužan je i Novica Antić, prevodilac desetak drama objavljenih u knjizi *Gvozdeni vek*, uz primeren uvod Jovana Ćirilova.

RUSKA DUŠA NA TACNI

U svakom slučaju, radi se o egzotičnim ambijentima i o egzotičnim ljudima, kojima se dešavaju bizarne stvari, a oni, tako neobični kakvi jesu – reaguju pozorišno atraktivno i burno. Tako se dobija potvrda one mitologeme o ruskoj duši, punoj strasti i patnje, punoj nerazumnog razumevanja za druge i punoj ljubavi bez razloga, kao i punoj dosade i neverovatne energije maštanja za nečim drugim, koje im se čini bolje. Toga ima, naravno i kod Čehova i kod Gorkog, pa se i Koljada s razlogom vratio tim obrascima dobro skrojenog ruskog komada. Priče o ljudskim sudbinama na dalekim ostrvima, ili u nepreglednim pustinjama, ili u napuštenim rudnicima, ili bivšim poljoprivrednim gigantima i slično, naravno, deluju jako atraktivno i imaju vrlo mnogo poklonika i u pozorištu i u publici. Tako je i moguće da se ovi Novi Rusi pokažu kao jako dobra investicija, tako reći kasa-štih pozorišta koja ih igraju. Ta-

CEMENT

Piše: Goran Cvetković

MOCARTOVA LAKIROVKA

Kokoška, režija: Jagoš Markovića, JDP (po tekstu Nikolaja Koljade)

U vreme kad je ova predstava rađena i izvedena, 1999. godine, nisam išao u pozorište iz protesta protiv okupacione vladavine Slobodana Miloševića, pa tako nisam gledao ni premijeru u Budvi na poznatom letnjem, umetničko-turističkom festivalu. Nisam je gledao ni kasnije kad se našla na repertoaru Ateljea 212, pa ni još kasnije, kad je došla u JDP. Desilo se da sam nedavno imao slobodno večer i nekako sam hteo da se odužim ovoj predstavi, ponajviše zbog pisca i teksta, čiju sam postavku video u jednom provincijskom izvođenju u Vršcu prošle godine.

BETON BR. 105 DANAS, Utorak, 16. novembar 2010.

ko je i sa ovom predstavom, *Kokoška*, koja se igra jedanest godina. Velika sala Jugoslovenskog dramskog je puna, a aplauzi na kraju su kao na fudbalskoj utakmici, snažni i dugi. Povodom rediteljske umetnosti Jagoša Markovića imao sam sukobe sa kolegama, od njegovih prvih režija u Beogradu. Nazivali su ga Mocartom scene, zbog navodne slobode u postavkama i zbog lakoće u komunikaciji sa glumcima, zbog izvikane superiornosti reditelja-početnika nad delima klasika i savremenika. Ta dela je menjao, prepravljao, prilagođavao svojim shvatanjima pozorišta, za koja sam ja oduvek tvrdio da su sušti amaterizam. Tako je izrežirao i *Kokošku* Nikolaja Koljade. Budući da sam se lično, poprilično, mnogi smatraju i previše – naradio u amaterskom pozorištu, bavio se pedagogijom u raznim školskim i studentskim trupama, čini mi se da imam pravo da povučem tu magičnu liniju između ova dva shvatanja pozorišta – amaterskog i profesionalnog. Amater reditelj brine pre svega o atrakcijama, jer ne veruje u strukturu dela koje režira. Amater gleda spoljašnje znake komunikacije i bavi se vickastim replikama, šokantnim obrtima koji su sami sebi svrha, neverovatnim slikama koje se ne odražavaju na radnju dela. Reditelj amater se ne brine ni o stilu igre glumaca, nego ga povuče detalj, pa se dešava redovno da se svaka scena u komadu igra u drugom stilu, a glumci, kako ko može, izvlače za sebe poene i čekaju aplauz. Profesionalac se bori za strukturu i smisao dela koje režira, brine se o kontekstu, uspostavlja dublje odnose likova na sceni i otvara mogućnost da pozorište, po složenosti, konkuriše životu umesto da ga ismeva ili komentariše.

SELEBRITI VODVIJ DRAMATURGIJA

Predstava *Kokoška* se igrala pred prilično mladom i novom publikom, koja prati TV zvezde i došla je da NJIH gleda, jer u predstavi igraju Anita Mančić, Jelisaveta Seka Sablić, Voja Brajović i Goran Šušljik. Da napravite predstavu po telefonskom imeniku, publika će doći i pratiće njihove duhovite igre i igrice sa scene, pa taman da, kao reditelj, apsolutno ništa i ne izrežirate. Još kad vam scenografiju radi iskusni scenograf Miodrag Tabački, treba samo da pustite Koljadin tekst da sam sobom raspravlja „krive drine“ jednog glumačkog provincijskog vodvilja i nemate čega da se plašite. Ali publika, prilično izoštrene ukusa, nije skoro nikako reagovala na lažnu ironiju, razne gegove i viceve sa scene. Reditelj Jagoš Marković se s pravom uplašio te mehanike melodrame u ovom komadu, ali je onda odlučio da pobegne od svakog sadržaja i da se posveti glumačkim žongliranjima i eskivažama. Tako je od moguće studije ruske provincije i tužnih gubitnika, ispalih na usputnim stanicama prelaska iz socijalizma u kapitalizam, Jagoš Marković napravio kozeriju i vodvilj.

ŠTRAF TA

Piše: Adriana Zaharijević

MERA BEZDOMNOSTI

(uz čitanje knjiga Nikole Petkovića *Identitet i granica. Hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2010, i zbornika *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi. Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti*, ur. Renata Jambrešić Kirin i Sandra Prlenda, IEF i Centar za ženske studije, Zagreb, 2008)

Kada u kritičkom duhu postmoderne teorije definiše subjekt kao *nomadski* (*Nomadic Subjects*, 1994), Rozi Brajdoti nalaže epistemološku i identitetsku paradigmu „postajanja“, bivanja u procesu, strateškog relociranja koje uzima iz prošlosti onoliko koliko je neophodno da bi se utabile putanje preobražaja za nas sada i ovde. Biti nomad znači, dakle, ne biti nikad tu gde jesi, premeštati se preko mahom nevidljivih granica, kako prostornih, tako i onih vremenskih: otkidati od vremena ono što doprinosi transformaciji *hic et nunc*, transformaciji koja se u nomadskom životu nikada potencijalno ne okončava. Nomadska paradigma, prema tome, proteže ovo „moje“ „ovde i sada“ u jedan nepregledni, fluidni pastiš pejzaža prostora i vremena. Nomad je onaj „tip subjekta koji odbacuje svaku ideju, želju ili nostalgiju za fiksiranosti“ i, kao takav, nomadski subjekt predstavlja formu političkog otpora hegemonim i isključujućim shvatanjima subjektivnosti. Taj „identitet kojeg nema“ jer ne poznaje granice, koji nije ni antiteza okućenosti, jer nije beskućan, ni prinudnog izmeštanja (odnosno raskorenjenosti), opstaje kao zapadni kolonijalni san od onih prvih nomadskih avanturista koji su mogli da budu na svim krajevima sveta, koji su imali moć da ga ocrtaju, da ga kartografski ili narativno predoče drugima, da ga egzotizuju i na taj način preobrazu. Postkolonijalna paradigma zaslužna je, pored ostalog, i za to što pokazuje da se nomadi ne kreću u međuprostorima i da ne prekoračuju imaginarnu granice; često su upravo njihovim prekoračenjem negranice postajale opipljive, fiksirane i svakako nefluidne granice. Postkolonijalna teorija nedvosmisleno je ukazala na to da neki imaju mogućnost da budu nomadi, dok drugi mogu imati samo pravo na nostalgiju za fiksiranosti. Nomad može *hteti* da čuje drugog u sebi, starose-

delac je na to prisiljen. Nomad može ne želeći dom kao prostor ograničenja, može mu se opirati kao izvoru saznanja da čovek ipak jeste drvo, ali on ne oseća nostalgiju za domom, jer ga poseduje (na zamišljen način autentičnosti) i jer nema dijasporu. O korenima brinu oni koji više ne rastu iz svoje zemlje. Zbog čega je načinjeno ovo sučeljavanje teritorijalno bezinteresnog i epistemološki nefiksiranog nomada, i egzotizovanog starosedeoča čiji je dom ili negde drugo ili je zasićen tuđim matricama udomljenosti (dakle, nipošto nije dom u „autentičnom“ smislu)? U poslednjih nekoliko godina, posebno otako se na regionalnom teorijskom nebu pojavljuje takozvani postjugoslovenski diskurs, postavlja se i pitanje adekvatne (epistemološke/identitetske) paradigme koja bi odgovarala prostoru Balkana, bivše Jugoslavije (s posebnim naglaskom na BiH) ili Srednje Evrope. Rečima Nikole Petkovića, „dinamike naše postkomunističke potrage za identitetima gotovo su identične dinamikama postkolonijalnih traganja za identitetima u vaneuropskim zemljama“ (*Identitet i granica*, 2010, 25). Moje je pitanje da li postkolonijalna paradigma može i treba da posluži kao muštra za promišljanje identiteta ovdašnjih prostora, što implicitno vodi pitanju *kakav* je pogled insajdera na sam taj prostor: nomadski (koji je, rečima Čandre Mohanti, uvek već zapadni) ili dijasporični čak i onda kada se koreni nisu premeštali na neko drugo mesto?

Pre svega, ako se izuzme unutrašnja emigracija, na ovim je prostorima već nekoliko decenija unazad bilo izuzetno problematično govoriti o sopstvenom nomadizmu. Granice svakako nisu bile, niti su mogle biti, fluidne, rastočive, politički upotrebljive u dekonstrukciji global(izovan)og sistema. Ono što je stvorilo identitete ovih prostora *jesu* bile granice, kako one koje su odvajale ove piratske prostore od uređenog kopna (tvrdave Evrope), tako i one imaginarne (poput pograničja Karlovac-Karlobag-Virovitica, ili ne/određenja Makedonije kao države s pravom na sopstveno ime/jezik/identitet). S druge pak strane, formiranje identiteta unutar tih utvrđenih i zamišljenih granica nije rezultat davnašnjeg *mešanja* paradigmi kolonizatora i kolonizovanih, hegemonih propisa o tome kako valja misliti i delovati, i pretpostavljenog odsustva koordinata za moć mišljenja i delovanja među egzotizovanim domorcima.

Postjugoslovenski prostor nije prostor čiji se identitet/i definišu izvana, niti se oni određuju prema kvalitetu mešavine koja je posledica istorijskih preliivanja moći i nemoći. To je prostor kojim dominira *upravo* granica, kao nepreskočiv zid, kao zid ko-

U ovoj predstavi sve je *fejtk*: od likovno zanimljivog prostora, u kome se, kao u nekoj kotlarnici (zašto, nije jasno) igra komad. U kotlarnicu se ulazi kroz atraktivnu pukotinu na zidu. Unutra se nalaze bračni krevet, naopako postavljeni prozori i razne cevi koje vode svukuda, samo ne u pravom i smislenom pravcu. Glumci koriste ofucane štosove sa zaboravljenih predstava, pa još očekuju da ih publika prati i da reaguje – smehom, aplauzom na otvorenoj sceni, čega je bilo posprdno malo, jedva po neki smešak. Nije publika baš tako naivna, kako misli samoljubivi Jagoš Marković, pa hoće da dokaže onu starostavnu amatersku tvrdnju provincijskih reditelja – publika je ovca. Nije, a to se videlo i u ovom ko-zna-kojem izvođenju *Kokoške*. Iako su na kraju svi glumci dobili ogromne aplauze, čak i mlada Vanja Milačić koja igra tu nesrećnu glumičicu, Kokošku. Teško je zaboraviti ovu lekciju iz amaterizma na najvažnijoj sceni u Beogradu. Još je teže objasniti zašto se to tako radi. Ali, najzad, zašto bi pa pozorište bilo profesionalnije i ozbiljnije od sveopšteg diletantizma u našem društvu ■



ji se niti može niti želi preskočiti. S one strane granice nalazi se tuđin, jedan koji je monolitan (onaj koji sebe *može* da doživljava nomadski), i „naš tuđin“, čiji je kulturni identitet hibridno uvezan s našim, čiji je jezik neprevodiv jer ga razumemo, čija je stranost naša sopstvena stranost, koji je iza granice koje nema, pa se i najradikalnijim putem – ratom – mora uspostaviti.

Ta priča o *našem* koje je istovremeno *strano*, koje nikada nije izvan ili unutar granica već je *granica sama*, deluje kao mogući putokaz. U svom izvanrednom tekstu „Kuća i mućnina: teskoba mesta“, Elizabeta Šeleva govori o sličnoj „poetici granica“ koja dom ne čini mestom pripadnosti, zaštićenosti (koju možemo hteti i da napustimo, nomadski), ni mestom čežnje za autentičnom udomljenošću (koju nismo prisiljeni ni da izmišljamo ni da napuštamo), već mestom nelagode, mestom „neugodne granice“. U toj svojevrsnoj udomljenosti koja je *unheimlich*, ukorenjenosti koja se ne može iščupati, a čiji koreni nisu ni rizomi ni koreni moćnog stabla, nego su i jedno i drugo i nešto sasvim treće, u tom domu koji je hibridizovan i zatvoren svojom graničnošću, možda treba tražiti svojevrsnu postjugoslovensku paradigmu. Nikola Petković u tom smislu u knjizi *Identitet i granica* postavlja ključno pitanje: zbog čega nova perspektiva subjekta koji se promišlja, „ta rubna vizura margine koja propituje hegemonije, mora pripadati *ne-Europljaninu*?“ Kakav bi mogao da bude pogled koji svakako nije pogled Zapada, koji opstaje u granici i kao graničan, a istovremeno je hibrid koji u nelagodi udomljen opstaje u svojoj hibridnosti? Da li bi s tim na umu mogla da se konstruiše treća paradigma, koja bi bila u stanju da pronade neke drugačije odgovore na kontekst koji u tekstu „Feministički aspekti postkolonijalnog imaginarija Bosne“ razlaže Jasmina Husanović, a koji jeste kontekst postjugoslovenskih prostora: „Identitarni projekti i relevantni narativi pripadanja određenom prostoru/vremenu vezani su za bolnu prošlost i razbijena zajedništva... no odgovori na njih uglavnom plutaju između retorike historije (istine), teologije (oprosta), prava (kazne, kompenzacije i sprečavanja), terapije (izlječenja), umjetnosti (komemoracije i uznemiravanja) i obrazovanja (učenje lekcija)“ ■

BETONJERKA
POLUMESECA

Zakon o pušenju sprovodimo pod sloganom: Pušenje je zakon!

Tomislav Marković

VREME SMRTI I RAZONODE

Piše: Nika Dušanov

POLICE ON MY BACK

- The Clash -

Ponedjeljak – Rutinska kontrola:
Čiste gaće, pun želudac,
Nepreteći pogled.

Utorak – Uriniranje u parku.
Spolovilo nad javnom površinom,
Ali registrovano u Državnom zavodu za prokreaciju
i umerenu rasonodu.

Sreda – Depresivno držanje tela.
Propisani su lekovi, teretana
I obavezni Kompanijski izleti
Za unapređivanje kolektivne svesti.

Četvrtak – Nedovoljna raširenost čeljusti pri smehu.
Ponovo Kompanijski izleti,
Dentalno-protetički zahvati
I držanje oštrog predmeta između vilica
Za vežbu.

Petak – Nedovoljno izražena individualnost.
Nalažu se, naravno,
Kompanijski izleti za unapređivanje kolektivne
svesti,
Okruživanje firmiranim objektima
I pripadnost bilo kojoj zvaničnoj Crkvi.

Subota – Nedovoljni osećaj lične slobode.
Propisani adekvatni lekovi,
Umereni erotski sadržaji
I mogućnost dobijanja diplome
Za trku u džakovima
Na sledećem Kompanijskom izletu.

Nedelja – Samoubistvo na Kompanijskom izletu.
Protestno spaljivanje
Jeretičkog leša,
I dirljiv obred inicijacije
Novog veselog člana ■

lirika utoke

Piše: Predrag Lucić

KUKASTO KRŠTENJE ŠABANA BAJRAMOVIĆA

(iz pesmarice niških skinheda)

Mi skinhedi meraklije –
Glava služi da se brije.
Čemu mozak, čemu kosa?
Glava treba da je bosa
I iznutra ko i spolja,
Da se nema glavobolja.

Prazna glava, naci-moda –
Za skinhede živa zгода
Da Šabanu Ciganinu
Spomenik u vazduh dignu,
Dok čekaju tu priliku,
Šaraće ga sa svastiku.

Mi skinhedi sa tri prsta –
Cigani su niža vrsta!
Šaramo im po pevaču
Sa kukastu sprej-krstaču.
Kakav Šaban, „Đelem, đelem“?
Hakenkrojč nam duši melem ■

BLOK BR. V



BULEVAR ZVEZDA

Piše: Redakcija **Betona**

RADULOVIĆ, MILAN

RADULOVIĆ, Milan (Malo Polje, Han-Pijesak, 1948), teolog književnosti, ekspert za dela Dobrice Čosića i Nikolaja Velimirovića. Jedan od prvosveštenika beogradskog Instituta za književnost i umetnost, političar, član Glavnog odbora DSS. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Magistrirao je i doktorirao na Filološkom fakultetu u Beogradu. U početku zaokupljen problemom forme („Shvatanje forme u srpskoj književnoj kritici“) a potom bezobalnim temama „Umetničke forme i istorijskog konteksta romana Dobrice Čosića“. Ovakav izbor specijalizacije mu je omogućio nesmeteno kretanje kroz akademske institucije i zvanja. Dodatnu sveslovensku edukaciju dobio je na Državnom univerzitetu „Taras Ševčenko“ u Kijevu gde je proveo tri godine (1979–1981) kao lektor. Njegove naučne aspiracije kretale su se od nikada svarenog ruskog formalizma preko čosićevskog staljinizma do velimirovićeve sinteze države i crkve, te književnosti i teologije. Ovakav regresivni proces lako se može pročitati i iz zvanične bibliografije naučnog savetnika Radulovića. Sredinom osamdesetih je objavio studiju *Istorijska svest i estetske utopije* (1985) da bi već 1989. u knjizi *Modernizam i srpska idealistička filozofija* pokazao u kom pravcu će se razvijati srpski kritičarski *mainstream*, budući da je jedan od važnijih tekstova u toj knjizi bio „Teološka estetika Nikolaja Velimirovića“. Poput mnogih poslenika u kulturi, Radulović je potražio svoju sreću u partiji koja bi mu omogućila da svoje ideje sprovede u delo. Tako se našao u Koštuničinom DSS-u (zanimljivo je da se u toj sviti našao i celomudreni Vladeta Janković koji je od Roberta Grevisa i Albina Leskija prešao na „tvrđi justinovski hleb“). Budući da je tokom devedesetih, u „naučnom“ smislu bio zanet obnovom (bogomoljačke) tradicije, Milan Radulović je u nezaboravnoj Vladi dr Vojislava Koštunice (2004–2007) dobio ministarsko nameštenje ka kojem su gravitirali mnogi DSS kadrovi poput Radomira Naumova (energetika) ili Ljiljane Čolić (prosveta). Postao je ministar vera. Pre toga je bio poslanik u Skupštini Srbije (2001–2004). Kao ministar vera imao je sitnije okršaje sa Unijom etničkih Crnogoraca „Krstas“ iz Lovćenca i krupnije sa svojim makedonskim kolegom oko „slučaja vladike Jovana“ iz Ohrida. Za to vreme, Radulović, ipak, nije prestajao da se bavi literaturom. U periodu od 2001. do 2005. predano je radio na priređivanju devet tomova kanonskog izdanja *Dela Dobrice Čosića*. Ne treba zaboraviti da je 1998. objavio svoje životno delo *Roman Dobrice Čosića* čije je drugo izdanje objavio beogradski Institut za književnost sa Pravoslavnim bogoslovskim fakultetom - Istočno Sarajevo (na kome je Radulović 2000. izabran za vanrednog a 2009. za redovnog profesora). Naučni savetnik Milan Radulović danas mirno radi u svom matičnom Institutu, blokira svaki proces njegovog otvaranja ka regionalnim i evropskim projektima, a sam rukovodi projektom „Savremene književne teorije i njihova primena“. Inače, to u prevodu znači da „izučava stvaralačke izraze i preobražaje pravoslavne duhovnosti; istražuje filozofske dimenzije i religiozne aspekte srpskog klasičnog modernizma i uticaje srpske religijske filosofije na modernu književnu misao“. Dobitnik je Nagrade „Isidora Sekulić – za značajno dostignuće u književnosti“ (1996) ■