



NEZGODNI SUGLASNIČKI SKLOPOVI
Poetika ritma i otpora Miodraga Miše Stanisavljevića

Zbornik radova



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

**Swiss Agency for Development
and Cooperation SDC**



**Culture for
Democracy**

HEARTEFACT

Ovaj projekat dobio je podršku Švajcarske vlade u okviru projekta “Kultura za demokratiju”, koji sprovodi Hartefakt fond. Mišljenja izneta u ovoj publikaciji su mišljenja autora i autorki, i ne predstavljaju nužno i mišljenje Švajcarske vlade ili Hartefakt fonda.

LINKS

NEZGODNI SUGLASNIČKI SKLOPOVI

Poetika ritma i otpora
Miodraga Miše Stanisavljevića



Priredio Saša Ilić

У Ж И Ч К
А ★ К Њ
и ж е в н
а р е П У
Б Л И К А

Beograd, Užice, 2022.

SADRŽAJ

I

RUŽICA MARJANOVIĆ

ZAŠTO O MIŠI STANISAVLJEVIĆU? / *uvod* 11

II

MILOŠ ŽIVANOVIĆ

MODERNISTIČKA MORALNA VIZIJA / *poezija* 25

NEVENA BOJIČIĆ

PEVANJE NA DAH / *poezija* 39

SAŠA ILIĆ

EPISTOLE IZ MANDAL-GRADA / *poezija* 55

MIRNES SOKOLOVIĆ

NEMA ZDRAVLJA ZA JOBA / *poezija* 77

NENAD VELIČKOVIĆ

LEVI BOJ NA KOSOVU / *poezija* 93

NIKOLA GELEVSKI
DEČJA KNJIŽEVNOST KAO
NOVA NARODNA KNJIŽEVNOST / *drama*109

KSENIJA RADULOVIĆ
FANTOMSKI NADGRAD ILI
NA KRAJU JE SAMO JEDNO NIŠTA / *drama*123

ANGELA RICHTER
NALIČJE LIŠĆA VIDIMO
SAMO KAD VETAR DUNE / *eseji*142

BRANISLAV JAKOVLJEVIĆ
TOTALNA DRAMATURGIJA / *eseji*152

ZORAN JEREMIĆ
IZAZIVANJE STVARNOSTI / *filmska kritika*171

ANA STEVANOVIĆ
BIBLIOGRAFIJA 2006-2022.185



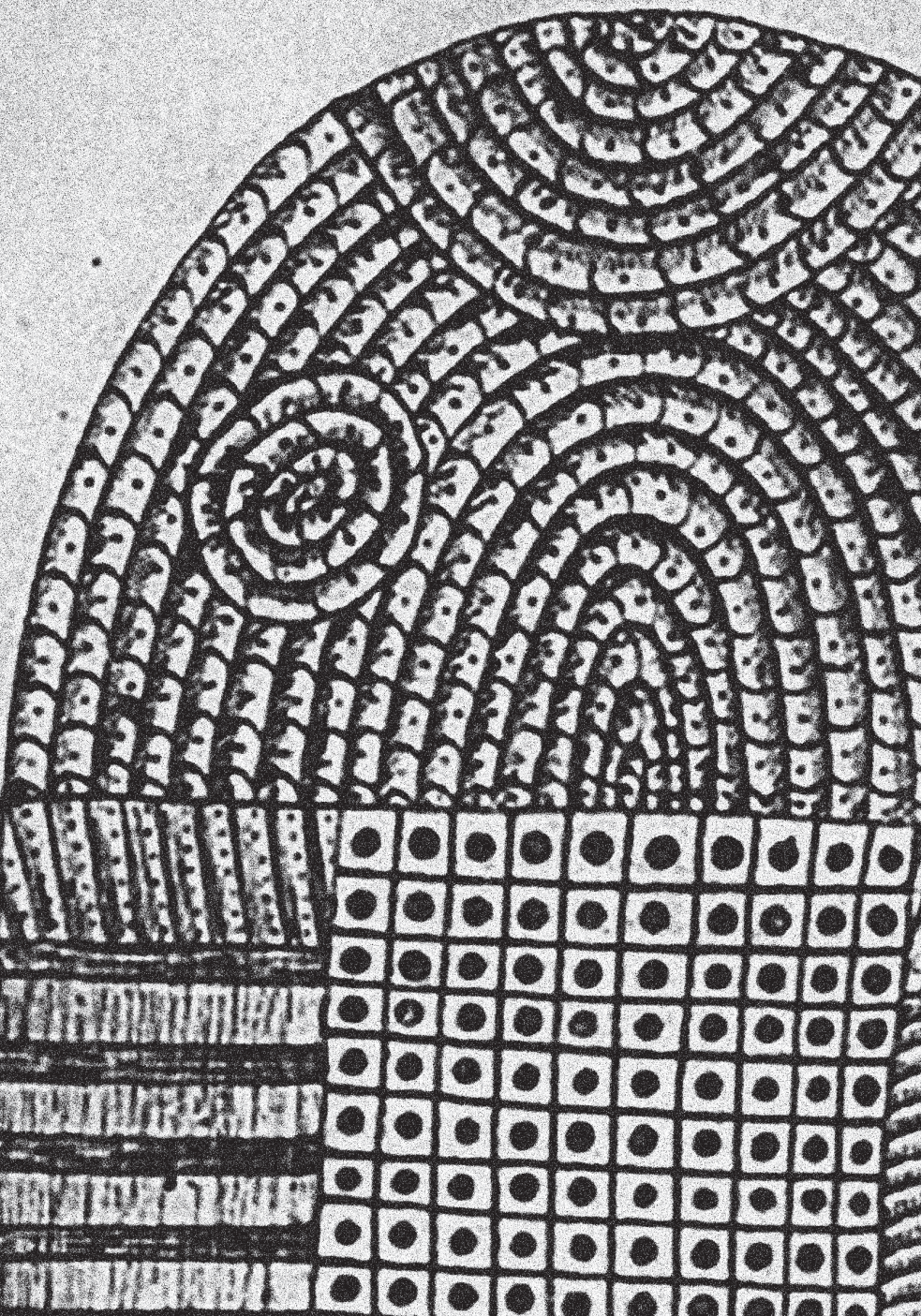
III

IZ ARHIVE
Dva intervjua sa Miodragom Stanisavljevićem196

KIČ JE KRVOLOČAN
Vesti, 8. jul 2000.197

PESNICI SU DOBRI CINKAROŠI
Danas, 4-5. novembar 2000.203

BIOGRAFIJE 208





I

Ružica Marjanović

Zašto o Miši Stanisavljeviću?

*Kultura zaborava ili arheologija
druge polovine 20. veka*

Miodrag Stanisavljević bio je đak Užičke gimnazije od 1956. do 1960. godine. Matična knjiga, jedini trajni školski dokument, pokazuje da je u tom periodu bio jedini učenik u školi ocenjen svim peticama, samo četvorkom iz francuskog. U dokumentu na kraju druge godine razredni starešina, profesor književnosti Milorad Marjanović, beleži: „Svojim znanjem ističe se u odeljenju. Pesnik, piše pesme i čita mnogo. Odlično poznaje našu i stranu literaturu.“ U trećem razredu profesor piše: „Inteligentan, a uz to i vredan. Ambiciozan.“ Godinu dana kasnije, novi razredni, profesor matematike Predrag Štulić, zapisuje: „Inteligentan i vredan. Uvek postiže odličan uspeh. Pomalo je uobražen.“ Ako se uz ovo dodaju zabeleške o lošem materijalnom statusu, da učenik nema dobre uslove za rad i da „roditelji ne mogu da ga dovoljno materijalno pomognu, pa i sam zarađuje (piše)“, kao i beleška da je skoro jedini oslobođen nastave „telesnog vaspitanja“, sasvim je dovoljno podataka za skicu portreta dečaka koji je vanredno talentovan i posvećen književnosti, pred kojim se otvaraju vrata.

Stanisavljevićev srednjoškolski rad i znanja ostaće u sećanju samo njegovog profesora književnosti („On je već tada pročitao više nego svi mi koji smo tada bili u gimnaziji, zajedno“) i decenijama kasnije služiće starom profesoru Mišu Marjanoviću za preispitivanje značaja škole i znanja u društvu u kome je živeo. Naredne generacije profesor je, govoreći o Miši Stanisavljeviću, podučavao o neskladu između školskog uspeha i javnog prepoznavanja i priznavanja profesionalnih kvaliteta.

Istraživanje i pokušaj vraćanja u fokus javnosti dela Miše Stanisavljevića pokazaće da je njegov život i ono što je stvarao zapravo paradigmatička slika društva druge polovine dvadesetog veka. Od rođenja, na početku Drugog svetskog rata, napredovanja, učenja i profesionalnog razvoja u zemlji koja je utopijski pokušavala da bude socijalistička i po meri čoveka – do pada u tamu devedesetih i potpune marginalizacije i zaborava, početkom 21. veka, svega što se izdiglo iznad nacionalističke ideje i težilo dobru.

Miša Stanisavljević je kao šesnaestogodišnjak 1956. i 1957. pisao kraće novinske komentare i pravio ukrštene reči za užičke dnevne novine *Vesti*. Za to su tadašnji gimnazijalci dobijali honorar. Apila 1957. objavljuje pesmu „Radost zemljoradnika“¹. Već naredne godine će nekoliko gimnazijalaca u *Vestima* napraviti književni podlistak *Reč mladih*. Piše uvodni tekst, objavljuje pesme i očito se sprema za studije književnosti i uči književni zanat². Studira jugoslovensku i opštu književnost na Filozofskom fakultetu, objavljuje u *Studentu* i *Vidicima*. Glavni je urednik *Vidika*. Član je redakcije filmskog časopisa *F 66* i *F 67*, sa saradnicima pokreće izdavačku delatnost časopisa *Vidici*, štampa prvu zbirku pesama³, bavi se umetničkom fotografijom, pravi nekoliko litografija, prevodi, pre svega Pasternaka⁴, ali i druge ruske pesnike. Piše scenarija za TV drame⁵ i dramatizuje prozne tekstove. Prvi je

1 *Vesti*, Užice, april 1957.

2 U *Reči mladih* 1958. objavljena je pesma „Svitanje“, svedena i ritmična, neuobičajeno dobra, ako se ima u vidu da se radi o sedamnaestogodišnjaku.

3 Pesme. *Pisma Aleksandra Roša*, Beogradski univerzitet, edicija *Vidici*, 1965.

4 Boris Pasternak, *Ja sam na spisku*, Nezavisna izdanja, Beograd, 1969.

5 U *TV reviji* objavljenoj 22. 11. 1969, uz tekst „Pobuna 'izdanih““, o seriji *Mladići i devojke*, ispod fotografije Miodraga Stanisavljevića stoji beleška: *Autor „Ilustrovanog života“, najviše napadan i branjen.*

magistar dramaturgije u nas.⁶ Mentor je Jovan Hristić, a u komisiji za odbranu rada su i Mirjana Miočinović i Raško Dimitrijević. Magistarski rad već sledeće godine štampa Fakultet dramskih umetnosti⁷ i knjiga postaje udžbenik za studente dramaturgije.

Tokom sedamdesetih godina Miša Stanisavljević objavljuje poeziju, radi kao dramaturg, piše filmsku kritiku⁸, učestvuje u razgovorima i tribinama o filmu, postaje urednik u redakciji Dramskog programa Televizije Beograd. Sa suprugom se bavi streličarstvom, istražuje mogućnosti ritma u poeziji i osamdesetih godina objavljuje *Nove ritmove*, kao samostalno izdanje, i *Nove ritmove I i II*⁹, u kojima se nalazi važan programsko-poetički tekst „Spirala“. Krajem osamdesetih *Ritmove 3* objavljuje u tada prestižnoj Bigzovoj ediciji *Nove knjige domaćih pisaca*¹⁰. Dobija nagrade „Isidora Sekulić“ za *Knjigu senki* i „Milan Rakić“ za knjigu pesama *Ritmovi 3*.

I tu je kraj jedne zemlje i očekivane profesionalne biografije dečaka koji je već kao šesnaestogodišnjak prepoznat kao neko ko „odlično poznaje našu i stranu literaturu“. Miodrag Stanisavljević je onim što je radio od kraja osamdesetih pokazao da su etika i dobra književnost neraskidivo vezane i da pisac koji stvara zato što mora, a ne zarad sinekure i društvenih privilegija, ne odustaje od najviših (po)etičkih principa.

- 6 *Večernje novosti* 28. septembra 1976. objavljuju kratku vest da će u oktobru magistarski rad iz dramaturgije braniti Borka Pavićević, uz opasku da će „posle Miodraga Stanisavljevića koji je nedavno magistrirao u ovoj oblasti, Borka Pavićević biti druga koja će steći ovo zvanje u pozorišnoj dramaturgiji“.
- 7 Miodrag Stanisavljević, *Kompozicija narodne epske pesme i kompozicija drame*, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1976.
Miodrag Stanisavljević, *Epika i drama, neka pitanja „dramskog prevođenja“ epskih narodnih pesama*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1977.
- 8 U nepotpunoj bibliografiji navedeno je 88 objavljenih tekstova filmske kritike.
- 9 *Novi ritmovi I i II*, Književna fabrika „MJV i deca“, Beograd, 1984.
- 10 Tokom gostovanja u emisiji Radio Beograda III (2002. godine) Miodrag Stanisavljević kaže da je knjiga *Ritmovi 3* objavljena u BIGZ-u „dosta teško jer su neki kasniji radikalni nacionalisti i pesnici banalnih ritmova pokušali da spreče njeno izlaženje, što pokazuje da se banalnost u stvaranju i banalnost u mišljenju – a nacionalizam je samo banalnost zla – sustiču; knjiga je ipak izašla zahvaljujući Miti Tasiću i na moje iznenađenje dobila je Rakićevu nagradu“.

Istraživanje sprovedeno da bi se napravila temeljna i kvalitetna izložba¹¹ o Miši Stanisavljeviću pokazalo je kako društvo reaguje na pisca i delo koje u vremenu kada se zločin dešava o tom zločinu govori. Uvek na isti način – prećutkivanjem i zaboravom. Tekst „Abdicirajte! (Otvoreno pismo Slobodanu Miloševiću)“, objavljen u *Književnim novinama* novembra 1990, može se smatrati prelomnim trenutkom od koga su za Miodraga Stanisavljevića zatvorena sva vrata u kulturi ove zemlje. Tada počinje pad u tamu. Pojavljuje se po nekoliko tekstova u *Književnim novinama*, *Književnoj reči*, *Vremenu*, *Demokratiji*, ali jedino trajno mesto gde će tokom devedesetih moći da objavljuje jeste *Republika*, „glasilo građanskog samoopredeljenja“ u čijem je zaglavlju stajala odrednica „protiv stihije straha, mržnje i nasilja“.

Posle smrti pesnika Miodraga Stanisavljevića (avgust 2005. godine), *Republika* je štampala četiri toma izabranih dela i dodatnu knjigu *Sećanja*¹². Štampa je završena 2006. godine i napravljene su promocije u Beogradu, Srednjoj Dobrinji, Mišinom rodnom selu, Požegi i Užicu. Danas su te knjige dragocene, jer više ne postoje dokumenta objavljena u njima kao faksimili. Redakciji *Republike* predata je na čuvanje Mišina čuvena pisača mašina, sastavljena od nekoliko pokvarenih, tronožac koji je sam napravio, baveći se drvodeljstvom u stanu u centru Beograda, jer se tako izdržavao tokom devedesetih, prodajući svoje drvene proizvode na Bulevaru Revolucije, na haubi, zbog čega je nekoliko puta morao pred sudiju za prekršaje. U redakciji *Republike* ostali su i Mišini rukopisi, da budu sačuvani za buduće generacije.

U okviru Festivala Na pola puta 2012. godine napravljena je klupa Miše Stanisavljevića u Malom parku ispred Užičke gimnazije. Na pločici nalepljenoj na klupu citirani su stihovi iz *348 rečenica*

11 Izložba *Ne znam ništa o Miši Stanisavljeviću* otvorena je 2. novembra 2021. godine u holu Narodne biblioteke Užice, kao deo pratećeg programa Jugoslovenskog pozorišnog festivala. Tokom 2022. godine bila je postavljena u Gimnaziji „Sveti Sava“ u Požegi i u Domu kulture u Srednjoj Dobrinji, rodnom selu Miše Stanisavljevića. Organizovano je vođenje kroz izložbu za učenike tamošnje osnovne škole.

12 Knjigu *Sećanja* priredio je pesnikov prijatelj Ibrahim Hadžić, zahvaljujući čijoj posvećenosti je sačuvano nekoliko rukodelačkih radova Miše Stanisavljevića, uključujući i ručno pravljeni samostrel.

o umiranju: „Sve mogu da zamislim, samo prestanak misli ne mogu da zamislim / Misao ne može da zamisli nemišljenje.“

Miodrag Stanisavljević je na prvom Jugoslovenskom pozorišnom festivalu u Užicu 1996. godine dobio specijalnu nagradu za tekst drame *Carev zatočnik*, u izvođenju Pozorišta „Boško Buha“, u režiji Milana Karadžića. U žiriju su bili Mira Stupica, Milutin Čolić, Avdo Mujčinović, Radmila Vojvodić i Siniša Kovačević. Uvidom u pres materijal iz tog perioda može se uočiti odsustvo bilo kakve informacije o autoru dramskog teksta koji je nagrađen. Govori se o predstavi, režiji, kostimima, glumi, pre svega Ivana Jevtovića, nagrađenog za epizodnu ulogu, ali o Miodragu Stanisavljeviću baš ništa.

Tokom pripreme izložbe o Miši Stanisavljeviću trebalo je doći do informacija o nagradama „Isidora Sekulić“ i „Milan Rakić“, makar do neke fotografije i obrazloženja žirija. Arhiva o Nagradi „Isidora Sekulić“ ne postoji, bar ne za period do kraja osamdesetih. Nagradu dodeljuje beogradska opština Savski venac, a poslednjih decenija o arhivi i radu žirija brine Biblioteka grada Beograda. Oni nemaju nikakvu arhivu iz ranijeg perioda. Nagradu je 1973. godine, pored Miše Stanisavljevića, dobio i Mitko Mandžukov, danas akademik Makedonske akademije nauka i umetnosti. U njegovoj privatnoj arhivi sačuvano je obrazloženje žirija, ali samo za Mandžukova, ne i za Stanisavljevića. Ipak saznajemo ko su članovo žirija: dr Miloš Bandić, Tomislav Bogavac, Svetozar Vlajković, dr Dragan M. Jeremić (predsednik žirija), Vito Marković, mr Dimitrije Mašanović i Božidar Šujica. Fotografije sa dodele nagrade ni obrazloženje žirija za nagradu Miši Stanisavljeviću zasad nisu pronađeni.

Nagradu „Milan Rakić“ dobio je 1989. godine, ali autorke izložbe nisu uspele da nađu nikakvu ozbiljniju informaciju o dodeli nagrade, kao ni o radu žirija. U *Politici* je štampana tek usputna zabeleška o događaju. Zanimljivo je da na Vikipediji¹³ postoji spisak nagrađenih, ali su navedeni dobitnici za 1939, 1940, 1976, 1980, pa za 2004. godinu. Od 2006. pa dalje data su imena svih nagrađenih.

Čak su i u Streličarskom klubu Kalemegdan, čiji su članovi bili Miša Stanisavljević i njegova supruga Marija, odgovorili da

13 Pristupljeno 22. oktobra 2022.

ne znaju ništa o tome i da imaju arhivu od 2007. godine. Nije pomogla ni činjenica da je Marija Stanisavljević nekoliko puta bila prvakinja Srbije i reprezentativka u streličarstvu.

Sačuvane su samo tri umetničke fotografije koje je napravio. Jedna je objavljena u katalogu izložbe *Mladi Jugosloven* iz 1969¹⁴, koju organizuju Dom omladine i Savez za tehničko va-spitanje studenata Beogradskog univerziteta. Iz tog kataloga znamo da je Miša na konkurs poslao četiri fotografije: *April*, *Koncert*, *Milena* i *Ponoć*. Objavljena je fotografija *Koncert*. Zahvaljujući istraživačkom i sakupljačkom radu istoričara umetnosti Gorana Malića, pronađene su i sačuvane fotografije *April* i *Subotom uveče* jer su izlagane i nalaze se u zbirci Foto-kluba Beograd.

Klupa Miše Stanisavljevića, postavljena 2012. u Malom parku ispred Užičke gimnazije, nestala je 2020, prilikom rekonstrukcije tog prostora.

Ipak, najzanimljivija i reklo bi se paradigmatiska svakako je sudbina rukopisa, pisaae mašine i kompletne zaostavštine koja je predata na čuvanje redakciji *Republike*. Časopis prestaje da izlazi 2015. godine. Posle smrti Nebojše Popova, dugogodišnjeg urednika i spiritus movensa *Republike*, sva redakcijska zaostavština se iz Beograda prenosi u Zrenjanin, u Građansku čitaonicu. Tamo je čuvaju do 2018. godine kada, prema informacijama do kojih su došle autorke izložbe, i Građanska čitaonica prestaje da postoji, kao i zgrada u kojoj se nalazila. Sva arhivska građa, uključujući i biblioteku koja je pripadala *Republici*, predata je Istorijском arhivu Zrenjanin. Ako je verovati informacijama do kojih smo došli, Arhiv je knjige i drugu građu ponudio nekolikim mesnim zajednicama u gradu Zrenjaninu. Na kraju je sav materijal stigao u Mesnu zajednicu u Perlezu. Gradska biblioteka iz Zrenjanina preuzela je samo police iz Građanske čitaonice.

U zgradi Mesne zajednice Perlez, zidanoj za potrebe doma kulture sredinom pedesetih, nalazi se bioskop koji ne radi, sala koja se iznajmljuje najčešće za svadbe, rodendane i krštenja, kao i kancelarija Udruženja ratnih veterana ratova 1991–1999. godine. Na spratu je i velika prostorija nekadašnje biblioteke, koja je

14 Samo jedan primerak kataloga sačuvan je u Biblioteci Matice srpske; autorka teksta u svojoj kolekciji poseduje primerak kupljen na beogradskom buvljaku.

pripadala matičnoj biblioteci Zrenjanin.¹⁵ U potrazi za rukopi-
snom zaostavštinom Miodraga Stanisavljevića dobijena je infor-
macija da se u Perlezu nalazi preko 6.000 nesređenih dokumenata
iz arhiva redakcije *Republike*. U realnosti to je prostor u kome
su hiljade knjiga u razbacanim kutijama, čitav bedem knjiga za
decu iz perioda SFRJ¹⁶ i veliki broj potpuno novih bibliotečkih
polica kojima su obloženi svi zidovi, ali se u njima ne nalazi ni-
jedna knjiga. Posle tri dana upornog premeštanja i pokušaja sla-
ganja ustanovljeno je da se tu nalaze knjige izbačene iz biblio-
teke Istorijskog arhiva Zrenjanin¹⁷, knjige biblioteke Građanske
čitaonice Zrenjanin, knjige koje su pripadale redakciji *Republike*
i verovatno deo privatne biblioteke Nebojše Popova. Pronađene
su mnoge knjige sa posvetama, zanimljiva i retka sarajevska rat-
na izdanja, periodika iz devedesetih godina sa gotovo celog pod-
ručja raspadajuće Jugoslavije, prepiska Nebojše Popova i Tarasa
Kermaunera (desetak pisama), zapisnici sa suđenja studentima
ranih sedamdesetih, mnogo knjiga na stranim jezicima, stručna
filozofska literatura (na više jezika), nekoliko neraspakovanih
kompleta izabranih dela Miše Stanisavljevića, desetak primeraka
knjige *Golicanje oklopnika*. Ali Mišinih rukopisa, drvenog tro-
nošca, pisaće mašine, luka i strela, svega što je ostalo u redakciji
Republike više nema.

Dok zaključava zgradu Mesne zajednice, ljubazni čuvar, ne
bez ponosa, pokazuje salu bioskopa koji ne radi, ali u kojoj je sni-
man film o Tomi Zdravkoviću. Njemu ne znači ništa Kangrgina
posveta Nebojši Popovu na knjizi u izdanju *Feral tribjuna*, ispala
na pod iz prašnjave raspadnute kutije. I nije kriv čuvar. Krivci su

15 Prema informaciji dobijenoj na terenu, biblioteka je prestala da radi kada je
„stara bibliotekarka otišla u penziju, a novu nisu poslali“.

16 Prekoputa zgrade Mesne zajednice Perlez nalazi se Osnovna škola „Đura
Jakšić“, koja, iako ima zaposlenog bibliotekara (podatak iz školskog
informatora za 2022), dakle i biblioteku, ipak je iz školske zgrade izbacila
hiljade knjiga za decu, složenih u MZ Perlez u gomilu visoku metar i trideset,
široku preko jednog metra i dugu više od četiri metra; tako je napravljen
bedem od knjiga, koji se pri kraju obrušava.

17 Uglavnom one koje se tematski odnose na Drugi svetski rat, štampane u
periodu od pedesetih do kraja osamdesetih godina 20. veka, uključujući i
zbornike istorijske građe.

na drugom mestu, samo je slika iz Mesne zajednice Perlez odlična ilustracija velikog poraza i kulturološkog rasula.

Sve ipak nije izgubljeno. Rukopis iz zrelog stvaralačkog perioda ne postoji. Za potrebe izložbe morali smo da se oslonimo na nekoliko sačuvanih posveta rasutih po prijateljskim privatnim bibliotekama. Arhiv RTS-a nam nije bio dostupan. Nije mnogo tamo pronašla ni Bojana Andrić, pripremajući *Trezor* posvećen Miodragu Stanisavljeviću, povodom desetogodišnjice smrti. Srećom, sačuvana je i tada prikazana šesta epizoda serije *Ogledi iz stila* (preneseno značenje, stilske figure), namenjena učenicima nižih razreda osnovnih škola. Scenario je Mišin, a saradnik na scenariju je Marija Stanisavljević.

U Istorijskom arhivu grada Užica sačuvana su i dva fanzina *Džudžo*, jedan rukom pisan, a drugi kucan ne baš dobrom pisanošću mašinom. Urednici su Miša Stanisavljević i Ljubivoje Ršumović. Čuvaju se zahvaljujući mudrosti prijatelja Vladana Mitrovića, pesnika i pravника, saradnika iz redakcije podlistka *Reč mladih*, a kasnije i iz *Studenta*. Mitrović je, znajući važnost arhiviranja, dragocenu građu poklonio Arhivu. Nekoliko pisama iz srednjoškolskog perioda, upućenih novinaru i uredniku tadašnjih *Vesti*, kao i tri rukom pisane pesme, sačuvano je opet zahvaljujući činjenici da su potomci znali da cene arhivsku građu koju je prikupljao stari novinar Miloško Đoković¹⁸. Ne događa se to često.

Među najvećim iznenađenjima traganja za građom potrebnom za izložbu svakako je naslovna strana knjige Borisa Pasternaka *Ja sam na spisku*. Stanisavljevićevi prepevi Pasternakove poezije smatraju se ponajboljima na našem jeziku i deo su raznih izdanja izbora njegovih pesama, čak i u sabranim delima. Otuda može biti logično što je prva knjiga čuvene edicije Nezavisna izdanja Slobodana Mašića bila zbirka Pasternakove poezije u Mišinom prevodu. Druga knjiga je zbirka Stanisavljevićevih pesama *Pesme s putovanja i druge*. Ipak čudi što su na naslovnici obe knjige kao izdavači navedeni:

18 Miloško Đoković je radio u *Vestima*. Okupljao je i podržavao talentovane srednjoškolce.

1. Miodrag Stanisavljević
dalmatinska 101
beograd
2. slobodan mašić
vojvode brane 7
beograd

Na naslovnici Pasternakove knjige piše da je tiraž 300 primera i da se knjige mogu kupiti kod izdavača, pa su zato date adrese.

U svim tekstovima o Nezavisnim izdanjima Slobodana Mašića pominju se Marija Čudina, Šejka i Saveta Mašić; Miodrag Stanisavljević kao izdavač nikada. U tekstu uz izložbu *Velikani grafičkog dizajna: Saveta i Slobodan Mašić*, u Kulturnom centru Grad 2017. godine, piše: „Izdavačka delatnost Mašića započela je 1966. godine prvim Nezavisnim izdanjem pod nazivom Pustinja. Bila je to zbirka pesama Marije Čudine, vrlo netipičnog formata, sa ručno savijenim stranicama i sadržala je Šejkine ilustracije. Mašići su sami finansirali sva izdanja od kojih su neka bila prilično popularna. Izdavačka delatnost trajala je do 2012. godine.“

Ni retka o Miši Stanisavljeviću.

Nagrađu „Dušan Bogavac“ za novinarsku hrabrost i etiku dobio je 2000. godine. Tim povodom objavljen je intervju u *Danasu*¹⁹ i sačuvano nekoliko fotografija, tehnički neuporedivo lošijih od onih koje su nastajale šezdesetih i sedamdesetih godina. Sačuvana su dva veća štampana intervjua²⁰, dva audio-zapisa – jedan na Trećem programu Radio Beograda²¹, drugi, kraći, za *Peščanik*²² su snimile Svetlana Lukić i Svetlana Vuković. Video-snimaka nema.

Maja 2010. godine, na generacijskom sastanku učenika Užičke gimnazije koji su maturirali 1960. (tada se škola zvala „Miodrag Milovanović Lune“) niko se nije sećao Miše. Nisu pomogle ni fotografije koje je nekadašnjim gimnazijalcima pokazivala

19 „Pesnici su dobri cinkaroši“, *Danas*, 4-5. novembar 2000.

20 Jedan u *Danasu*, drugi u užičkim *Vestima* – „Kič je krvoločan“, *Vesti*, 8. jul 2000.

21 Urednica emisije Radmila Gligić.

22 Radio-emisija *Peščanik*, 6. decembar 2000.

istraživačica. U arhivariju sećanja nije ostao ni trag o književnim večerima organizovanim u svečanoj školskoj sali, na koje su mladi pesnici, među njima i Miša, dolazili u plavim radničkim bluzama, noseći veknu hleba pod miškom i ekser zaboden u džep košulje, poput cveta. Neko je sramežljivo provukao „bio je sitan i nežan... samo toga se sećam“. Godinu dana kasnije, jedan od Mišinih školskih drugova objaviće zbirku pesama²³ u kojoj će tri biti posvećene zaboravljenom generacijskom drugu. Jedna se zove „Ne znam ništa o Miši Stanisavljeviću“. Ta rečenica pratiće sva buduća istraživanja o Miši. Zaborav je jedina konstanta ovog izgubljenog društva. Zaboravlja se da bi se moglo izmišljati.

Valja se nadati da zaborav ipak nije trajan. Za pamćenje i novi odnos prema onome što je radio Miodrag Stanisavljević odgovorne su nove generacije. Taj odnos se menja. Mravljim koracima, ali se menja.

Sve što je radio Miša Stanisavljević danas je dostupno na internetu zahvaljujući posvećenosti Mišinog sina Luke. Na sajtu²⁴ su svi tekstovi iz izabranih dela, knjiga *Sećanja* i još poneki dokument. Više nema opravdanja za neobaveštenost i neznanje. Ko želi, može doći do tekstova i pesama koje je Stanisavljević pisao dok je većina ćutala ili huškala, masno naplaćujući svoj angažman.

U čitanci *Svezame, otvori se*²⁵, za peti razred osnovnih škola u Bosni i Hercegovini, nalazi se pesma *Zec sa govornom manom*, možda najpoznatija pesma za decu koju je napisao. Od školske 2018/19. godine u programu za šesti razred u školama u Srbiji nalazi se drama *I mi trku za konja imamo*. Sada će generacije školaraca makar čuti za Miodraga Stanisavljevića. Na „ulazak“ u školski program pesama za decu iz zbirke *Levi kraljevi* moraćemo još da čekamo. Čekaćemo još dugo dok se ne nađe neko ko će u pozorištu postaviti grotesku *Vođa*²⁶, štampanu 1984. u ediciji koja više liči na samizdat nego na klasično izdanje. Do tada se broj premijera Stanisavljevićevih komada za decu povećava

23 Branko Jovanović, *San*, Užice, 2011.

24 <http://miodrag-stanisavljevic.cincplug.com/>

25 *Svezame, otvori se* (grupa autora), Sarajevo, 2008, str. 31.

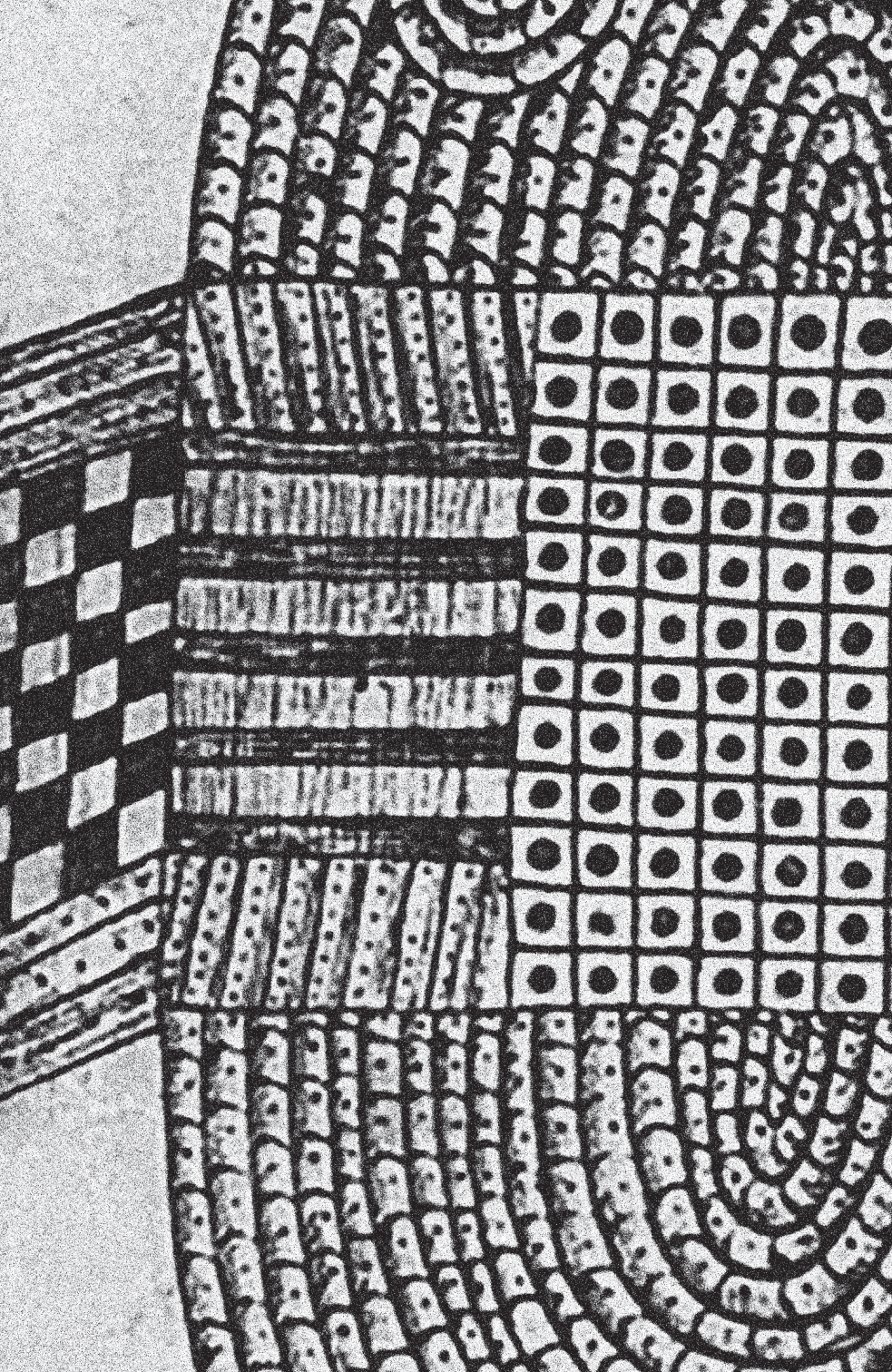
26 Bibliofilsko izdanje u 40 ručno rađenih primeraka, Beograd, 1980.
Miodrag Stanisavljević: *Vođa: dramska groteska*, Beograd, 1984.

najavljenim novim postavkama. Spisku od 23 premijere u domaćim pozorištima²⁷ treba dodati i izvođenje predstave *Silent Language* čikaškog pozorišta Tuta.²⁸

U opštem procesu nestajanja svega što je bilo vezano za život i rad Miodraga Stanisavljevića postoji neka zakonomernost. Uočava se kolektivni nemar prema dokumentima koja treba čuvati za budućnost, odsustvo svesti da će svaka inicijativa zasnovana na entuzijazmu i etici pojedinca ili grupe, poput *Republike*, biti prezrena i brzo zaboravljena, zatrpana u prašini provincijskih mesnih zajednica, dok ih neka poplava, rat ili požar konačno ne unište. Posle ćemo moći bez problema da izmišljamo prošlost. Srećom, ima prijatelja koji decenijama čuvaju rukom pravljene samostrel, fotografije, poneko pismo ili školski fanzin. I to daje nadu da će pesme i tekstovi nastali devedesetih i štampani u *Republici*, u okviru rubrike „umor u glavi“, biti poznati krugu mnogo širem od šačice poznavalaca koju srećemo danas. Odnos prema delu Miše Stanisavljevića biće lakmus papir za generacije koje dolaze. Tako ćemo proveravati i koliko smo kao društvo ozdravili. Stanisavljević je, ostajući dosledan i etičan u najgorim vremenima, učinio što je mogao i cena je bila visoka. Sada je sve na nama.

27 Do oktobra 2020. godine napravljene su 23 premijere; u sezoni 2022/23. Narodno pozorište Užice pripremilo je predstavu *Vasilisa Prekrasna*, režija Vahidin Prelić, songovi Luka Stanisavljević (premijera 27. novembra).

28 Premijera 19. aprila 2013, režija: Jacqueline Stone, prevod na engleski: Zoran Paunović.





II

Miloš Živanović

Modernistička moralna vizija pesnika Miodraga Stanisavljevića

Pesnički opus Miodraga Stanisavljevića ozbiljno je obiman i bogato raznolik, možda preozbiljno i prebogato da bi se bez arbitrarnih redukcija mogao iskusiti jednim čitalačkim pogledom ili perspektivom. Ali onda, moglo bi se reći da je i odvajanje pesama od dramskih tekstova i eseja jedna takva redukcija. Zato je najbolje odmah priznati sav redukcionizam.

Stanisavljevićevo pisanje odvija se u vremenu, i menja se s vremenom, teče, „razvija“ se, ako takvo što nije hladno i degutantno izgovoriti s obzirom na biografske činjenice. On je gotovo „čovjek s olovkom umesto filmske kamere“. U tom ispisivanju vremena, dve posebno jake struje grle čitaoca, dve opšte crte ove poezije.

Jedna je minuciozna opservacija sveta i života u njemu, s promenama perspektive od širokog do sasvim usko fokusiranog kadra, s odnosima makrospoljašnjosti i neočigledne mikrologije unutrašnjosti, kuće, brda, stana, pečurke ili čoveka i reči. Pesnik je skoro prirodnjački posmatrač, osmatrač ili izviđač, šetač, prodavac na Bulevaru i gljivar, koji popisuje i opisuje živi i neživi svet, i to čini posvećeno i kad svet otkliza u zločin i uništenje,

ostaje na zadatku do sopstvenog gorkog kraja. Ovu programsku uverenost u posmatračko-popisivački rad nedovoljno bi i pogrešno bilo nazivati dokumentarizmom. Ona je više na liniji jedne Zebaldove izjave sa dvostrukom žaokom, kao olako nabačene u razgovoru s kritičarem, da po njegovom iskustvu „naučnik često piše bolje od romanopisca“; rečenica stoji rame uz rame s terminom „prirodoslovlje razaranja“, koji Zebald koristi u esejima.

Druga odlikujuća crta i struja, sigurno ne druga po nekom redosledu ili značaju, Stanisavljevićevih pesama jeste umetničko jezičko istraživanje, višedecenijsko, u ponečemu i asketsko, pesnika odvojenog, osamljenog, ali nezaustavljivo marljivog. Jer je po definiciji istraživanje nešto što se odvija i mora da ide napred, ne može se uroboros-istraživati u mestu, i jer je pisanje formatiranja života, akt preživljavanja i otpora sveopštem ništenju čoveka i prethodno poznatih uslova ljudskog života.

Prelistavajući sabrane pesme Miodraga Stanisavljevića, možemo ih razvrstati u nekoliko pesničkih etapa. Razlike među etapama mogu da budu velike, značajne, one su ponekad i u međusobnom kontrastu, pa onda u tom kontrastiranju jedna drugu komentarišu i opet stoje zajedno.

U šezdesetim (npr. *Pesme* 1965, ali i *Pesme s putovanja* 1969. te tekstovi iz periodike), poezija je tiha, više intimna i intimistička nego kasnije, ponekad introvertno usmerena, ali to uvek u nekoj naznačenoj perspektivi, bar toliko da čitalac ne zaboravi da ima posla s dramskim piscem i da je u stihovima uvek neka „situacija“.

Sedamdesete su decenija najvedrijih i u tom tonu najrazigranijih Stanisavljevićevih tekstova, etapa vrcavog humora i eksplozivne duhovitosti – čije će formalne osobenosti ostati, dalje se razvijati i kad u narednoj etapi vrcavost i duhovitost budu razigrane na drugi način, dobiju drugačiji ton, taman i nekad neproziran.

Osamdesetih se događa ta promena, kao neki zaokret, ili možda i osvešćenje svoje pozicije prema reljefu sveta i društva, definitivno u *Novim ritmovima* 1982, ali već i sa *Slikama i saglasjima* 1980. Zamračenje atmosfere i opšteg tona pesama odvija se paralelno sa pesnikovim u ovom periodu već fanatičnim radom na jeziku, i prostor na kome se to dvoje povezuje ili stupa u neke

odnose možda je baš srž i draž ove etape, kao jedne programske i poetske odbrane pesimizma.

Takvo pisanje dalo je onda pesme sakupljene u knjizi *Jadi srpske duše*, objavljenoj 1995, usred decenije sada napola zaboravljene i sasvim rehabilitovane. Ali tada je štampanje tih pesama bilo objava da se uz sav razrađeni pesimizam ne odustaje od pesničke jurisdikcije i da će se u pesmama suditi za svu ubilačku nakaradnost, jednostavno je to bila jedna moralna i formalna nužnost. S početkom devedesetih počinje i finalna etapa Miodraga Stanisavljevića, koja će potrajati do kraja pesnikovog života 2005. godine.

Kroz ove različite etape, isto kao i kroz različite rodove i žanrove, struji jedan, u osnovnom istorijskom i opšte kulturološkom, i poetičkom i političkom smislu reči, izrazito modernistički impuls pisca Miodraga Stanisavljevića. Razlike počesto nastale kao odgovor na promenu konteksta u kom nastaje tekst ta struja modernističkog impulsa povezuje u prepoznatljiv autorski „stil“.

Taj se impuls kod Miodraga Stanisavljevića vidi kao talas izvesne „nove modernosti“, u suprotnosti prema nekoj „staroj“, što istrošenoj što lažiranoj, ali i dalje s autentičnom verom u stvaranje, uopšte u tu mogućnost, u samostvaranje, u original i originalnost, u novatorstvo, u istraživanje i otkrivanje, a pre svega kao vera u neophodnost kreacije, da bi se uopšte živelo. Takve poetske vektore čitalac može da vidi već u ranim pesmama:

Ubrus je već bio / upotrebljen prvi put;

*Stari lopov na prstima nosi sećanje da je postojao svet;
Neverni dani / nekada moji, sada divlji, ničiji / treba ih sakupiti u neki život;*

Čudno - koliko usamljeni čovek / liči na nekog drevnog boga.

Po ispovedanju karakteristične „umetničke religioznosti“, Stanisavljević je srodan i izvorno likovnom a onda svakovrskom umetniku Miomiru Grujiću Fleki, takođe hektično aktivnom u izbrisanoj deceniji devedesetih. (Fleka 1997: „Razumem kreaciju, i želeo bih da je svi tako shvate, kao proizvodnju vrednosti.

To ne mora da bude umetnost. Stvaralaštvo je nešto što pripada svakom čoveku i svako može da doprinese na određeni način. Kreacija je, pre svega, nešto što je suprotstavljeno destrukciji, što menja čovekov odnos prema stvarnosti čineći ga sposobnim da ostvari...“) Neophodnost kreacije znači da je pisanje čin življenja, što bi se reklo, posao koji se ne može napustiti odlaskom u penziju. Neki od stihova Miodraga Stanisavljevića evociraju ono što su prijatelji govorili o Harmsu – Druskin: „Umetničko stvaranje je za njega na drugom mestu, odmah iza stvaranja života“; Vedenski: „On nije umetnik, on je umetnost sama“. Uz sve razlike koje Stanisavljevića od oberiutskih persona i akcija, spajaju ih istraživanje odnosa teksta i sveta u kom on nastaje, istraživanje jezika i prozodije, teksta i glasa, reči i tela. Nešto danilharmsovsko nalazi se u Stanisavljevićevom samostvaranju, pod-tekstu iza dobrog dela pesama. Autofikcija i automitologizacija u pesničkim personama čitaocu govore: to sam ja takav i takav, u jeziku takvom i takvom, oblikovan socijalnim silama i odnosima koji su takvi i takvi; dok njihov autor prodaje nekakve drvene rukotvorine na ulici ili popravlja televizore i šporete u improvizovanoj radionici – realna životna situacija, čitaocu možebiti nepoznata, takođe je deo teksta, jer van teksta ništa ne može da postoji.

Kod Miodraga Stanisavljevića, gađenje prema prežvakanom („gađenje prema iznenadnim jasnostima“) i proizvođački nagon da se stvori novo jesu pogon njegovog poetskog rada-istraživanja. *Novi ritmovi* iz 1982. nose to i u naslovu: prekid „vladajućih“, ili „dominantnih“, ili „zajedničkih“ ritmova; pa dakle i životnog sleda koji sa njima ide, prati ih ili vodi, a ukoliko su već novi ritmovi dokazano mogući, utoliko je to i novi životni sled. Ova knjiga nosi i prezir prema epigonstvu, pokazuje se da je ono uvek vrlo sračunato, i prema primitivnom, banalnom kolektivizmu/konformizmu, zasnovanom na tom poslušnom, sračunatom sledbeništvu. Složena je referencijalnost Stanistavljevićevog stiha, i ta se složenost, duhovito sažeta, dobro pokazuje recimo u formuli *Državoklepstvo preče od svega*, ili na drugom mestu: *Koliko je potrebno mrtvih / da bi se ustoličio* (hegemon ili stihoklepac). U dramskom tekstu „Vođa“ iz 1980. korespondirajući stih: *Svi su osmehnuto isti, isti skoro nestašno*. Zlokobno „zajedništvo istih“ već je s više strana obrađeno, te je sada težište na ovom „nestašno“.

Eufemizam upotrebljen tako da prizove opsceno značenje, perverziju kao patološki sindrom zajednice i njene hijerarhije, te i njihove umetnosti. I inače, pisac ne dopušta da mu kontekst „pojede“ tekst, odnosno da tekst nastaje u ne-autentičnom, ne-istinitom, „estetizovanom“ kontekstu – u tome je autor beskompromisan.

Pritom, Miodrag Stanisavljević neprekidno bukvalno radi na jeziku, prvo zahvata u leksiku, onda u sintaksu i prozodiju svog umetničkog govora, onda i u odnos značenja i zvuka/ritma u „oneobičenom“ tekstu. Tako u ranim pesmama često kombinuje apstrakciju sa neočekivanim probojima jednostavnog prirodnjačkog zapažanja, ili naturalističke slike.

Nekad su i leksika i gramatika i retorika veoma jednostavne, a začudnost se izaziva nekim sasvim drugačijim sredstvom. U pesmi „U trščaku kraj puta...“ (*Pesme s putovanja*, 1969) radi se o sledećem: U trščaku „nema nikog“, sve je u prezentu, tu su samo ptice u svojim gnezdima pri tlu, zatim njihanje stabljika otkriva prisustvo lovca, koji ne zna gde su ptice, niti ptice znaju za lovca, koji misli da je sam, ali tu sam i „ja“ sa svojom ljubavnicom, i nas dvoje ne vidimo ni lovca ni ptice niti o njihovim poslovima išta znamo. Ko onda gleda ovu scenu i prenosi je čitaocu, sočivo kakve samosvojne kamere, da li lirsko „ja“ postoji bez čitaoca-voajera? Uvek u pozadini „radi“ izvesna metaproblematizacija i dramtizacija persona u pesmi, uključujući ich-personu, ili naročito nju. To tekstu daje neku dinamiku i razigranost karakteristične za filmsku umetnost (Godar: „Film je detinjstvo umetnosti“).

Povezano s ovim pitanjem, ko čitaocu prenosi scenu, jeste predstavljanje prirode u Stanisavljevićevim pesmama. Priroda nikada nije idealizovana, bukolika ni sama za sebe. Pejzaž je često planski osmišljen proscenij, ali u ovoj poeziji nema prirode bez neke naznake ljudskog prisustva. Na primer, određeni pejzaž postoji i predstavljen je zato što u njemu stoji jedna kuća, a i ona je od značaja zato što u njoj borave seni pokojnih ljubavnika. Kao da i pećurka postoji samo ako se neko premišlja da li da je ubere, sa tačnim ili netačnim predznanjem o vrsti pećurke. Gde prirode ima, čovek je uvek prisutan u njoj, kao sočivo i svedok, kroz beleženje, sećanje, spekulaciju ili degeneraciju – gde se ova poslednja vidi kao pomeranje od pola čoveka prema polu prirode, prema

onom blatnom stanju u kome prestaje moralno rezonovanje i počinje neosetljivost, a koje je karakteristično za persone i situacije u kasnijim Stanisavljevićevim pesmama.

U sedamdesetim, deceniji koja je pre svega posvećena drami, i teorijskom istraživanju i pisanju dramskih tekstova, jezik i pismo Miodraga Stanisavljevića biće najprozirniji i obojeni najsvetlijim tonovima. Izgleda da je rad na dramskim bajkama (*Nemušti jezik, Carev zatočnik, Začarana princeza, I mi trku za konja imamo...*) dao svoje i u knjizi pesama *Levi kraljevi* 1977. (teško je ovde ne pomisliti na oberiutsko veče Tri leva sata, ali i na kraljeve koji su i kraljevi i levičari, ili su možda samo kraljevi bezveznjaci). Taj je rad podrazumevao istraživanje epike, usmene književnosti, folkloristike, ali i ruskih formalista i, kako naglašava Mirjana Miočinović, posebno Vladimira Propa (njegovu *Morfologiju bajke*). I u pesmama iz *Levih kraljeva* često važi Propova „potraga“, *quest*, kako se, praćenjem više Tolkina nego Propa, uobičajilo govoriti za sličnu šemu u određenom žanru kompjuterskih igara. *Quest* je središte priče oko kog se likovi organizuju i klasifikuju prema svojoj ulozi, funkciji u „potrazi“. Prateći formalističko razlikovanje fabula – siže, Stanisavljević radi na „obogaćivanju“ sižeja svojih stihovanih bajki. Tim obogaćivanjem izvlači fabule iz zacementirano-mitotvornih interpretacija – pojačava verodostojnost i učinak bajkovite priče tako što je povezuje sa savremenom realnošću, čini je „relevantnom“, komunikativnom. „Obogaćuje“ tamo gde V. Prop nalazi „vrstu siromašnu elementima stvarnosti“. I tako recimo čovek, kakav god junak bio, može da preživi, ili uspe, samo uz pomoć drugih ljudi – što je momenat koji je zgodno čitati u saglasju sa Stanisavljevićevim otporom proklamovanom kolektivizmu.

U ovim se pesmama tvrda feudalna hijerarhija, tipična za epiku, rastače u inherentnom besmislu (jer kraljevi su najskloniji prevari, prekršaju itd.), a srećan kraj, kao ni kraljevska ili božanska pravda, uopšte nije pravilo.

Da čitaoca u *Levim kraljevima* čekaju neočekivana rešenja, najavljuje se još u pesmi-predgovoru: *Zato pustih reči / Da se sastaju, rastaju i stiču / I da umesto mene / Izmisle neku priču... / Pogledajte šta su one sve izmislile...* Uz duhovito variranje i parafraziranje

poznatih likova i situacija (taktiku koja se veoma slaže s formalističkim shvatanjem o ponavljanju starijeg teksta) i oblikovanje novih koji izgledaju kao da su stari i nasleđeni, pesnik postiže željeni komični efekat karakterističnom metrikom, prozodijom i sintaksom. U pesmi „Podmlađivanje kralja“, komične „poente“ su podvučene opkoračenjem:

*Zato kralj odluči / da postane mlađi, vitkiji, / i za njeno oko
pitkiji / **kako tako**;*

*Probao je čarobni nar / ali je osto star. / Probao je veštičiji
napitak / al dal je postao vitak / **veliko je pitanje**;*

*U gluvo doba, kriomice / kralj ode do valjarice / gde nađe
kozara Pavla / prurušenog u đavla / **vrlo vešto**.*

Ovakvim opkoračenjem se narušavaju rima i očekivana dužina stiha, logika pisanja se sa retorske ose vraća na gramatičku, završavaju se sada misao i rečenica koje su mogle da budu završene i u prethodnom stihu, ostavljaju utisak kao da se završavaju naglo jer poslednji stih uvodi prekid prethodnog ritma, i pisac kao da sa tim semantički zanemarljivim kratkim poslednjim stihom pravi korak od rimovane poezije ka prozi.

U tekstu „Ideja proze“ Đorđo Agamben piše o opkoračenju: „*Enjambement* pokazuje ne-podudarnost i razdvajanje metričkog i sintaktičnog elementa, zvukovnog ritma i smisla, kao da bi poezija, nasuprot raširenoj predrasudi po kojoj se u njoj vidi mjesto kakvog ponovnog spajanja, savršenog pridruživanja zvuka i smisla, živjela, nasuprot tome, jedino od njihove intimne nesuglasnosti. U samom činu dok, slamajući kakvu sintaktičku vezu, potvrđuje vlastiti identitet, stih je ipak neodoljivo privučen time da se utjelovi u sljedećem stihu, kako bi zahvatio ono što je odbacio izvan sebe: daje naznaku proznog koraka istom gestom kojom potvrđuje svoju okretnost.“

Konstitutivno jezgro metričke teme stiha, kaže Agamben, jeste na njenom završetku, u tački versure, obrta. A kasnije: „Versura, koja, premda ostavši neimenovana u raspravama o metrici, tvori srž stiha (opkoračenje je njeno izlaganje) dvosmisljena

je gesta. Ona se istodobno kreće u dva suprotna smjera, prema natrag (stih) i prema naprijed (proza). Taj neriješeni spor, to uzvišeno oklijevanje između smisla i zvuka poetičko je nasljeđe s kojim mišljenje mora izići na kraj.“

Miodrag Stanisavljević o tome raspravlja u programskom tekstu „Spirala“ iz 1983:

„Ulazak u pesmu počinje pre svega kao niz zvukovnih udara. Kao da se između zvuka i značenja zbiva neki raskol, kao da postoji neki za izvesno vreme odgođeni sporazum. Ritmički oblici najpre bi da postoje pa tek kad se ocrtaju u slušno-duhovnom prostoru počinju da zrače značenja.“

„Zatamnjenost i otklonjenost značenja traje dok se u primaocu ne formira slika o poretku zvučnih udara; ritam je kopija značenja.“

„Traženje novih ritmičkih oblika je, dakle, traženje efikasnijih načina emitovanja kvantova značenja.“

„Odnos ritma i značenja je odnos želje i oblika.“

„[...] stvaranje prostora za nove sintaksičke veze i odnose. Novi ritmički impuls nije nego osećanje nekog neodređenog, neutočjenog zausta.“

Novi ritmovi II iz 1984. donose konkretno pesničko istraživanje manifestno izložene autopoetike. Autorovim rečima, značenje je zatamnjeno, otklonjeno, odloženo. U prethodnim *Ritmovima* iz 1982, autor je strog prema sebi, prema ranim stihovima, karakteriše ih kao „Trošnu preosetljivost – spremnu uvek da samu sebe sablazni“. Mirjana Miočinović navodi da je 2002. na III programu Radio Beograda bio još oštiji, pročitavši prethodno kao „Taštu preosetljivost“ (što je opet jedan „zebaldovski“ momenat, u samoćitanju). *Novi ritmovi* iz 1984. kao da su prosejani i pročišćeni kako od svake taštine, tako i od preosetljivosti. Tekstovi „Dahovi“ i „Orfej“ su verovatno *hard-core* Stanisavljevićevog radikalnog umetničkog istraživanja u poeziji. Sa dugim „Dahovima“ se kao paralela i komentar lepo slaže Agambenov kratki tekst „Ideja cezura“. U pesmi je ich-persona dodavanjem zamenice „ja“ ispred svake reči usitnjena, umnožena, rastočena. Uporna zamenica i interpunkcija nameću stakato disanje, jednu cezuru koja sasvim kida mogućnost tečnog čitanja, cezuru koja je „nova“ i traži da se uspostavi ritam koji će sa njom takvom biti moguć. Ta „suvišna“

lična zamenica čini mogućim simultano dvostruko čitanje: pre-skakanjem zamenice i tačke, čitanje postaje protočnije, ali se zamenica i tačka ipak ne mogu prevideti, tu su. A onda zamenica iznenada nestane. Dok se ne vrati kao zamenica „ti“. U ovakvom poniranju (koje nikad nije solipsističko), ritam, zvuk, leksika, sintaksa, značenje i svet stoje zajedno uvezani u odnos koji se valjda jedino i može opisati kao „zaust“, tematsko-ritmička fraza nedovršena i nedovršiva.

Ova zatamnjenost, neprohodnost pesama iz osamdesetih, kao pod unutrašnjim pritiskom provaljuje u svojevrstnu eksplikaciju u epilogu *Ritmova III*, u pesmi zlokobno naslovljenoj „1989“: *Jevtinu ribu trebam od bezbrojnih YYYYYY / Zamisli naših najprobranijih čovaca / dovedoše nas na rubni rub*. Ova pesma bi verovatno bila zgodan povod za govor o pesniku kog su sustigli sopstveni stihovi, ali – sustigli su i njegove čitaoce, čak i one okasnele.

Začudnost, neočekivani smislovi na spojevima reči, neočekivani ritmovi – dolaze kao pesničko iskustvo sa jezikom. Ali deo je iskustva i iskaz: „u Srbiji, naime, živim“. Ta datost stoji i kad nije imenovana. Kao glomazna presa koja pritiska i preti da će se sasvim zatvoriti, ali stoji i kao želja i zahtev da se „novi ritmovi“ postvaruju u novoj ljudskoj zajednici, koja mora da bude moguća, nju je moguće stvoriti, kreirati.

I inače besmislen ovde je opak. / Naime, život. Naime, u Srbiji – to je sažimanje lične, životne, egzistencijalne, fiziološke, istorijske tegobe u tačku referencijalnosti, koja jača, sazreva, razvija se, hoće da potčini. Pesnik je, sa svojim „iskustvom jezika“, ispituje kao posmatrač prirodoslovac (mirno koliko mu to biologija dopušta). On je i u ranim stihovima takav posmatrač-istraživač, kad su mu predmeti opservacije priroda, telo, rodni kraj, grad, selo, anonimni sugrađani, ili pesnici.

Njegova pesnička opservacija je neumoljiva, beleži kao precizna dijagnostika. U njoj nema ničeg ni nalik na gest otvorenog saučesničkog zagrljaja ili pružanja ruke iz perioda jugoslovenskog socijalizma unazad u redukovanu prošlost, arkadijsko ne-definisano seljaštvo, u poziv na korumpirano i korupcionaško zajedništvo, jedinstvo narodnjačkog tipa i korpusa – jer je upravo to

jedinstvo u narodnjaštvu onaj vid kolektivizma, ono ulančavanje moralno kompromitovanih koje Miodrag Stanisavljević u načelu poetički odbacuje, a uz to ga se i gadi. Prolazeći kroz etape svog iskustva s jezikom, kroz nevolje i kontekste u kojima piše, Stanisavljević kao da uvek ostaje veran onom imperativu koji kao neku kulminirajuću spasonosnu mantru zapisuje mladi Rembo u svom *Boravku u paklu*: Uvek se mora biti apsolutno moderan. To se čita kao samom sebi upućen zahtev: nema odustajanja. Jer, kakav god prezent bio, ne postoji put kojim se ide unatrag, korak unazad se ne može ni opravdati ni objasniti, pa ni zaista učiniti, može se tek otklizati u bolest i sociopatiju, s tragovima kočenja poput onih u kolektivnom zahodu za koji neko ipak naplaćuje ulaznicu.

Takav izoštren i naoštren pesnički pogled istražuje lica sugrađana, znanih i nezvanih, njihove habitate i habituse, načine života i mišljenja.

Stihovi iz knjige *Pesme s putovanja*, 1969:

*Lica drugova iz detinjstva, okićena jevtinim spokojstvom /
cene da li su blizu ili dalje od istine / po tome da li im se želje
ostvaruju ili ne.*

Iz knjige *Slike i saglasja*, 1980:

- *Šumadija, goli februar / boja cigle, zimska boja hrastovog
lišća / plamen života, osujećenost;*
- *Ljuto drvo - izdanak bede / vlažni zidovi pećina-kuća;*
- *U letnjim baštama kurve i pesnici-vikači / Revnosni opeva-
či. Torbari jezika.*

Stanisavljevićev pogled, tamo gde je mirniji, jednostavniji i kad mu je dovoljno to da prenese ono što svojom naročitom kamerom vidi, ponešto je srodan ujednačenom, doktorsko-slikarskom pogledu Karla Levija kad u knjizi *Krist se zaustavio u Eboliju* daje opise ljudi i predela fašističke pokrajine Lukanije, gde je konfiniran. Levi govori o zemlji koja traje kao jedna od belina na mapi, van vremena i istorije, u koju ni hrišćanstvo ni država još uvek nisu zaista stigli, čiji stanovnici žive nekako sličnije svojim teglećim i inim životinjama nego stanovnicima drugih krajeva, indiferentni, bez lekara, lekova, prevoza, bilo kakvog

znaka države sem govorljivog fašističkog načelnika i okićenog žandarma, bez razumne moralnosti i religije iako će izrecitovati poneku čudnu molitvu ili ići s kojom čudnom procesijom, žive u bolesti, gladi i sujeverju, slušajući pozive za veliki i pravedni rat u Abisiniji, posećujući lokalne veštice-prostitutke i verujući u magičnu moć meštra koji velikim nožem škopi krmače, uramljenog ujakovog dolara iznad uzglavlja ili putujućih glumaca koji im u rudimentarnom obliku izvode sumanutu D'Anunciovu dramu, onda umiru masovno od malarije ili živi zakopani u klizištima kad god padne kiša. Prevodilac na srpskohrvatski u pogovoru piše o „monstruozi mizeriji jedne zaista nesretne zemlje“ (Branimir Gabričević, 1951). Prizori iz Stanisavljevićevih stihova često odaju utisak da on gleda neku sličnu zemlju.

Stihovi iz *Knjige senki*, 1973:

A na trgovima gradića i varošica / i usput, po drumovima, na raskršćima i stajalištima / sretala nas i ispraćala / radoznalost onespokojavajuća, huda, / meštana tih nalik na ćubaste ptice. // To beše kao laka mora, kao neprekidna zrika. / Al' zagledaš li se predanije / u te poglede bludeće, znatiželjne, / u to keženje, sulu-do, uvredljivo, / nazrećeš da zašao si u kraj / beznadno napuštjenih, zaboravljenih.

Zanimljivo, Stanisavljevićeve „ćubaste ptice“ našle su se u vokabularu drugog jednog pesnika, geografski bliskog, aproksimativno dvadeset godina kasnije. Karijera tog pesnika cvetaće u deceniji koju je Stanisavljević najavio pesmom „1989.“ (*Ritmovi III*), i zatim u toj deceniji pisao kako od bubašvaba uči da pronade hranu. Pesnik će procvetati, u kulturnom kružoku „stranke“ JUL, dok se bude dešavalo sve ono o čemu Stanisavljević piše u *Jadima srpske duše*, knjizi koja počinje tamo gde je prethodna stala, pesmom „Novembar 1989“: *Novinama ušuškavam okna / za rusku spremam se zimu*. Pesme tog namah procvetale pesnika će, naravno, biti sasvim drugačije, baš kao i njegov životni put. Zato su valjda i njegove ćubaste ptice drugačije, d'anunciovski plehano fantazmagorične. On sam kaže samo to da ih mrzi, i ništa više. Nije jasno da li ih mrzi zato što je o njima čitao kod Stanisavljevića, ili za tu netrpeljivost ima svoje, nezavisne razloge. Nije zapravo

jasno u koju je uopšte svrhu tu sintagmu upotrebio na tom mestu, a ubrzo potom pak piše kako ga povređuje to što nije „više naranđast“. U knjizi u kojoj se pominju „ćubaste ptice“ mogu se pročitati i ovakvi stihovi: *Jutro, boje jastogovog sanjarenja, / Vode me u Vavilon, zvezde padaju / u svoj sarkofag, pod noktima je tuga, / mnogo belih lornjona / i, zamisli, sve se to kotrlja...* Navedeno upućuje da bi za dotični slučaj najprimereniji bio psihoanalitički pristup, a on kaže da je pozajmljivač „ćubastih ptica“ činom pozajmljivanja pronašao podnošljiv način da napiše koliko prezire sam sebe, i tako se možda spasao nekog drastičnog samopovređivanja – specifičan vid postmoderne autofikcije, lukrativne. Ali Predrag Čudić je i elokventno i pitoreskno već analizirao tu ćubastu knjigu.

Stihovi iz knjige *Novi ritmovi*, 1982:

Kako da raščinimo sled / koji je doveo do / toga što smo sad.

Sled dakle nije raščinjen, utvrđen i ukopan u pacovske gvozdeno rovove protekao je i dalje i dublje, i doveo do pesama u knjizi *Jadi srpske duše*. U njima Stanislavljević opisuje i opisuje čitav jedan bestijarij (*Dolaze ljudske zveri / - šapću gradski gušteri*), i pustoš koju „bestije“ za sobom ostavljaju, beleži propast uživo. Jezičke zvučne slike kreću se u rasponu od groteske do čiste, direktne jeze: stih *Omarska. Smrt voli lepa imena* u čitaocu odzvanja saglasno sa Celanovom „Fugom smrti“ (*Smrt je majstor iz Nemačke*), upečatljivim zvukom i jednostavnim iskazom otvara duboku i bogatu asocijativnu perspektivu za čitanje. Groteskne persone različitih veličina i kalibara gamižu kroz opustošeni svet nad kojim pevaju ćubaste ptice (*Opis sablasnog Beograda / dat je u večernjim izveštajima / kao prikaz postignutog umetničkog efekta*), u svojevrsnoj mračnoj lakrdiji, crnom karnevalu. Gorka jedna lakrdija, kao u kasnom dramoletu „Šta je bilo posle...“ (2005), gde je „lakrdija“ podnaslov. Ipak, ne radi se o groteski kao tehničkom sredstvu prikazivanja koliko o grotesknom kao osobini sveta, te u pesmama oštrooki posmatrač samo daje veran prikaz, on istim pogledom ispituje osobine bestijarija kao što je to činio sa svetom prirode, urbanog i ruralnog pejzaža i života. Drugim rečima, lakrdija u podnaslovu dramoleta daje izvestan

horizont očekivanja, ali možda još i više je svojstvo života-u-svetu koji autor ima pred očima.

U ovim pesmama svet se „prirode“ i svet „civilizacije“ preklapaju. Bubašvabe su svuda, kao da doživljavaju renesansu, i napolju i unutra, mile po fasadama i po enterijeru. Pečurke i sve gljive su proširile carstvo, nisu više samo stanovnici šume, sada žive i u uglu balkona ili sobe. Crni pauk od četiri ćirilična S vreba iz senke. Čovekolike figure su prilagođeni, „prirodni“ izdanci takvog ekosistema, u istoj su klasi sa svim tim što buja, *Crnorizac P. bio je veliki / stručnjak za određivanje starosti memle.*

U tom smislu je pesnik šetač, sakupljač, gljivar, „prirodoslovac“ na istoj liniji sa zebaldovskim „prirodoslovljem razaranja“, i iz eseja, ali još više iz dugih, složenih, u odabranom i dobro promišljenom jeziku minuciozno komponovanih paragrafa romana. Ili, ako se paralela mora tražiti samo u poeziji, slične osobine odlikuju i ranu Zebaldovu pesmu *Nach der Natur*, čije jedno pevanje počinje stihovima: „Znamo, postoji duga tradicija / progona Jevreja u gradu Frankfurtu...“

Ova su dva pisca srodna i po beskompromisnosti i nepomirljivosti spram sasvim određene vrsti moralnih prekršaja. Zebald o tome kaže: „Moralna kompromitovanost će se sigurno pokazati kao formalni, estetski nedostatak.“ Miodrag Stanislavljević svojim pesmama (kao i svim ostalim tekstovima) uporno upire prstom u „ustoličene stihoklepce“, pesnike „opevače“ i „dotrpeznike“, dok sam piše pismo Slobodanu Miloševiću. U oba se slučaja radi o poetičkom stavu koji je značajno odredio produkciju ovih autora, i u esejima i polemičkim tekstovima, i u poeziji i prozi. Iz njega zrači upozorenje da će se kompromitovanost ovakve provenijencije, kakvu i Stanislavljević i Zebald imaju na umu, pretočiti u kompromitovan, faličan, rđav tekst, seriju tekstova, kanon, udžbenik, kulturnu klimu, beskrajan niz transgeneracijskih laži, zato što je autor kakvog rđavog ako ne i banalno utilitarnog teksta suštinski korumpiran, večitim eskiviranjem, previđanjem ili dobrom prilikom.

„Bog dobre prilike“ (1994): *Pesnici, dotrpeznici, zunzali su o nacionalnom osećanju. / I sve je doista obuzelo jedno osećanje / isto posle toliko vekova: / Osećanje dobre prilike, osećanje dobre prilike, / krećemo u zoru, krećemo u zoru, /*

biće lako, biće lako, / slabo su naoružani, slabo su naoružani.

Jedna dirljiva pesma posvećena je Milanu Milišiću, par godina nakon njegove smrti u bombardovanju Dubrovnika. Drugi jedan *strasni Dubrovčanin, dakle lotalica*, prevodilac i feralovac Vojo Šindolić, bio je bolje sreće, samo je na TV-u gledao kako mu gori kuća, pošto se na početku rata igrom slučaja-šereta zatekao slomljene noge u Beogradu. Milišić je možda među dubrovačkim kamenim zidovima upravo izdisao život u toku tog izveštaja beogradske televizije. „I inače besmislen ovde je opak. Naime, život.“ Pesnik Miodrag Stanisavljević u stihu vidi kako je „M. M. inkognito među živima“. Vidi ga kako sedi u bašti kafane na Bulevaru, s tamnim naočarima na licu i čašom crnog vina u ruci govori: „Ološ uvek prepozna znake / dolaska svog doba.“ Čubaste ptice.

Nevena Bojičić

Pevanje na dah

*Jedan događaj moguće je obnoviti u sebi samo
ako postoji približan zapis njegovih dahova.*

Miodrag Stanisavljević, *Ritmovi 3*

Tri su pesničke knjige, napisane u periodu 1982–1989, poetička i lingvistička oporuka Miodraga Stanisavljevića: *Novi ritmovi* (1982), *Novi ritmovi I i II* (1984) i *Ritmovi 3* (1989). U njima pesnikov *književni i rukodelački rad*, revolucionarna zvučno-značenjska praksa, propituje i postvaruje nove mogućnosti disanja i artikulacije, predlaže nove ritmove, delje novu figuru pesnika (profetsku *figuru ćutanja*), a novim dahovima udahnuje rečima nova značenja, čineći leksiku iznova opipljivom. Budući da govorimo o hronološki središnjem a poetički krajnje eksperimentalnom delu pesnikovog stvaralaštva, reč „oporuka“ ovde je predložena ne kao statičan, nepromenljiv signal poslednje pesničke volje, već kao dinamičan, višeznačan ludizam: pomenute tri knjige, pročitane u jukstapoziciji s *Jadima srpske duše* (1995), raskrivaju se kao opora poruka, Orfejeva pesničko-proročka vizija. Takva oporuka, naime, nudi nam nove mogućnosti obnove u novom poretku – hijerarhijskoj inverziji – događanja i disanja.

Miodrag Stanisavljević je u „Autopoetici“ nazvao te tri knjige „zbornicima ritmičkih istraživanja“, a novu fazu u svom stvaralaštvu označio kao „pokušaj radikalnog zaokreta u pesničkoj

praksi“.¹ Pošto je u tim zbornicima objavljen i njegov manifest, istraživački program „Spirala“, uputno je da, pre nego što se posvetimo čitanju samih poetskih tekstova, izložimo i sažeta načela „Spirale“².

1. „Istraživački program SPIRALA polazi od stanja kužne depresije pesničkog umeća i pesničkih postupaka u ovom jeziku [...] SPIRALA smatra da je *put ka stvaranju novog ritma (novih ritmova) jedini put stvaranja novog pesničkog jezika*.“
2. „SPIRALA smatra da je ono što spojevima reči daje novi kvalitet nova ritmička 'vođica'. *Ne polazi se od novih odnosa među rečima ka novoj ritmičkoj organizaciji, već novi ritam sam sobom donosi i uspostavlja nove odnose među rečima*.“
3. „Ritam je 'gramatika poezije'.“
4. „Novi ritam, novi sled zvukova, novi odnosi 'jednačenja po zvučnosti' stvaraju od starih reči *novoreči*. Novi ritam deluje kao snažna vakuumska crpka koja *usisava* nove reči, rađa ih i usisava ih.“
5. „Reči su istovremeno i 'čisto' zvučanje 'zaumista' i poradak zvukova u kome se ogleda muka (ili lakoća) imenovanja onoga što je za čoveka određenog podneblja od egzistencijalnog značaja. Reči 'kuća', 'žena', 'drvo' imaju različitu egzistencijalnu rezonansu za Francuza ili Balkanca.“
6. „SPIRALA je razgibavanje zglobova rečenica da prime više tonova i tokova, više značenja (i neznajca, svakako; ono je deo postojanja).“
7. „Reč u ritmičkom sklopu stiže dinamička svojstva. [...] Nova ritmička inercija potire retardirajuće dejstvo epiteta i statičnost pesničkih slika. SPIRALA pokušava da nađe nova rešenja problema pesničke slike (kako da elementi koji stoje 'jedan pored drugog' slede 'jedan za drugim').“

1 Miodrag Stanislavljević, „Autopoetika“, u: *Sećanja na Miodraga Stanislavljevića* (priredio Ibrahim Hadžić), RES PUBLICA, Informatika, Beograd, 2006.

2 Svi navodi iz pesničkih dela Miodraga Stanislavljevića preuzeti su sa <http://miodrag-stanislavljevic.cincplug.com>.

8. „Novi ritmički impuls nije nego osećanje nekog neodređenog, neutoljenog zausta. Taj zaust (koji pripada onome što su stari psiholozi nazivali sferičnom ili rubnom svešću) usisava odnekud, isisava iz pesnika-medija određene verbalne volumene, jednosložnice, dvosložnice, trosložnice, isisava duge i kratke rečenice dok ne bude ispunjen. [...] Iskaz ima jedinstvo, jedinstvo zausta.“
9. „Ulazak u pesmu počinje pre svega kao niz zvukovnih udara. Kao da se između zvuka i značenja zbiva neki raskol, kao da postoji neki za izvesno vreme odgođeni sporazum. *Ritmički oblici najpre bi da postoje pa tek kad se ocrtaju u slušno-duhovnom prostoru počinju da zrače značenja.*“

Otklon od pesničke tradicije, *kužne depresije*, okoštalih metričkih i metaforičkih obrazaca jeste ritmički pokret, trzaj tela, koji u čitaocu treba da izazove oneobičenost nerazumevanja i značenjsku zatomljenost, primordijalnu nerazgovetnu zvučnost; zatečeni narušenim sinhronizmom zvuka i značenja, vraćeni u gestualno ishodište poezije, počinjemo da razabiramo značenja. Međutim, budući izvedena iz novih ritmova, ta značenja su i sama nova – semantičke jedinice postaju ritmičke izvedenice. Spojevi reči i rečenica razglobljuju se, postaju propustljiviji, porozniji; nova artikulacija odvija se i na dijahronijskoj i na sinhronijskoj ravni: povratak poreklu poezije istovremeno je istup u njenu obnovljenu sadašnjost i proročki prodor u budućnost. Pesnička kretanja – zaust, udisaj – takt je posvemašnje interpretativne pokretljivosti, no pesnik nije okamenjen u autoritativnu figuru prvog pokretača. On je medijum, ali nije ničiji poslanik, već posreduje između još neizgovorenih mogućnosti jezika i njegovih govornika. U tako hipostaziranoj figuri i funkciji pesnika susiču se formalne/formulaične i sadržajne osobenosti Stanislavljevićeve poezije: jezička eksperimentalnost, ekscentričnost i nova ekspresivnost, sintaktička emancipacija i, na motivsko-tematskoj ravni, anticipacija i rekapitulacija kolektivnog iskustva.

U *Novim ritmovima*, u pogledu navedenih osobenosti, paradigmatične su tri pesme; prve dve su programske, a treću, budući da

se njome navešćuje košmarna budućnost, možemo odrediti kao profetsku. Prva programska ujedno je i uvodna pesma *Novih ritmova*:

*U letnjim baštama kurve i pesnici-vikači.
Optočitelji sigastih dana.*

*Ubogi pesnici zalazeće despotije. Revnosni opevači.
Torbari jezika. Zaust im veliki, umeće malo.*

*Istraživači praznine koja se okreće.
Grleni, samoljubni i što je još gore unisoni udari slogova
u očekujućim razmacima. Probušen oluk. Podnevna zrika.
Dosadan prebroj. Ne pođi mu u susret.*

*Doista, teško je govoriti sebe a tuđim dahom.
Zajedničke ritmove izbegavaj. Četvorostišija ničija.
Al' i beznadežno nabranje okolnosti. Nadlukaviće te.
Zajednički ritmovi podmetnuće ti njihov životni sled.*

*Ne prepevavaj zbornike za život i običaje. Ne putuj.
Nekoliko zapamćenih rečenica. Pogled niz stepenište.
Dva ili tri broja. Jedna noć. Nekoliko pokreta.*

*Dodir u krugu. Slabo pamćenje kože. Oblik neke krošnje.
Lučni prozori. Krovni šumovi.*

Oskudna lična mitologija. To ti je dovoljno.

*Rani stihovi – šumni talog. Trošna preosetljivost
spremna uvek da samu sebe sablazni. A umeća,
kadrog da samom sebi bude vodič, malo. Malo.*

Trenutak prepoznavanja

u zvuku nadolazećem odloži što više smeš.

*Nikad ga ne traži. Ili ostavi ovaj zanat.
Govoriti sebe svojim dahom.
Ne u podatnom odzvonu tuđem. Ili ničijem.
Mani katrene glatke. Bezvučna izricanja.
Strast konstatovanja. Beli*

*stih nedaha. Senovito obraćanje.
Nejaki zapovedni način. Naloge, jemstva.*

Ovu pesmu.

Pesmu otvaraju perifrastične imeničke sintagme kojima se označuje kalcifikovan lik kanonskog pesnika naspram koga će, u naličju, biti predložen i izveden nov pesnički subjekt. Kanonizovani su *pesnici-vikači, revnosni opevači, torbari jezika*, a njihovi *unisoni udari slogova* – opet perifrastično-eliptičnim postupkom – čuju se kao *probušen oluk* i *podnevna zrika*. Metafora se ovde preobražava u metronom: zvučna učmalost nije više tek *nalik na probušen oluk* i *podnevnu zriku*, već je, ozvučena tim sintagma-ma, postala čujna; statična pesnička slika prelazi u ritmičku sekvencu, mi ne vidimo oluk, već čujemo iterativne udare kapi o lim.

U srži pesme su stihovi s glagolskim težištem, infinitiv i imperativ, ispovest praćena savetom, ako ne zapovešću: *Doista, teško je govoriti sebe a tuđim dahom. Zajedničke ritmove izbegavaj*. Programska glagolska sintagma „govoriti dahom“ varira se i u završnim stihovima: *Govoriti sebe svojim dahom. Ne u podatnom odzvonu tuđem*. Podatnost je lajtmotivsko svojstvo u poeziji Mi-odraga Stanisavljevića. Njome se, i srodnim rečima, često obeležavaju lakoća, primamljivost i predvidljivost prozaičnih stanja i iskustava, kanonski konformizam. Od podatne prozaičnosti odstupa se poetskim odlaganjem:

Trenutak prepoznavanja

*u zvuku nadolazećem odloži što više smeš. Nikad ga ne traži.
Ili ostavi ovaj zanat.*

Kako se raskol između zvuka i značenja produbljuje, vremenska osa se projektuje na prostornu, budući da se stihovi ispisuju u proizvoljnim, nepredvidljivim metričko-sintaktičkim celinama, ne upodobljujući se ustaljenim obrascima. Ritam se u ovoj pesmi očituje u smeni mahom dvočlanih, tročlanih i četvo-ročlanih eliptičnih jedinica, izneverenoj pokojom dužom sekvencom. Uz to, upadljivo oskudan udeo glagola u kontrapunktu je sa frekventnošću glagolskih imenica, u kojima kao da ekspandiraju značenja suspregnuta elipsom.

Uzdržanost od glagola izvedena je i u drugoj programskoj pesmi *Novih ritmova*, koja, uprkos savetu da se manemo nekakog zapovednog načina, počinje upravo imperativom:

*Ne dvoj se
u izostanku znaka u neglasju
kad odjutri.
Na pohod i bekstvo, na zaveru i izdaju,
na poljsko drveće i strah ne dvoj se.
U opseni narodovlašća,
u unezverenosti njihovog mira, u tamnim proročanstvima,
u gomili koja peva o vernosti ne dvoj se.
Ne dvoj se
zbog vonja i nesklonosti
u porculanskim jazbinama, zbog osujećenosti,
zbog iznajmljivanja lica,
zbog podatnosti košmara u ovoj zemlji.
U mahovinastom obuhvatu sačuvaj koren;
u izostanku glasa ne dvoj se.*

Jutarnja *rubna stanja svesti* između jave i sna izvorna su pesnička dispozicija. Prvi dah pri buđenju upravo je zaust – stoga se u njemu ne treba dvojiti, već se s njim treba sjediniti, sve dok, silom jezika, ne počnu da se pomaljavaju značenja. (U *Novim ritmovima* nailazimo i na stihove: *Odvajanje treba da bude oblo / da bi, posle, u svakom pokretu nalazili lasno figure ćutanja.*) Pesma počinje i završava programskim napevom *Ne dvoj se*, koji se, pokatkad u inverziji, javlja u svakoj rečenici. To pesmi daje kompozicionu zaokruženost i himničan ton, pa ipak – ne i ritmičku

jednoličnost, budući da sam napev ili dolazi kasnije nego što očekujemo, ili se pak neočekivano udvaja: *u gomili koja peva o vernosti ne dvoj se. / Ne dvoj se.* Ređanje imeničkih jedinica, analogno prethodnoj pesmi, kao da nagoveštava mogućnost da se struktura pesme, omeđena i poduprta imperativom, oburva u zaust koji joj je prethodio (u zaust koji *odnekud usisava određene verbalne volumene i isisava ih*). Znakovito je, u isti mah, to što je gomilanje imeničkih sintagmi najgušće tamo gde zaust prepoznaje opasnost od sadašnje i buduće opsene i na njih upozorava: *U opseni narodovlašća, / u unezverenosti njihovog mira, u tamnim proročanstvima, / u gomili koja peva o vernosti ne dvoj se.* Tome se pridodaje i: *zbog podatnosti košmara u ovoj zemlji* – nasuprot kojoj se, prvotnim pesničkim dahom, budimo u javu poezije.

Nije, međutim, lako odupreti se podatnosti košmara, koji se kondenzuje u profetskoj pesmi „Jugoslavjani“:

Jugoslavjani na svojim malim bregovima

*grade kuće. Misli na vodu, pesak, krečnjak, pečenu zemlju
svakako daju izvesnu pribranost*

ovom zalutalom narodu

u sopstvenim namerama, u izumima vlasti.

*Glasovi grleni, usneni, obli, reski ulivaju se u omaglicu i vrevu.
Imena stvari stiču novu zvučnost.*

*Pesnik na ulici sluša »maslac«, »brava«, »lepak«, »guma«,
razmišlja o senovitosti reči »sapun«, oseća*

trenje suglasnika u reči »brašno« koju peti put od jutros čuje.

Slogovi raspadanja. Asonance opsene odlazeće.

*Ti krećeš na sever ne ispitujući drugih prepreka
osim u svojoj želji.*

*Ljudi leže u ravni voda negde izlivenih,
ispod sopstvenih pogleda. Uspevaš da otputuješ. Oni su vični u
čekanju vozova, istrajni
pred činovničkim pećinama.*

*U pepeljastozelenoj kući vrhovnici družine
(koji poznaju sve korisnosti naroda)
smišljaju njihove sutrašnje naume i navade;
smišljaju kako da probude lukavu lakomost danas,
kako sutra da straće njihove stečevine,
kako da domišljatost opstanaka obeleže opsenarskim znakom.*

*Kroz gole šume, kroz nezastakljene prozore severac.
Voćnjaci i bunari dotrajavaju u mahovini.*

*Povijajući se pod oštrim napadnim uglovima decembra
i neizvesnosti Jugoslavjani prave svoje trpke računice;*

ispred njih, ivicom sna, plešu male zelenooke koristi.

*Ti još uvek neku podatnost nalaziš u onom što je izgubljeno.
I ne u jednom no većma u sabiru njenom. U ono jedno što je tvoje,*

*ma i neprisvojno, ne pouzdaješ se. Kratkotrajna preobraćenja.
Navikavanje kože, do izjednačenja.*

*Mladi pauk, tačka sa nekoliko nežnih linija,
napreduje svojom komplikovanom mehanikom po zidu,
daleko van kruga naše podložnosti.*

*Zastaje. Osvrće se. Pošteću ga. Noć.
Spavaju Jugoslavjani.*

U košmarnoj atmosferi ovih stihova Jugoslavjani spavaju, a pesnik bdi i na ulici osluškuje novu zvučnost reči, ponavljanjem oneobičene poretke zvukova u kojima se *ogleda muka (ili lakoća) imenovanja onoga što je za čoveka određenog podneblja od egzistencijalnog značaja*. Nestašica podstiče na iteraciju, i ta ironična deprivacija u kojoj, što nečega manje ima, to više ima njegovog imena situira pesnika u položaj proroka što unedogled sluša i ponavlja *egzistencijalnu rezonansu* pojedinih reči. Glasovi se *ulivaju u omaglicu i vrevu*, Jugoslavjani se, na severcu, povijaju *pod ostrim napadnim uglovima decembra i neizvesnosti*. Opsena narodovlašća iz prethodne pesme ovde se razvija u apokaliptičnu viziju u kojoj vrhovnici snuju *kako da domišljatost opstanka obeleže opsenarskim znakom*. Opsena i odlazi i naslućuje se kao egzistencijalna teskoba jugoslavjanskog čoveka, ali se i iznova aktualizuje grozničavim ponavljanjem slogova raspadanja. U tom febrilno-buncavom stanju, pribranost se nakratko može povratiti mislima na gradivnost peska, krečnjaka, pečene zemlje, a podatnost se pronalazi u onome što je izgubljeno, ali *u sabiru* – gubitak se nudi i prepoznaje kao kolektivno iskustvo. „Podatnost“ u leksici Miodraga Stanisavljevića priznanje je prozaične predaje, no možda je u noćnoj mori „Jugoslavjana“ prozaična uteha jedina koju možemo prizvati. Utoliko pre što, dok Jugoslavjani spavaju a pesnik bdi, jedan *mladi pauk napreduje*:

Zastaje. Osvrće se. Poštedeću ga.

U završnom stihu, koji se proliferacijom glagola kontraponira ostatku pesme, pesnik se sučeljava s paukom i, budan i svestan neumitnosti zajedničkog gubitka, prepušta se zakonima košmarne mehanike.

Pesnik *Novih ritmova*, opredeljen da govori svojim dahom i dovoljno propustan da posreduje između neizgovorenog i govornika, u *Novim ritmovima* I i II, u eponimskoj poemi, postaje Orfej. U tom poetskom tekstu se manifest Miodraga Stanisavljevića prožima sa mitskim i arhetipskim nanosima, tvoreći palimpsest u kojem se tradicija preoblikuje u svoju varijaciju.

*Sidoh u podzemlje. Da bih te oslobodio iz sveta.
Osećajući neput u zglobovima.*

*Goli ponoćni kovač. Pevač otklona.
Orfej u zemlji »realnog socijalizma«.*

*U trougao nelagode sidoh.
Pokazuje mi neko na gestualnom jeziku skitnica.*

*Postoje parabolična ogledala u čijoj se paučini koprcaju moje
reči. Postoji kristal koji svojim oblikom zaustavlja srce.*

Smrt u službi despotije dela diskretno.

*U kostima žižak piše. U svet senki. U srce simetrija sidoh. Učenik
kod majstora onog što zagrevajući*

*i naglo hladeći kaučuk pokušava da. U njemu.
Ulovi. Đavolov lik.*

Samoproklamovani *pevač otklona* podzemlje opisuje kao *trougao nelagode*. Ta nelagoda ne samo što korespondira sa egzistencijalnom teskobom pesme „Jugoslavjani“ nego i u pesnikovom katalogu osećanja korelira sa opsenom – u „Dahovima“ (*Novi ritmovi I i II*), na primer: *žlezde koje su lučile opsenu počće da luče nelagodu*. U „Orfeju“ nelagodu u pesniku pobuđuje simetričnost podzemnog sveta, gde se u paučini ogledala koprcaju njegove reči. Inverzija *Sidoh u podzemlje / U trougao nelagode sidoh* stihovni je odraz u ogledalu, a paučina evocira rad pauka pošteđenog u pesmi „Jugoslavjani“. Orfej stoji nasuprot toj paučini i otklanja se od nje; parabolični jugoslavjanski pauk postaje dijabolična figura.

Sidoh u podzemlje. Da izbavim.

*Odlivak pokreta što ostaje u vazduhu posle prolaska.
Podatnost, do rastvaranja tela u rečima.*

Tajno poslanstvo ploti. U netajni sjedinjenja.

*Pokušaj opisiv i izvediv pismom daha kome reči i rečenice služe
samo kao tačke oslona, kao stepenici ka -*

*Ne osvrći se, Orfeju, za raspućima rečenica, za stepenicama
slogova, za njihovim ulivanjem u smislove ili grmlje neznačja.*

Ne osvrći se, izgubićeš je.

U nastavku poeme, silazak u podzemlje odvija se kao autopoetički čin. *Odlivak pokreta posle prolaska* zapravo je onaj primordijalni pesnički gest koji upevava ritam. S druge strane, podatnost ovde iz prozaičnog prelazi u poetsko svojstvo jer se telo voljno prepušta drevnijoj materijalnosti reči. No rastvorljivosti tela prethodi rastvorljivost reči (*Imaću odsada samo rastvorljive reči. U pokretima, u dahu.*), a govor se beleži *pismom daha* koje pruža oslonac u mraku i pokazuje put ka svetlosti. Vazduh se postvaruje zaustom i, tako preobražen, postaje autopoetičko uporište. U jukstapoziciji s paukom, koji zastaje i osvrće se, Orfej se, sa uporištem u svom dahu, može kretati ne osvrćući se. Ovaj hod iz opskurnosti analogan je buđenju zaustom pri kojem se, kad odjutri, ne treba dvojiti pred neznačjem:

*Sidoh u podzemlje. Da bih mali otklon izazvao među
stvarima koje te okružuju. Ne veći nego što
one same uzmaknu, u sebi,*

kad ih oblije svetlost, u prvom jutarnjem pogledu.

Pesnik otklona, sa oslonom u svom dahu, uvek iznova obnavlja otklon predmeta od prve jutarnje svetlosti; put iz sveta senki obasjan je zrakom zausta. Predmetnost pesnikovog daha u tome je što se njime može izustiti pokret kojim predmeti uzmiču ka svojoj senovitoj srži, a u uzmicanju nepokretne nežive stvari ispunjava se pesnički zadatak pridavanja dinamičkih svojstava.

Poema „Orfej“ završava Euridikinim glasom:

*Jadni Orfeo. Da izbaviš? Iz sveta nedaha?
Iz nedosegnutog postojanja?*

*Jedino, jedino stvarno, stvarno iskušenje, iskušenje nečijeg,
nečijeg postojanja, postojanja jeste, jeste ono, ono prestati,
prestati postojati, postojati za -*

za jednu noć, za noćne godine,

za nekoga, prestati postojati, postojati u -

*u tmulim popodnevim, u poroznim noćima, u u nekom,
u nekom telu, u -*

*u predznacima nevremena, u povodnju nelagode
koja neće prestati prestati, prestati postojati,
postojati u, u pamćenju,*

pamćenju nečije, nečije kože, kože jedino, jedino to je

*jedino istinsko, istinsko iskušenje, iskušenje tvog,
tvog postojanja, prestati, prestati postojati, u nekom telu,
u nekom dahu, prestati...*

Kontradikcija poslednjih stihova u tome je što se u njima mogućnost izbjavljenja poriče a u isti mah izriče mogućnost činjenja dahom. Pesnik, naime, hoda oslanjajući se o reči, koje se ponavljaju tako da simuliraju korake: *Jedino, jedino stvarno, stvarno iskušenje, iskušenje nečijeg, nečijeg postojanja, / postojanja jeste, jeste ono, ono prestati, prestati postojati...* Novi ritam je ritam izlaska iz podzemlja, licem ka povodnju nelagode, ali i ka prvoj jutarnjoj svetlosti. Na toj svetlosti, najzad, telo rastvorljivo sopstvenim dahom srodiće se, u konačnom uzroku u sebi, sa stvarima koje ga okružuju.

Podzemlje *Novih ritmova* hronotop je u kome spavaju Jugoslavljani, a pauci pletu mreže *iskeženih simetrija*. Iz tog prozaično podatnog sveta pesnik ne može izbaviti ni sebe ni drugog; može samo disati uprkos njemu. Neumitnost zajedničkog gubitka, koja ga je navela da poštedi pauka, u disanju nasmrt dobija

svojsva pesničke predaje, neprozaičnog poraza. Diferencijacija pesnika od sveta senki potpuna je i neopoziva. Možemo, stoga, ustvrditi da u *Jadima srpske duše* podzemni svet dobija konačnu ikonografiju i topografiju. Za razliku od tri pesme iz *Novih ritmova*, koje su nam poslužile kao programsko-profetski prolog, na primeru tri pesme iz *Jada srpske duše* ocrtaćemo prostorno-slikovni epilog pesničkog rada Miodraga Stanisavljevića.

Oštri napadni uglovi jugoslavjanskog decembra i neizvesnosti utvarno se raskriljuju u pesmi „Zimska bajka“:

U lakmus fašizmus Srbiji

u ponoć stiže ljubičasta ljubavnica

*astma. Šapuće mi: da bi ojačili i srasli s telom zapadni
pipci naše oktopodalne, naše Velike, traže mnogo nafte,
zrnevlja i ulja dušinog.*

*U mimohodu – borac za srpstvo. U džepu mu bomba (ba!)
čelične kuglice*

migolje se, migolje. Zelen-sinji eksploziv boja njegovih očiju.

U primus socijalizmus Srbiji

*prekuvavam soc. Nemam cukera, ali ne zakeram.
Umesto brašnom jutros su nas obradovali otkrićem da
su nam preci stari Tribali.*

Mladi komunist ulicom gricka veliku perecu.

*Valja se, rekli mu, jer je Savindan. Skokovima ruskog u parku
hrta divi se. Sutra će, mni, i rus-medved tako.*

*U lakmus fašizmus primus socijalizmus Srbiji spavam. Oksalni
kristali izbijaju mi kroz kožu. Pauk crn, od četiri »S«, gleda me iz
sobinog roglja. Ruskou ljubav, šapće mi, povoljno kupio sam.*

I mrndža nešto o srpstvu i veri u boga.

Jugoslavija se rastočila u lakmus fašizmus Srbiju. U njoj pesnik više ne osluškuje nestašicu kao novu zvučnost, već u njoj učestvuje nemanjem: *Nemam cukera, ali ne zakeram*. Aliteracije ovog stiha ono su trenje suglasnika koje je u „Jugoslavjanima“ osećao u reči „brašno“. U Srbiji se, međutim, ni reč više ne ponavlja – zamenjena je genealoškom mitomanijom. Pesnik koji je u *Novim ritmovima* bdeo, pa zapadao u košmarni trans da bi se iz njega budio zaustom, u *lakmus fašizmus primus socijalizmus Srbiji* spava. A onaj *mladi pauk, tačka sa nekoliko nežnih linija*, dijabolični Orfejev takmac, u sprezi mitomanije i metonimije prostire se na četiri „S“.

Aliteracije tog suglasnika čujemo, zatim, u pesmi „Srbi pišaju na Sarajevo“:

Srbi pišaju na Sarajevo upoređujući

parabole mokračé

s parabolama granata.

Zašto, upitah jednog raskrećenog, satirete taj grad?

Taj grad je istorijska greška i mora biti zbrisan

- velio mi pljesnuvši po dupetu top.

*I dok ponavlja »zemlja srpska,
zemlja srpska« pljuvačkom mi lice prska*

- ne on

nego nezgodan suglasnički sklop.

Poetička topografija podzemnog sveta Miodraga Stanisavljevića određena je parabolama: u parabolničnim ogledalima „Orfeja“, u čiju su se paučinu hvatale pesnikove reči, zloslutno su se ukazale parabole mokračé i granata. Dijabolični tvorci paučine i opsene uskraćuju reči, slogove, vokale, dah. U nadzemnoj sferi

podzemne parabole, ponavlja se samo jedna sintagma: *zemlja srpska*, čiji nezgodan suglasnički sklop prekida disanje, ukida mogućnost zausta i najavljuje samrtni hropac. U reljefu ogoljenom od vokala, pesnik više ne može biti ni medijum. Zajednica koja je delila iskustvo govora i gubitka rastvorila se u nedahu. Ne postoji više ništa zajedničko čime bi pesnik posredovao između života i smrti.

Pesnik koji se diferencirao spram sveta senki, pa zatim od njega distancirao, izgnan je iz nadzemnog makabričnog grada. U njemu prebivaju samo *teločuvci* i *revnosni opevači*. Noć u kojoj spavaju Jugoslavjani nastavlja se u pesmi „Mòra“:

Maslinki grčkog prijateljstva prejela se, kô kuja zaspala

žena mu; u noći Hegemon ostao sam.

Zevao, svinjsku (s jabukom u zubima) glavu štrpkao.

*Odjednom sa simsa glas neki zagrgljao: „Masna svinjetina
- krvava vladavina! Krvava vladavina - otrovna jagorčevina!“*

*Hegemon osetio kako mu se hrptenjača izvija
(klasična slika mačjeg straha)*

i zahripao: „Straža! Garda! Uhvatite tog gada!“

„Straža! Straža!“ izrugnuo se gost.

*„U meku topolovinu zaglavila se tvoja sekira!
Tvoja okna od šećernog stakla pojeli su miši!
Tvoj gips već steže, nećeš stići da ga utrošiš!“*

*Hegemon zavapio: „Straža! Hulje!
Sutra ću dovesti nove teločuvce,
al' samo iz onih 176 krajinskih sela*

*gde se vernost vladaru s kolena na koleno prenosi
kô tajna pravljenja sira!“*

„Loše si sanjao, mili“,

za rame ga žena prodrmusala,
„čša surutke, s jagorčevinom, baš bi ti prijala!“

Dekadencija podzemnog sveta raskriva se u njegovoj karnevalizaciji. Hegemon koji zeva i štrpka svinjsku glavu junak je napake, morbidne bajke. Pesa je sazdana od bajoslovnih toposa u parabolično-dijaboličnom ogledalu: Hegemon, žena, sablasni gost, posmrtna gozba. *Danse macabre* u kojem se alegorija smenjuje sa groteskom. I, u središtu, bajalica: *Masna svinjetina - krvava vladavina! Krvava vladavina - otrovna jagorčevina!* Cuker koga nema u primus socijalizmus Srbiji tu je - utrošen u dvorske prozore. Smrt je, ipak, i u ovoj anti-Arkadiji: *Tvoja okna od šećernog stakla pojeli su miši!*

Pesnik iz izgnanstva posmatra ovu gozbu. Uprizoreni pir može raščiniti samo otrovna jagorčevina. Pošto je, ne osvrćući se i izbegavajući zajedničke ritmove, sam sebe izveo iz podzemlja, Orfej je zanemio u zaustu. Stoga je u *Jadima srpske duše* posegao za arhetipskim slikama - vizuelnim prežicima iz vremena kada se govorilo i gubilo zajednički. Te slike su jedino spram čega se može disati, jedino što baštini odlivke pokreta. U izokrenutom, dekadentnom svetu despotije, treba disati da bismo se sećali. Treba, najzad, dunuti u otrovnu jagorčevinu da bismo raščinili nezgodan suglasnički sklop. I nju nam je, u *Ritmovima 3*, oporo preorekao pesnik: *dani odlazećeg februara u južnoslavjanskim provincijama mračni su; a svetlo jagorčevine kraj puta odveć je slabo.*

Saša Ilić

Epistole iz Mandal-grada

Jadi srpske duše

Miodraga Miše Stanisavljevića

1. Fragment o egzilu

Pesnici egzila oduvek su postojali, njihova sudbina neraskidivo je vezana za sudbinu države iz koje su ponikli i sa čijom politikom se nisu slagali. Jedni su bili deportovani izvan državnih granica, dok su drugi slati na periferiju kao Ovidije, u takozvani unutrašnji egzil, kako bi se udaljili iz javnosti i svake mogućnosti publikovanja svojih dela. Postoje i oni treći, koji su, poput Jamesa Joycea, zgroženi domovinom, odabrali dobrovoljno izgnanstvo. Miodrag Miša Stanisavljević (1941–2005) nije nikada deportovan iz zemlje, niti je želeo da ode u dobrovoljno izgnanstvo (*Za Novi Zeland prestar / a prijateljima - grimasa*). Takođe, nije se pomerio iz Beograda, ali ono što je usledilo u njegovom životu nakon objavljivanja pesničke zbirke *Ritmovi 3* (BIGZ, 1989) svedoči o jednom opresivnom procesu izгона pesnika iz umetničke i intelektualne zajednice, što je započelo najpre otkazivanjem mogućnosti objavljivanja u časopisima sa kojima je sarađivao početkom devedesetih, a potom izbacivanjem sa posla u januaru 1993. Naime, Miša Stanisavljević je sa oko 1.500 koleginica i kolega poslat na „prinudni odmor“ sa kojeg se više nikada nije

vratio u Dramsku redakciju Televizije Beograd, gde je radio od sredine sedamdesetih godina, najpre kao dramaturg a potom kao urednik. Trideset godina nakon tih događaja, sa jasnom retrospektivom jednog pesničkog života kakav je bio Stanisavljevićev, može se slobodno reći da je na njemu primenjen poseban tip progona, koji nije podrazumevao fizičko izmeštanje (*relegatio*), niti zaplenu imovine (*confiscatio*), ali je podrazumevao gubljenje jednog dela građanskih prava (objavljivanje, učestvovanje u kulturnom i javnom životu, kao i postepeno smanjenje sredstava za život do konačnog ugrožavanja pesnikove egzistencije). Tragove o unutrašnjem izgnanstvu moguće je pratiti u njegovim tekstovima, i to u onim naizgled marginalnim informacijama. Takvih tragova ima u njegovoj poslednjoj pesničkoj zbirci, a oni su tokom vremena, pored svoje književnoistorijske vrednosti, zadobili i status estetskih činjenica. Pre svega mislim na informacije o vremenu pisanja, odnosno objavljivanja pojedinih pesama, zatim o književnom glasilu gde su izvorno bile objavljene, a naposletku i na imena nekolicine prijatelja kojima je pesnik posvetio neke od svojih pesama (Mirjana Miočinović, Filip David, Milan Milišić, Nebojša Popov, supruga Marija). Tako čitamo da je najranije napisana pesma bila „Novembar 1989.“, ali je zato prva objavljena iz ove zbirke bila „Jedna prepiska u Srbiji 1990.“, i to u *Književnim novinama* decembra iste godine. Inače, u tom književnom glasilu, čiju je redakciju do početka devedesetih Stanisavljević smatrao bliskom (M. S., *Autopoetika*, Sabrana dela, knj. 3), objavljeno je ukupno 15 njegovih pesama: jedna u septembru 1991. („Srpsko-hrvatski rat 1“), 10 u aprilu („Srpsko-hrvatski rat 2“, „Srpsko-hrvatski rat 3“, „Svetosavski plato“, „Popodne jednog grada“, „U doba kad je sluganstvo / bilo patriotska dužnost...“, „Studenti su ostali u domovima“, „Mladi zalizanko...“, „Poezija akademika M.“, „Divlja gradnja“, „Ispovest“), po jedna u novembru („Juriš Srba“) i decembru („Dezertera N. pismo sinu“) 1992. Poslednji Stanisavljevićev prilog u tom glasilu bila je pesma iz aprila 1993. pod naslovom „Zimska bajka“. U *Književnoj reči*, drugom važnom književnom listu, od septembra do novembra 1992. objavljeno je ukupno 5 pesama („Tatulini tat“, „Crnorizac iz *Pravoslavija*“, „Put bubašvaba“, „Jadi srpske duše“, „Iznad purifikovanih naseobina“). Poslednja objavljena pesma iz ove zbirke bila je „Srbi pišaju

na Sarajevo“, koja se u aprilu 1994. pojavila na stranicama *Republike – glasila građanskog samooslobađanja*, u kojoj je Miša Stanisavljević pronašao svoj intelektualni azil, pre svega kao kolumnista, sve do kraja svog života.

2. Mišin novembar 1989.

Godina 1989. za Miodraga Stanisavljevića ima prelomni značaj. To je poslednja sezona u kojoj je on učestvovao na književnoj sceni, kada je njegova zbirka *Ritmovi 3* dobila Nagradu „Milan Rakić“, koju je podelio sa pesnikom Rajkom Petrovim Nogom (*Lazareva subota*, SKZ, 1989). Ispostaviće se da je ta Nogova zbirka u tom trenutku predstavljala *mainstream* liniju srpske književnosti, obeleženu duhom nacionalizma i resantimana, koja će oblikovati dominantnu poetiku tokom narednih nekoliko decenija. U prilog tome govori i činjenica da je zbirka *Lazareva subota*, za koju je pogovor napisao Novica Petković, jedan od najuticajnijih proučavalaca srpske književnosti, doživela dva ponovljena izdanja samo tokom 1990. godine u SKZ-u. I to najpre u tiražu od 2.000 primeraka, a zatim iste godine još 1.000 primeraka. Ista zbirka je objavljena po četvrti put krizne 1993. u izdanju beogradskog BIGZ-a i podgoričkog Oktoiha, u tiražu od 1.000 primeraka. Dakle, ukupno 4.000 hiljade primeraka *Lazareve subote* (nema podataka o prvom tiražu iz 1989) proizvedeno je u periodu od 1989. do 1993. Za ovakav uspon jedne poetike odgovorna je ne samo književna već i akademska elita, čiji je glavni predstavnik dugi niz godina bio Novica Petković, akribični tumač Nastasijevićevog stiha i zagovornik kosovske linije pevanja u srpskoj poeziji. Za to vreme, pesnička zbirka *Ritmovi 3* Miše Stanisavljevića (objavljena u tiražu od 1.000 primeraka), iako nagrađena kao i *Lazareva subota*, nije doživela nijedno novo izdanje sve do objavljivanja *Sabranih dela ovog pesnika* u izdanju *Republike* 2006. Za nju se nisu interesovali ni antologičari, niti tumači, kao ni kritičari. I sam Vasa Pavković, kritičar, antologičar i član žirija pomenute nagrade, čudi se u svom osvrtu na Stanisavljevića zbog čega je to tako, kao da ne može da dokuči šta se to dogodilo jednom vanserijskom pesniku u okolnostima gubitka ravnoteže društva, čemu su umnogome doprineli sami pesnici i njihovi tumači, kao interpretatori nacionalne tragične sudbine, ali ne

i književnosti. Zbirka *Ritmovi 3*, međutim, sa današnjeg stajališta izranja kao ugaoni kamen pesništva, jer će linija pevanja i mišljenja, koja se njome otvara u osvit jugoslovenskog rata, biti gotovo prekinuta. Za nju će se obnoviti interes tek nakon 2000. godine, pre svega u nezavisnim i *underground* glasilima i portalima kakvi su bili *Danas*, *Beton* i *e-novine*. Dragocen doprinos reaktualizaciji ovog dela pripada i užičkom književnom festivalu *Na pola puta*. No tretman *Ritmova 3* biće neuporediv sa onim što će doživeti poslednja Stanislavljevićeva zbirka, koja je pod naslovom *Jadi srpske duše* izašla u izdanju Beogradskog kruga 1995. sa ilustracijama Ludwika W. Gadomskog. Knjiga modernog dizajna, kakva je, uostalom, i cela edicija Krug, delovala je kao strano telo u opštoj poplavi kiča i neukusa u izdavaštvu (*Kič je krivoločan*, poručuje Stanislavljević). Ali ono zaista „nepodnošljivo“ bili su njeni stihovi, kao i sam autor, uveliko proskribovan kao neprijatelj „srpskog stanovišta“, koje su intelektualni krugovi oko SKZ-a, UKS-a i Filološkog fakulteta u Beogradu zauzeli kao sopstvenu „književnu“ poziciju. Ne bez razloga, Mirjana Miočinić, i sama pripadnica Beogradskog kruga, napisace u svojoj knjizi eseja *Nemoć očiglednog* da se radilo o *prečutanoj zbirci* (M. S., Sabrana dela, knj. 3). Ona vrlo dobro zapaža da je reč o „pogledu jednog ugroženog i zgroženog bića“, čija se perspektiva otvara već prvom pesmom u zbirci – „Novembar 1989“. Nije nimalo slučajno što taj mesec stoji na početku *Jada srpske duše*, jer predstavlja kopču sa prethodnom zbirkom – *Ritmovi 3*, gde pred sam kraj nalazimo dve pesme, važne sa poetske transformacije koje će uslediti u *Jadima*. To su pesme „1989.“ i „Vertigo“. Iz prve izdvojam sledeće pesničke slike:

*Jevtinu ribu trebim od bezbrojnih YYYYYY
Zamisli naših najprobranijih čovaca
dovedoše nas na rubni rub.
(Šta bi tek bilo da izbirljivi ne besmo.)*

Isto tako:

*Slabo smo birali
il' blunast smo odreda soj.*

Kao i sliku pesnika na prozoru koji postavlja zamku „šlam-pavim pticama“. Pošto uhvati jednu, zaključuje:

Bluna sam izgleda i ja.

Ova identifikacija se dovršava stihovima mogućeg izgnanstva:

*Pantalone mi klize sa kukova.
Težina pištolja u zadnjem džepu
Bojim se ogologuziće me
u klubu spisatelja.*

Stihovi ove pesme pokazuju trag transformacije političkog u poetsko, ali isto tako i poetskog u telesno; naime, loš politički izbor dovodi do viđenja građana kao „blunastog roda“ koji je lako prevariti jer ne vidi dobro, odnosno ne razlikuje dobro od zla. Naposletku, ovaj put transformacije dovodi do pesničke identifikacije sa pticom blunom, kojoj ljudi iz neznanja, zbog njenog šepurenja, pridaju karakteristike *budalaste* i *glupe* ptice. Ovo otkriće o političkim greškama dovodi pesnika do samosvesti o mogućem izgnanstvu iz književne zajednice, čiji on epicentar vidi u „klubu spisatelja“. Kao što je poznato, upravo je kafana Klub književnika pri UKS-u, na adresi Francuska 7, bila važno poprište političkih borbi tih godina, da bi tokom devedesetih postala stecište političara, kriminalaca i književnika koji su se pridružili nacionalističkom političkom projektu.

Iz pesme „Vertigo“ izdvajam njen završetak, u kome dolazi do udvajanja sveta, koje pesnik uoči na stanici za N. pored Dunava. Naime, svet kukaca i biljaka na obali reke se u jednom trenutku preslikava na vodi, pri čemu se sam tekst pesme posunovraćuje, odnosno počinje da se ispisuje naopako, kao da se svet teksta ogleda u ogledalu. Tako se kukac nasumičnosti, kog pesnik vidi na šljunku, preslikava u vodi kao u nekom suprotnom svetu u kome dolazi do transformacije, lomljenja sintakse i značenja, koja prethodno čitamo u tzv. *normalnom* poretku stvari.

Slika sveta na stanici za N. izgleda ovako:

*a Dunav je pseći plaz:
Šiposi divlje klasje
jedan drugom u rukave meću,
ono lazi uz nadlakticu i jezu -
ostavimo to: jedna buba
jurca po šljunku
- bi u neko svoje tamo;
verem se, to je lično
kukac nasumičnosti;
da okrupne
kapi po širokom lozovom
lišću zaštropću - poželja*

Slika antisveta, ispisana u kontrasteru, odozdo naviše, izgleda ovako:

*!splaženi Dunav,
!sadanjav! Šiposi,
!storiju svog oblika,
!edan šljunak priča mu dugu
!kucac nasumičnosti,
!ustalasila trava,*

Ovakav postupak izazvan vrtoglavicom ostavlja trajne deformacije na tekstu, koje pesnik beleži, nagoveštavajući približavanje izokretanja sveta koji će nam se tek otvoriti u zbirci *Jadi srpske duše*.

3. Antisvet

Prva pesma u *Jadima srpske duše* sugerise da se nešto dramatično u životu pesnika već dogodilo, jer on u uslovima narastajuće bede, novinama (a čime drugim) „ušuška okna“ ne bi li sprečio udar „ruske zime“, koja je „očenj strpljiva“ i računa na njegove „nedoslednosti“. Na koje *nedoslednosti* pesnik misli? Pre svega na one koje će ga dovesti do potpune ekskomunikacije iz zajednice, pri čemu će se i rupe na prozorima i zidovima postepeno otvarati. To znači da ga *zima* neće ubiti naglo, već postepeno, iz dana u dan, meseca u mesec, godine u godinu. Potrajaće ta

ruska zima u životu Miodraga Stanisavljevića i njegove porodice punih šesnaest godina. Pjesma „Novembar 1989.“ otkriva nam pesnika na prozoru koji zaptiva novinskom hartijom, na istom onom mestu na kome je, loveći ptice prethodnog leta, shvatio da pripada nasamarenom delu društva, zbog čega mu se sprema nešto strašno. Dominantno osećanje je pesnikova samoća, ledena izopštenost koja bez sumnje dolazi iz sfere političkog koja sada preuređuje poredak stvari u antisvetu, *izgnaničkom staništu* Stanisavljevićevog pesničkog subjekta. U tom svetu vlada zima, senovit je, jeziv, bez svetlosti je i kada se pokušava upaliti svetlo (*Znam, svetlo se ne pali u lošim snovima / al' tako je u nas i na javi*). Zapravo, ovaj svet ima sve odlike košmara u kojima se naziru događaji, a da pritom nije ni dan ni noć, već samo beskonačno vreme strašnog. U antisvetu, *žgadija se mota po mraku, dok lisice i lažne lisice / pretrčavaju preko dvorišta*.

Već sledeća pesma, „Jedna prepiska u Srbiji 1990.“, širi ovaj prostor, otvarajući dramu uspona tiranskog vladara, s jedne strane, i narastanje besmisla, s druge, čiju žaoku pesnik oseća kao najopasniju manifestaciju opakosti života u antisvetu koji on još zove i Srbijom. Ta Srbija u kojoj se našao pesnik ima atribute *nedovršenosti* i *zatvorenosti* u ljušturu, u njoj se živi u jazbinama, vode se idiotski razgovori. Sve stvari se nalaze u procesu hibernacije, gubljenja toplote, odnosno života.

*Ležim nepomičan u mraku. Stvari se,
ispuštajući toplotu, stresaju poneka đipne
i uruši se.*

Takođe, iz ovog izveštaja iz antisveta, saznajemo i to da stvari nemaju punoću, niti oblik, niti estetičnost, niti neki dublji smisao, te da su „svedene samo na princip“. Uzrok takvog izvito-perenja nalazi se u „državoklepstvu koje je sada preče od svega“. Naime, samo mesec dana pre nego što je ova pesma objavljena u *Književnim novinama* (decembar 1990), u istom listu je Stanisavljević objavio svoje otvoreno pismo Slobodanu Miloševiću pod naslovom „Abdicirajte!“. Publikovanje takvog teksta, otvorenog političkog stava koji nemilosrdno vivisekira vladavinu Miloševića i njegove partije, znatno će uticati na budući život pesnika.

Taj tekst isto tako pokazuje i da je sve bilo više nego vidljivo već tada, a Stanisavljević će potcrtati da se to „moglo pretpostaviti od samog početka“:

„Sada je postalo očito (a dalo se pretpostaviti od početka) da vi pod *demokratskim preobražajem socijalizma* podrazumevate konzerviranje despotije uz privid demokratije. Demokratija bi trebalo da bude čarobna vodica u kojoj bi se jedan odtaveli poredak podmladio (a vodica se zatim može i prosuti). Vaš dvorski filosof zamišljao je sve to drugačije i kada bi imao kuraži savetovao bi vam: *abdikirajte*.“

(M. S., *Epika i drama. Članci*, Sabrana dela, knj. 5)

Književni tumači bili su zgroženi već tada, kao i danas, ovakvim otvorenim ulaskom u sferu političkog, zalažući se za obnovu pevanja Miodraga Stanisavljevića iz vremena njegovih ranih pesničkih zbirki (*Pesme • Pisma Aleksandra Roša*, 1965; *Pesme s putovanja*, 1969; *Knjiga senki*, 1973). Naročito im je smetalo ovakvo proklamovanje javnog političkog stava i poezije koju je Stanisavljević pisao između 1989. i 1995. Opšti je stav u Srbiji da se o političkom ne može pisati čak ni u situaciji kada loša politika ugrožava opstanak zajednice, kao i njen odnos sa susednim ili unutrašnjim manjinskim zajednicama. Pozicija dva pesnika godine 1989, Rajka Petrova Noga i Miodraga Stanisavljevića – kao i njihova potonja sudbina – precizno ukazuje na to kako se tretira literatura koja kritički preispituje stvarnost. Takođe, odstupanje od vladajuće *mainstream* poetike, naročito u odnosu na magistralne linije pevanja, kao što su kosovska, vizantijska ili linija hristijanizovane nacionalne istorije u kontekstu novih političkih kultova, predstavlja pesnički hibris koji se ne prašta. Tu su u potpunom saglasju pesnici i književni tumači. Treba samo pogledati knjigu *Sećanja na Miodraga Stanisavljevića*, u kojoj su objavljeni tekstovi književnika Ljubomira Simovića i Vase Pavkovića, čiji su stavovi paradigmatični. Gubitak mere, preterana satira, neuglednost pesnika, bezvrednost svega što je napisao nakon 1989. samo su neke od teza koje su uticale na to da se delo ovog izvanrednog pesnika potisne u zaborav. No ovo je posledica nečitanja, u smislu koje mu pridaje ruski pesnik Josif Brodski, kog je Stanisavljević,

inače, prevodio. Nečitanje Miodraga Stanisavljevića dovelo je ovu književnost na stranputicu koja je analogna sa političkim ambijentom u kojem se stvarala, o čemu je pesnik davne 1990. rekao sledeće:

„Uostalom, sve je oko vas privid: vaša nova partija, nje-
no fantomsko članstvo, sablasni projekti burnog razvoja i,
povrh svega, vrhunsko kraljevstvo privida - vaša televizija.
Stvarnost vašeg novog poretka je krajnje svedena: secikese,
glavoseci, plaćena pera, prodane duše.“

(M. S., *Epika i drama. Članci*, Sabrana dela, knj. 5)

S obzirom na takav poredak stvari, Stanisavljevićeva poezija koju je pisao u to vreme funkcioniše kao transformisani odraz poslednje strofe u „Vertigu“; ona iz sveta preuzima one entite-
te koji će sačuvati samo principe, ali ne i imena, oblike i logiku.
Duboka poetska transformacija sveta u antisvetu zapravo je de-
formisani odblesak stvarnosti u koju je pesnički subjekt uronjen
svojim telom i egzistencijom, pri čemu samo ulaganje tela, baš
kao u kažnjeničkoj ćeliji, predstavlja garant trajanja te egzisten-
cije. U slučaju Miše Stanisavljevića - i njegovog pevanja. Otuda
je književni angažman ovog pesnika, toliko proskribovan u jav-
nosti, neoavangardna realizacija Miljkovićeve poetske metafore
o *pevanju i umiranju*.

Evo kako izgledaju transformisane slike sveta u pesnikovoj
svakodnevicu:

*Bande lutajućih kartografa
najurenih sa dvora
s ludim razmernicima, krivuljarima
spopadaju putnike namernike.*

Ili:

*Opis sablasnog Beograda
(spuštene žaluzine, probušeni dolasci,
prazni tramvaji kruže kô bumbari)
dat je, u večernjim izveštajima,
kao prikaz postignutog umetničkog efekta.*

Takođe:

*Jutros su naši pohodnici krenuli na zapad.
Ispraćali smo ih žučkasto-kosogledno,
kao avarski đaci.
I samo su psi (jer zbog nečega mrze metal)
lajali na kolonu topova.*

Kao i sledeći stihovi:

*Beograd je predivno mesto za gluvu smrt.
Pacovski miris dopire iz haustora.
Skočibube hodaju lokvama kao Isusi
blago uvijajući opnu vode.
Pretorijanci u ponoć nekog vijaju.
Ritam pucnjava odaje požudu ubijanja.
Samo psi reaguju.
Možda je sve to samo predstava
za Gospodara kog muči nesanica.*

Isto tako, prizor iz Kluba književnika, najavljen u *Ritmovima 3*:

*Sedim u kafani za ohrabrivanje lopova
ne znajući šta da počnem, ne umejući da skončam.
Ispod kestenova šetkaju kurve
u perunika-suknjama
i cipelama od bivše zmijske kože.
Prate ih bivši poskoci.
Soldat iz Krajine - ne hvala - nudi mi kozji sir.*

4. Ritmovi rata

U manifestu koji je pod naslovom „Istraživački program *Spirala*“ objavljen na kraju *Novih ritmova I, II* (1984), pod odeljkom G, Stanisavljević piše sledeće:

„Zvučna korona reči je vremenski promenljiva. Pesnik ima posla sa zvučnošću reči po sebi (zvučnošću u sistemu svog jezika, naravno), i zvučnošću reči u određenom dobu, ili pod-dobu. Zvučnost reči u šezdesetim i osamdesetim godinama nikako nije ista...“

(M. S., *Pesme*, Sabrana dela, knj. 1)

Imajući u vidu ovakav stav, Stanisavljević se, pišući pesme za zbirku *Jadi srpske duše*, našao pred izazovom pronalaženja zvučne korone reči u ratnim devedesetim godinama. Zbog toga on piše o novim značenjima reči u ratnom kontekstu, aludirajući na razaranje Vukovara:

Mi nemamo vojnih problema. Samo jezičkih.

„Oslobođenje“ ili „pad“, na primer.

Ili, kako opisati sedefne prelive nemoći,

šikljanje peska iz stisnute šake

u vreme Pogančevog rata.

(„Sve se sliva u naš levak“)

U antisvetu, i reči su ispražnjene i prekodirane. Užasna slika razaranja Vukovara u Miloševićевой stvarnosti daje odraz jezika koji se odvojio od stvari u Pogančevom antisvetu. Jezik koji znamo nemoćan je da izrazi potisnutu sliku tela u ropcu, od kog samo umiruća šaka koja je zagrabila pesak prodire u naš vido-krug.

Oni što kažu „sipuća kiša“

ubili su petoricu onih što kažu „rosulja“.

Ona svejedno pada, a uostalom

po podne se pretvara u sneg.

*Bomba zvana „krmača“
e-ks-pl-o-dir-a.
Selo napušteno sravnjujemo.
Ubijanje kuća – pričaju soldati –
prati naročit cvil cigala, maltera
I kalcifikovanog vremena.
(„Srpsko-hrvatski rat“)*

U ovoj pesmi, sve je u zvuku, jer njen *lingvistički* potencijal nadmašuje deskriptivni, pa se tako rat između Srbije i Hrvatske ne vodi na prepoznatljivom topografskom slavonskom polju, već u samom jeziku, što je sugerisano već u naslovu pesme, u sintagmi iz koje je istrgnuti „jezik“ zamenjen rečju „rat“. Opevani proces u kome je *srpsko-hrvatski jezik* transformisan u *srpsko-hrvatski rat* predstavlja tvorbeni poetički model Stanisavljevićeve poetike u *Jadima srpske duše*. Dakle, jezik sveta, ogledajući se u dunavskoj vodi kraj Vukovara, postaje deformisana slika rata u antisvetu kojim vlada razaranja života i stvari. „Ubijanje kuća“ gde je nekada „pesnički stanovao Čovek“ sada proizvodi cviljenje materijala. Soldati su začuđeni, pesnik je zgrožen. On može zanezeti ili nastaviti da govori po cenu sopstvenog nestanka, koji se iza ovih stihova neprestano odvija. On nestaje sve brže iz sveta, zajedno sa jezikom, i prelazi u antisvet, prostor svog unutrašnjeg izgnanstva, koji je ispunjen rasapom materije i jezika.

*Zašto, upitah jednog raskrečenog,
satirete taj grad?*

*Taj grad je istorijska greška
i mora biti izbrisan
– velio mi pljesnuvši po dupetu top.*

*I dok ponavlja „zemlja srpska, zemlja srpska“
pljuvačkom mi lice prska
– ne on
nego nezgodan suglasnički sklop.
(„Srbi pišaju na Sarajevo“)*

Ovo pronalaženje agresivne aliteracije u dominantnom jeziku rata predstavlja prvorazrednu invenciju Miše Stanisavljevića, pri čemu slika srpskih opsadnika iznad Sarajeva, u pauzi pišanja, postaje *kinički* odraz stvarnosti. U ovoj kratkoj sintagmi („zemlja srpska“), koja fiksira inverziju preuzetu iz crkvenog pojanja, pesnik dekonstruiše glavni argument rata kao nasilje nad jezikom, koje za posledicu ima razaranje grada. Takođe, ova pesma predstavlja i implicitnu kritiku glavnog pesničkog toka srpske književnosti toga doba, koji je instrumentalizovao književnost, približivši svoju pesničku leksiku i slike vaskrsavanja mrtvih (R. P. Nogo, *Lazareva subota*) jeziku politike.

*Okrutnosti Cigana prema ragama uvek se divila gospođa
Genetičarka.*

Raspali ga po gubici, Joška.

*Sve mlade Muslimanke
- naredio je General -
ima da nose na haljama
V-izrez sve do pupka
- moj pobednički znak.*

*Pobeda je božiji dar narodu nebeskom
a ko sa životima pobeđenih ne ume da se sprda
pobede nije ni dostojan.*

(„Omarska“)

Gospođa Genetičarka se danas slobodno šeta Vračarom, na čijim fasadama se, na svakom koraku, može videti mural sa likom njenog Generala ili poruka koju mu „narod nebeski“ šalje. Ono što je neiskazano iza tih slika aktuelne svakodnevice Beograda sačuvano je u ovoj Stanisavljevićevoj pesmi koja otvara lokus koncentrisanog nasilja nad Bošnjacima u mestu Omarska, pored Prijedora. Radi se o prvoj književnoj tematizaciji logora koji je vojska bosanskih Srba otvorila za nesrpsko stanovništvo (muškarce i žene) iz okoline Prijedora. Pesma je komponovana kao zatvoren lokus u antisvetu – jedan od retkih koji se imenuje u *Jadima srpske duše*. Pesma počinje i zatvara se toponimom

Omarska, dok se ka tamnom jezgru nasilja ide postepeno, od početka ili od kraja, svejedno: *Omarska / Smrt voli lepa imena*. Stiće se utisak da se pesničke slike postepeno nižu kao forenzički slojevi, dok se traga za onim što se u „kalcifikovanom vremenu“ zaista dogodilo. Otuda iza toponima dolaze *kosti*, u trećem stihu/sloju *karlične*, u preposlednjem *butne*. Obe su transformisane manufakturno, u skladu sa jezivom industrijom rata; preslikavanje se vrši po sličnosti: ilijačna kost – uzengija, butna kost – durbin. Ka sledećem koraku vodi nas metonimija nasilja koja je sadržana u uzengiji iz koje sledi batinanje rage, odnosno osedlavanje i batinanje logoraša (muškaraca), koje naređuje Genetičarka. U ovoj figuri će danas retko ko prepoznati bivšu predsednicu Republike Srpske Biljanu Plavšić, inače predratnu univerzitetsku profesorku biologije, koja je svojom politikom „potpunog etničkog čišćenja Istočne Bosne od Muslimana“ (*Svet*, 6. septembar 1993) neminovno uticala na nastanak antisveta koji beleži Stanisavljevićeva poezija. Stoga Genetičarka u „Omarskoj“ predstavlja samo njen nehumani princip političkog funkcionisanja, kao što je slučaj i sa Generalom (Ratko Mladić) u narednoj strofi, koja donosi sliku *žigovanja* logorašica – „mladih Muslimanki“. Profetski stih „Omarske“, međutim, zapravo je onaj koji je pod vidom poruke Generala okrenut budućnosti zločina; dopire do današnjih dana, a tiče se odnosa prema žrtvama rata. To *sprdanje* sa žrtvama ne samo da traje sve ove decenije već je i danas vidljivo na svakom koraku u Beogradu, kako na njegovim fasadama, tako i iza njih, duboko u državnim institucijama.

5. Umetnik u gladovanju

Izgnanik iz književne i kulturne, a potom i društvene zajednice, Miša Stanisavljević je bio prinuđen da potraži drugačije *tačke oslonca*. Pre svega one intelektualne, a potom i egzistencijalne. *Jadi srpske duše*, pored snažne satirične i kritičke dimenzije, pružaju uvide u pesničku egzistenciju nakon, odnosno tokom postepenog izgnanstva iz društva koje je na sve načine pokušavalo da se adaptira na nove političke i *pesničke* prakse. Većina Stanisavljevićevih kolega učinila je to već tokom osamdesetih godina, tako da su 1989. godinu dočekali relativno spremno, književno i politički. Međutim, Miša Stanisavljević je, pored

toga što je bio pesnik, ujedno bio i intelektualac, što je retkost u književnom esnafu, jer se pisanje stihova vrlo često ne podudara sa intelektualnom zrelošću i odgovornošću. U skladu sa svojim moralnim habitusom, pesnik Stanisavljević je reagovao na političke okolnosti onako kako je jedino mogao, i upravo takav stav, izražen u kolumnama, a zatim transformisan kroz stihove, uticao je na njegovo udaljavanje iz institucija srbijanskog društva. Najpre iz časopisa, potom iz izdavačkih kuća, na koncu i sa posla; otkazivana su njegova gostovanja na tribinama, zabranjeno je njegovo učešće u raznim kulturnim projektima koji su se tih godina (kao i danas) realizovali na književnoj sceni. Sledeći svoj put pesnika i intelektualca, Miodrag Stanisavljević se naposletku našao doslovno na ulici, i to nepovratno. Bez plate, bez socijalnog i zdravstvenog osiguranja, bez mogućnosti da izdržava svoju porodicu. Bilo je to istinski teško vreme koje se produžilo sve do kraja njegovog života. A kada se čovek nađe u takvoj situaciji, on može da napusti zemlju, da ostane u njoj i začuti ili da nastavi neravnopravnu borbu po cenu svog zdravlja i opstanka sopstvene porodice. Stanisavljević je izabrao ovo treće. To ga je primoralo da pronađe nove načine preživljavanja, a pronašao ih je u prirodi, odnosno u rubnim zonama grada, na reci, u prigradskim šumama, da se sve više približava svetu flore i faune, kako prigradske tako i one urbane. Stanisavljevićeva percepcija se tokom godina pisanja *Jada srpske duše* bitno menja; postaje izoštrenija, dublja, a njegove metafore i poređenja nesvakidašnji, kombinuju se neživo i živo, urbano i ruralno, moderno i arhaično, otrovno i zdravo, jestivo i nejestivo, dobro i opasno. Izbačen iz društva koje je sklopilo konsenzus oko ratne ekspanzije, Stanisavljević se udaljava od urbanog centra ali njegov pogled postaje sve jasniji, sposobnost uvećanja slike na daljinu sve je veća, okretanje perspektive zumirane slike u prostoru – besprekorno. Pritom, njegova nova staništa su poljski put, divlje deponije, prigradske autobuske stanice, noćni haustori, ruševne barake, ševari, rečni sprudovi, kamenjari. Bile su to zone javnog prostora u Beogradu i njegovim prigradskim naseljima, uglavnom bez ljudi, još uvek nekontaminirane zračenjem sa Pogančevog dvora na kome se odvijaju nekrofilni i kanibalski rituali. Pesnik je u tim zonama tragao za osloncem svoje egzistencije, i to doslovno – za hranom.

S jedne strane, pronalazio je na otpadima stari nameštaj koji je potom reparirao i prodavao na Bulevaru Revolucije, dok je, s druge, tragao za jestivim i lekovitim biljkama, za životinjama i ribama kojima je mogao da se prehrani. Zagledan u taj svet, on je počeo da uči od beslovesnih bića koja su, prateći svoj instinkt, dolazila do hrane. U pesmi „Put bubašvaba“ on jasno ocrtava liniju svoje svakodnevne egzistencijalne borbe:

*Bubašvabe ponoćno napreduju
štrokavim fasadama prestonice.
Uhodim njihov karavan
ka tajnom nalazištu hrane,
učim od njih -
U Srbiji, naime, živim.*

U toj borbi, bez predaha i izgleda da se pobedi, pesnik dolazi do dubljih saznanja o sopstvenom životu, ali i do novih izvora svoje poetike koju istovremeno oblikuje u pesmama. On shvata da je potraga za hranom (hranotražica) vrhunsko umeće koje svakodnevno usavršava, posmatrajući svet prirode. Ipak, ni na tom putu nije sam, jer i drugi marginalci su u potrazi za hranom, pa tako dolazi i do scene kada mu neko ukrade dnevni „ulov“ pečuraka.

*Alavcu što mi pobra
nežne gnojštarke
(bele su, velio, ne mogu biti otrovne)
rekoh (u sebi): Srećan ti
susret s belom pupavkom.*

Ova završna strofa pesme „Put bubašvaba“, osim što pokazuje modele preživljavanja u gradu *bez milosti za uljeze*, ogoljuje poetički binarni par (gnojštarka - pupavka) pozajmljen iz prirode, koji će antagonizovati groteskni antisvet u *Jadima sprske duše*. Naime, gnojštarka je jestiva gljiva koja raste na životinjskom izmetu, dok je bela pupavka izuzetno otrovna, donekle slična gnojštarki. No oko izgnanika je dovoljno otvoreno i pokretno da može

da „uhvati“ hod skočibuba po vodi, pojavu lažnih lisica u dvorištu, trenutak kada vetar raznosi spore iz pečuraka koje se suše.

*Prelet nadzvučnih aviona izaziva
zveket čaura tatulinih.*

*Iz gljive, na trn nabodene,
vetar raznosi spore.*

*Za Novi Zeland prestar
a prijateljima - grimasa,
dotrajavaćeš svoje dane
s poljskim miševima, u baraci.*

(„S poljskim miševima, u baraci“)

Ovo je autoportret pesnika u unutrašnjem egzilu; izvan grada, u baraci, okružen poljskom florom i faunom, u predahu nakon dugog dana provedenog u obližnjim šumama, u potrazi za pečurkama. Sluša vesti sa ratišta i razmišlja o svojoj budućnosti, pri čemu se obraća samom sebi, shvatajući da mu je sudbina zapečaćena. Osim što mu trajna opasnost i izgnanstvo izoštravaju vid, slično se događa i sa ostalim čulima, pa se tako u ovoj pesmi čuje i „zveket čaura tatulinih“. Inače, ova biljka (*Datura stramonium*) ima posebnu ulogu u *Jadima*, jer je Stanisavljević upotrebljava više puta, dovodiće je čak u povlašćenu poziciju naslova izvanredne pesme „Tatulin tat“. Za one koji ne poznaju botaniku ili fitognoziju, ovaj naslov je svakako hermetičan; na prvo čitanje može se osetiti samo rafalni ukrštaj (ratne) aliteracije i asonance. Međutim, pesnik ostavlja tragove svog učenja već u drugom stihu:

*Na ratnom rušu
(veli doktor Tucakov)
u zvonkoj osami
điklja tatula.*

*A skliskim granitom
Knez-Mihailove
ljubak mačijem strahu
promiče tatulin tat.*

*Pepeo mamin prodaje
(veliki je vidar-ranar)
hrvatsku kost nudi
ima i bošnjačku mast.
(„Tatulin tat“)*

Pomenuti doktor je zapravo dr Jovan Tucakov, jedan od trojice intelektualnih autoriteta u ovoj zbirci: Avicena (Ibn Sina), persijski filozof i naučnik, kao savetnik u izboru oblika materijala za gradnju (paralelopiped), Lao Ce – kineski filozof, kao savetnik u izgradnji krova od trske (vidi pesmu „Divlja gradnja“). Sa svim je izvesno da se Stanisavljević, kao izopštenik iz socijalnog i zdravstvenog sistema, okrenuo narodnoj medicini, isto kao što se, kao pesnik, obratio nekim prethrišćanskim mitološkim slojevima, kako bi progovorio o propasti hrišćanske (pred)političke zajednice koja ga je ekskomunicirala. Jedan od važnijih izvora za takva istraživanja, ali i za njegovo preživljavanje, bila je svakako knjiga *Lečenje biljem* dr Tucakova, koja je tokom osamdesetih godina imala više izdanja. Ona je zanimljiva sa više aspekata, kada je reč o poetici *Jada srpske duše*, jer spaja folklorni, leksički i fitognozijski sloj, koji u pesnikovoj jezičkoj transformaciji dobijaju nove simboličke potencijale. Bez nje je, recimo, gotovo nemoguće tumačiti pesmu „Svetosavski plato“ (*Samo podbel, jaglaci i vrba „mačak“ / bili su na platou 9. marta*). Uvidom u odrednicu o *tatuli* dr Tucakova, može se ustanoviti da je baš u tom opisu Stanisavljević pronašao važne činjenice, koje su u njegovoj poeziji dobile poetske, pa i politične reference. Naime, *veli dr Tucakov*, *tatula* pored svoje izuzetne toksičnosti ima prostorna i temporalna svojstva, koja se vezuje za smutna vremena, predratna i ratna, kada razni šarlatani (*Došlo je proleće sa svojim šarlatanima!*), lupеži i lažni vidari razvijaju poseban vid *lečenja*, trgujući ljudskim zdravljem, pri čemu je njihov *lek* načinjen od mrvljenog semena *tatule* (iz bodljikavih čaura), pomešanog sa živom i drugim otrovima. *Tatula* je korovska biljka, koja raste na bunjištima i deponijama, posebno je ima u „porušenim gradovima i selima za vreme rata“. Ima izrazito *nitrofilna* svojstva, odnosno *traga* za tlom u kome ima azota koji se oslobađa iz truleži. Naseljava zone koje su vojske prethodno razorile do temelja i postaje glavni sastojak

lupeškog ratnog vidarstva iz kog se pojavljuje i Stanisavljevićev *Tatulina tat*, koji u centar Beograda dolazi upravo iz takvih ratnih zona, donoseći čudotvorne lekove. U trećoj strofi ove pesme, njegovi recepti funkcionišu kao dekonstrukcija ideologije rata, ujedno i kao kopča koja integriše epicentar antisveta sa njegovim spoljašnjim razornim manifestacijama u pesmama „Omarska“, „Srpsko-hrvatski rat“ i „Iznad purifikovanih naseobina“. Samo se *tatula*, ili *bazdulja*, kako je još zovu u nekim krajevima, može bez loših snova skrasiti tu.

6. Šapat Miodraga Stanisavljevića

U *Jadima srpske duše* nema ljudi, ali ima različitih formi života koje kao u basnama zadobijaju svojstva uglavnom niskomimetskih karaktera. Za ljude su osigurani samo povlašćeni prostori posveta u pojedinim pesmama, dok su same pesme o antisvetu, zapravo epistole iz izgnanstva, razvijene kao izveštaji koji se iz nekog dalekog prostora šalju imenovanim prijateljima, za koje pesnik s pravom smatra da će biti jedini čitaoci njegove poezije. Paradoks daljine njegovog izgnanstva postignut je izvrćanjem sveta, tako da se on i dalje nalazi u Beogradu, ali ne u onom Beogradu u kome se nalaze njegovi prijatelji, već u izokrenutom, zamandaljenom, nekakvom *mandal-gradu* (videti pesmu „Srpsko-hrvatski rat – 3“), čija svojstva on uporno pokušava da odgonetne, boraveći među biljkama i životinjama. To izgnanstvo njegovoj satiri daje poseban ton, jer vokabular kojim operiše drastično se razlikuje od onog koji je tih godina, recimo, koristio Beogradski aforističarski krug ili satiričari okupljeni oko pojedinih glasila (*Ošišani jež*, *Naša krmača*, *Danga*). Mišine pesme nisu političke satire, iako u jednom važnom aspektu one to jesu. Politično i satirično u njima je samo povod da se stigne do poezije koja će nam uzvratiti dubljim razumevanjem onoga što se dogodilo u pesnikovom okruženju, o čemu nas on izveštava iz daljine svog egzila. Satirično pre svega operiše humorom, Stanisavljević operiše groteskom. Njegovi pesnički zapisi u *Jadima* aktiviraju osećaj jeze, izgubljenosti, hladnoće, izopštenosti. Humor koji pronalazimo u pesmama kao što je „Crnorizac iz *Pravoslavlja*“ zasnovan je na intelektualnim transformacijama jezika i ideja.

Stanisavljević je u jeziku na visokom stupnju kreativne invencije čak i kada piše o polemici koja se vodi u javnosti:

*Crnorizac iz Pravoslavlja
Naziva me skakavcem iz Otkrovenja
Al', velio, nauditi ne mogu raslinju
No samo ljudima bez božjeg pečata.*

Nakon ovog sledi slika kafkijanske metamorfoze pesničkog subjekta u skakavca, da bi već u trećoj strofi iskoračio u svakodnevno, izražavajući bojazan da *haustorski ne popije „skakavac“* – odnosno nož, kojim se na ulicama Beograda noću, neretko i usred dana, presuđuje onima koji su se usprotivili zvaničnoj politici. Ovako maestralan preobražaj motiva iz biblijskog teksta, preko klevete i kafkijanske groteske do kolokvijalne „sačekuše“, zapravo je učinak visokog pesničkog umeća. Naravno, ova pesma se ne dopada većini aktera na srpskoj književnoj sceni, koja sledi Ivana V. Lalića kao predstavnika visokoparnog vizantijskog *pojanja*, koji već u „Prvom kanonu“ kaže: *Gospod je veliki ratnik i mi stupamo za njim* (I. V. Lalić, Četiri kanona, SKZ, 1996). Stanisavljević, naprotiv, ne stupa za *Gospodom*, već za *Cogitom*. Ispostavilo se da je u uslovima opšte propasti u Srbiji devedesetih godina to bila najteža moguća opcija – slediti razum i pokušavati da se kritički preispitaju temelji stvarnosti, kulture i politike. Zato je Lalićev pesnički tekst pao na plodno tle, na sveopštu radost akademске književne kritike, dok je, s druge strane, Stanisavljevićev pao na tle koje je već zaposela tatula savremene poezije i kritike. Njegovi stihovi tretirani su kao izrazi jedne prezrene egzistencije, nedostojne bivanja i pevanja u tako velikoj književnoj tradiciji koja je svoje vrhove imala u Popi, Pavloviću, Laliću i Simoviću. Prezreni Stanisavljević je u svojoj usamljenosti gradio svoju izbu na periferiji „velikih kanonskih pevanja“ i upućivao svoje epistole kao šapate nekolicini razumnih ljudi koji su još uvek mogli da ga čitaju. Koliko je duboko hinjeno nerazumevanje Stanisavljevićeve poezije i njegovog intelektualnog i moralnog stava, svedoči i tekst Ljubomira Simovića, objavljen u knjizi *Sećanja*:

„Ali nisam razumeo to što je on, koji je u pisanju svoje lirike bio izuzetno odmeren, u pisanju svojih satira katkad gubio meru. Što je gubio visinu. Možda je to gubljenje mere i visine nešto što se, kad je taj žanr u pitanju, podrazumeva. U trenucima kad mi se činilo da je Mišin polemički žar veći nego što treba pitao sam se da li je on, preselivši se u jednu tuđu oblast, izneverio svoju pesničku prirodu.“

(M. S., Sabrana dela, knj. 3)

Simoviću je svakako bilo teško da sa svog stanovišta, izraženo pre svega u dramskom tekstu *Boj na Kosovu*, shvati poziciju Miodraga Stanisavljevića, koji se sa ovim pesnikom razilazio u svemu, čak i kada su pevali o istoj stvari (videti tekst Nenada Veličkovića u ovom zborniku). Razlika u shvatanju prirode i funkcije poezije, kao i njene uloge u društvu, u odnosu na dominantne poetike u savremenom srpskom pesništvu, toliko je narasla da je Stanisavljevićev pesnički tekst postao neka vrsta hijeroglifskog zapisa koji bi tek trebalo raščitati. Za takvo nešto bilo bi neophodno promeniti odnos prema *Conditio humana* pesništva: odmaknuti se od kanona ka skepsi, od službe Bogu i naciji ka slobodi (stiha), od kolektiva ka pojedincu, od fascinacije smrću ka životu. Da bi to postigao, Stanisavljević je u dubokoj arhitektonici *Jada srpske duše* izgradio strukturu koja se naizgled ne vidi, ali ako se ova poezija pažljivo čita, može se uočiti, najpre u obrisima a potom sve jasnije, kako ona izgleda. Naime, čitanjem *Jada*, čitalačkom oku se polako otkriva jezička struktura, koju je Miša Stanisavljević gradio, kako kaže u „Divljoj gradnji“, slušajući savete Ibn Sine i Lao Cea. Njegovo *pesničko stanište* zato ima oblik paralelopipe da (poliedar sa 6 strana čije su sve strane paralelogrami), sačinjenog od 44 epistole, koje se sve mogu raspodeliti u 6 naspramnih površina koje odgovaraju sledećim prostorima: 1) Beograd; 2) Pesnikov intimni prostor stan/baraka; 3) Osvojene teritorije – Zasebica; 4) Vukovar; 5) Omarska i 6) Sarajevo. Isto tako, dublja struktura Beograda, koji u antisvetu postaje Mandal-grad, takođe ima šest povlašćenih zona: 1) Centar – Knez-Mihailova, Klub književnika, Svetosavski plato; 2) Hegemonov dvor; 3) Akademija; 4) Crkva; 5) Televizija; 6) Periferija – pesnikov intimni prostor. Prva i poslednja pesma (1. i 44) u zbirci fiksiraju privatne prostore

pesnika: stan u novembru, baraku u pozno leto. U inicijalnoj pesmi pesnik progovara u prvom, u poslednjoj u drugom licu, kao da se naposletku, odvojivši se od društva kome je pripadao, odvojio i od sebe pređašnjeg: *I govor / i sluh / prepustio si drugima. / Nastojiš samo / da shvatiš / ono što mrak / onaj neprozirni / kazuje / očima. Dok kiša bobnja po cink-plehu krovnom, on konačno oseti da je srećan, jer je raskrstio sa varljivom percepcijom čula i prepustio se Cogitu ne bi li razumeo ono najtamnije oko sebe. Krov izbegličke izbe na Pančevačkom putu, prema savetu Lao Cea, napravio je u srazmeri sa jačinom pljuska, odnosno političkih napada kojima je bio izložen. Okružen samo biljem, insektima i zverima, Stanisavljević je živio kao budistički pustinjač ili savremeni Diogen, koji je i u najvećoj gradskoj gužvi delovao kao da je sam na svetu (videti tekstove Mirjane Miočinović, Ibrahima Hadžića i Miroslava Isakovića u *Sećanjima*, Sabrana dela M. S., knj. 3). No ono što je zapisao u godinama svog izgnanstva i poslao u budućnost pod naslovom *Jadi srpske duše* predstavlja jednu od najvažnijih pesničkih knjiga koje su napisane u tom vremenu – o društvu i ljudskoj egzistenciji u njemu.*

Mirnes Sokolović

Nema zdravlja za Joba

Dok u srpskoj ratnoj lirici smrt opet postaje lijepa i raskošna, kod Miše Stanisavljevića u posljednjoj poemi *348 rečenica o umiranju* raspad se odvrće uz škripu, astmatično, kao da nema povratka s te staze kojom od prvog stiha stupa posve sam. Nije to prvi put da Stanisavljević stoji naspram vladajućih poetika, njegova apartnost nije od jučer.

Na svom početku on je rekao da više nema reći ništa na način Miljkovića. I njegova posljednja poema dolazi kao završni akcent na jedno razdoblje u kojem književni historičari i pjesnici pozivaju da se konačno završe svi sukobi (neo)avangardista i tradicionalista, koji su na razne načine od dvadesetih preko pedesetih do sedamdesetih godina tako dugo razarali lijepo tkivo srpske književnosti.

Njihova izlika za takvu pacifikaciju je postmoderna koja, po riječima Ivana Negrišorca, treba da miri a ne da izaziva nove sukobe. Ako do novih sukoba u književnom životu kojim slučajem dođe, onda će to, kažu, samo svjedočiti *uticaj izvesnih socijalnih, ideoloških i političkih činova. (Odbrana istorije u postistorijskom dobu, 1999)*

Stanisavljević je zanimljiv kao pjesnik zato što će u posljednjim zbirkama pokazati kako ti ideološki i politički jezički nizovi iz devedesetih godina mogu poslužiti kao disonanca u lijepom književnom tkanju, kao poetski relevantan kuriozum koji u pjesničkom

jeziku valja preraditi i uglazbiti. Blagodareći i toj destruktivnosti, kao pjesnik, na stranicama književne historije ostaće do kraja upisan svojim odsustvom.

Tih godina naprimjer, u posljednjem poglavlju knjige *Otažbinske teme* iz 1994. godine, namontiranom kao epistola pjesniku početniku, profesor Nikola Koljević komentariše mlade pjesme sa fronta, oduševljen tom lirikom, *cvećem u šlemovima poginulih, semenom crnine*, ističući da nikada nije čitao poeziju u kojoj je smrt bogatije i raznovrsnije prisutna, kao živo biće.

Bio je to zakonodavni trijumf jedne ikonoboračko-ikonobraniteljske poetike koja se kao kovitlac počela dizati od sedamdesetih godina, pod lasom ovog književnog historika koji u vrijeme najvećih zločina sada uređuje u kabinetu kao potpredsjednik RS.

Privevši generacije pjesnika – svezanih užetom klasičnih formi – u tim posljednjim godinama Koljević vidi da sva ta poezija konačno napušta privatne zidove sopstvenih svijesti, uske krugove nekoliko znanaca, opet vraćajući vrijeme u kojem nadilazi *otuđenost savremene civilizacije i historije od onoga što čovek oseća kao svoje biće i svoju prirodu*.

Koljeviću je uspjelo da prizove poeziju koja će se i razbijena na lirске trenutke sjećati obzora epske cjelovitosti, vraćajući pojedinca iskonskom biću zajednice, protiv tih raznih formalista koji su *odvojili književnost od čovjekovog života u historiji*, posebice (neo)dadaističko-nadrealističkih žongliranja i uživanja u iščašenosti.

Poezija će na taj zahtjev odgovoriti porodivši Matiju Bečkovića, Rajka Petrova Nogu (s kojim Stanisavljević 1989. dijeli pjesničku nagradu „Milan Rakić“), Desanku Maksimović, Stevana Raičkovića, kao pjesnike, koji će se i u razbijenosti lirskih trenutaka sjećati epske cjelovitosti. Biće to nanovo čvrsti oblici koji će okupljati raslojena moderna osjećanja, vraćajući snagu da pjevaju toplo o svijetlim grobovima u kojima svaka kost nosi miris *ljuckovine* i porodične *bliskosti*. Preparirajući forme lelekanja i arhaične izraze, kao ritualni čin *povratka počelu*, sretno će se opet povezati sa *korijenima i ciljevima života*, primjereno času smrti i sjedinjenju sa precima.

Biće to lirika koja će svoje pravo mjesto dobiti u ratnom kontekstu. Ti su pjesnici, po Nikoli Koljeviću, potomci Njegoševi, Dučićevi đaci i nećaci, koji su već s kraja sedamdesetih godina tu

liriku nove estrade krenuli preobražavati u novu veliku obnovu Tradicije. Tvoračka snaga tih pjesnika, među kojima su vodeći Matija Bećković, Rajko Petrov Nogo i Branislav Petrović, sada konačno trijumfuje, služeći kao orijentir mlađim pjesnicima i kad pjevaju po drugim jezičkim skalama. Suptilno nijansirani prema tradiciji, bilježi književna istorija, gnomski misaoni, skloni apsurdu i ironiji, oni će dati presudne tonove u bespućima traume koju je donio i kraj vijeka, prišavši tom gorkom talogu istorije s kraja devedesetih i posvemašnjoj obesmišljenosti.

U suprot stoji jedan pjesnik koji će do kraja, pa i na posljednjem postnadrealističkom vozu u Nigdje, i na izdahu i kad 20. vijek konačno završi, pokazivati da nije sve uredu sa tom jezičkom harmonijom i izgrađenom retorikom kojom se prilazi ratnoj stvarnosti. Ušančena u egzistencijalističko-počvenički žargon, ta najnovija ratna lirika nije dovoljno uronila u neviđeni haos. To je prilika da Stanisavljević upadne na tu jezičku gozbu i pokaže, zvučno, stihovima, šta je tu sve neadekvatno stvarnosti. To su bili kratki spojevi i alogički obrti među verbalno-ideološkim jezicima koje zastuplja u svojim pjesmama, za što ta vladajuća ikonoboračka srpska lirika ostaje gluha.

U srcu toga okućenja Stanisavljević će se poigrati smrt-nim prapočecima u prvim godinama devedesetih, u pjesmama kasnije skupljenim u najangažovanijoj zbirci *Jadi srpske duše*. Ukrstivši te starostavne nizove jezika sa živom stvarnošću, on ne čeka dugo i parodično igra na disonancu između tih svijetlih projekcija o prapočelu i živih faktičnih monologa koje deklamuju raspjevane persone u naporu destrukcije i jednog (ubilačkog) političkog projekta koji se zahuktao na terenu.

U živim stihovima Stanisavljevićevim na licu mjesta se može vidjeti kako se evociraju i dognaju *ad absurdum* svi ti simboli jedne *suviše emblematične lirike, nacionalno osveštane i osviještene*, kojom – kako povodom Petrova Noge primjećuje Predrag Čudić – stupa sve *emblem do emblema, Zvečan, Odzivi Filipa Višnjica, Žička hrisovulja, tri vojvode bajna, Kosovka devojka*, ukrcani na jedan nacionalno umilni voz, posloženi u dodeksilabičke i deksilabičke vagone, kao kalupe, u kenotafe, sarkofage i mrtvačke kovčege tih rima i stihova (*Vejači ovejane suštine*).

I nehotice i usput Stanisavljević raskrinkava književnoistorijsku opsjenu prema kojoj srpska lirika devedesetih, kao i cijela književnost – kako kaže Aleksandar Jerkov – nikada nije bila ratnohuškačka, ultranacionalistička, ksenofobična, antizapadno i nedemokratski orijentisana, ne prepuštajući se uticaju rdave sredine i okruženja, ne usvajajući simboličke naloge i potrebe koje je orkestrirala i koristila politika (*Ćorovićeви susreti pisaca, Srpska proza danas*, 1999).

Dok profesor Jerkov u estetskim rukavicama koristi priliku da odvoji svjetlo od tame, razlučujući liriku od *delovanja pojedinih pisaca u javnom životu, što je druga stvar, kao pitanje politike i poštenja, a ne književne istorije*, jedan suvišni pjesnik *in vivo* u stihovima pokazuje da je sve to i te kako pitanje i književnosti, živo evocirajući i iscrpljujući sav taj žargon kojim se drugi pjesnici služe i u javnom govoru i poeziji, koristeći priliku da ga izmetne u grotesku. U vrlo estetskim formama Stanisavljević pokazuje kako se sve to tiče i literature.

To je satirični odziv na imperativ Gojka Đoge, koji devedesetih primjećuje da su srpskom lirikom zagospodarile patriotske teme, što je i razumljivo – *izgubili smo državu, izgubili rat, izgubili jedan naraštaj, potopljene su utopije i snovi koje smo snivali više od jednog veka, nacija je u dubokoj krizi – poezija o tom svedoči na svoj način. Ono što izgube na zemlji, pesnici uzdižu na nebesa. Ta divinizacija podjednako vredi za mrtvu dragu, za obrušeni rodni dom i za izgublenu otadžbinu. Između klasične i moderne poezije tu nema razlike.* (*Ćorovićeви susreti pisaca, Srpska proza danas*, 1999)

Iz takve divinizacije, posloživši suviše poetske riječi uz kazne nizove stvarnosti, Stanisavljević će apsurdistički izvući krajnje konsekvence i boriti se sa višeglasjem. Neće se libiti da ih suptilno obrubljuje satiričnim tonovima. Evocirajući žargon genocida, u jednoj pjesmi pjevaće o Omarskoj koju je smrt odabrala upravo zbog lijepog imena.

Izvrćući mistiku smrti naglavce, ta pjesma kaže da su karlične kosti dobre za uzengije, mlade Muslimanke nose na haljama V-izrez do pupka, kao Generalov pobjednički znak, a od butnih kostiju se može napraviti durbin. Stanisavljević bira te izobličene fragmente i kao da lijepi kolaž za tu mistiku smrti.

Pišući u jednom razdoblju o kojem književni historičari imaju reći da je sačuvalo zavjetno pamćenje pjesme, pomažući da opet *prepoznamo sami sebe, na strašnom mjestu i u još strašnijem vremenu*, Stanisavljević evocira biblijske i epske izraze vodeći fiktivnu prepisku sa Crnoriscem iz lista Pravoslavlje, tim velikim stručnjakom za *starost memle njuhom istančanim - koji se prevari za vek ili dva*.

Bilo je to vrijeme, kako napominju književni historičari, kada tkanje jezičke molitvene voštanice u stihovima savremenika nerazdvojivo spaja sadržaj i formu na način da se *najličniji emotivni titraji prepoznaju u ključnim duhovnim žarištima nacionalne tradicije*. Pjesnici su sretno našli rješenje u vremenu *opšte sumnje u vrijednost pjesničkog izraza uopšte*, uspostavljajući sada *čvrstu spregu između individualne svijesti i sistema zajedničkih, nacionalnih vrijednosti, vrativši vjeru u mogućnost saznajne moći poezije*. (Davor Miličević, *Pravoslavna duhovnost savremene srpske poezije*. Doktorska disertacija, Banja Luka 2004)

Ne radi se nipošto o tome da književnost proizvodi određenu ideologiju, dodaje Ranko Popović u studiji *Zavjetno pamćenje pjesme*, već je tu riječ o povjerenju u jezik *kao medij Predanja i o arhetipskom osjećaju sakralnosti Pisma, Knjige i Slova, koje je neuništivi dio najstarije kulturne svijesti*. To svjedočenje o spletenosti kulturnih obrazaca i književnih žanrova ili pjesničkih oblika pokazuje kako *savremeni pjesnik aktivira oblik kanona, tropa ili molitve, ne praveći puki tehnički ili estetski eksperiment, već aktivirajući kulturno pamćenje dotičnog oblika, provjeravajući i sebe i svoje vrijeme u davno minulom vremenu*.

Evociranim formama srpska ratna lirika, po Popoviću, lako se sjeća vijekova, sve do Svetog Save, čitave epohe Nemanjića, duhovnog preobražaja u amalgamu narodnog života i običaja i stvaralačkog duha u crkvenosti i državnosti, u kulturi i umjetnosti, u sabornom narodnom životu (zadruga, crkveno-narodne opštine, sabori), u okviru šire, vizantijske kulture.

Neće biti daleko ni koncept zadužbinarstva, kao specifična komponenta *srpskog duhovnog identiteta*, kojoj posebno mjesto daje i klasična narodna poezija, *Crkve i manastiri oduvijek su bili mesta svenarodnog okupljanja i saborovanja, samoispitivanja i*

samoproveravanja, mesta gde se odvijao i odigravao glavni duhovni i istorijski život Srba. U krajnjoj liniji, tako će svetosavlje nadgraditi Vizantiju principom *trojne harmonije sabornosti* (crkve, države i nacije), gdje je nova kategorija nacije duhovna i zavjetna, a ne politička i državna zajednica.

Dok se u jednom poglavlju književne istorije proglašava *urbi et orbi* ta organska vezanost srpske poezije s kulturnim nasljeđem istočnopravoslavnog hrišćanstva i Vizantije, u nevjerovatnom saobraženju Pisma i Predanja, svi zaboravljaju da tu stvara i jedan pjesnik kojeg sveprisutni Crnorizac krsti kao skakavca iz Otkrovenja koji *nauditi ne može raslinju*, toj reinkarnaciji prirodnog čina, revivalu prirodne slovenske osjećajnosti, nego samo ljudima *bez božjeg pečata*. Kako se on uklapa u sabornost?

Pjesnik će se tu onda osvrnuti na svoje zeleno-člankovite udove, rekavši *još kakav sam skakavac, strah ga je jedino da haustorski ne popije „skakavac“*. *Srb je Hristov, smrti se raduje, orošen-oradošćen na travnjaku leži. Vakolik li sam, a? pobedno se kezi pop*. Stanisavljević uzima svu tu traku suvremene srpske lirike, raščinjavajući najnoviji žargon, izvrće ga naprijed-nazad kao negativ, a onda reže i lijepi nove kombinacije od tih kobnih paračeski u svoje pjesme.

Uskrsavajući taj jezik – po stihovima Stanisavljevićevim početkom devedesetih čest je gost taj veliki podvižnik Crnorizac P, koji je *iskorenio običaj trule kobile među kaluđerima i propisao nijansu cigle za gradnju crkava*. Zločini, progoni, proroštva – kaže Stanisavljevićev satirični subjekt – graktali su mu pod prozorom, dok on vodi teološke raspre sa prestarelom ruskom hrticom jesu li svi božja deca ili neki ipak malo manje to? – U svakom slučaju, kukci gradojedci tu odlaze redovno da se razmašu novom Pravoslavijom.

Prema književnim istoričarima, u pitanju je osvojeno prirodno stanište kojem su pjesnici težili preko dvije decenije, kao period zrelosti u kojem se u srpskoj poeziji nakon svih sukoba stae epska osjećajnost s modernim poetskim tokovima. Te formule postaju *kao vanpoetska norma ponašanja za buduće generacije u novim kriznim trenucima*, sistem vrijednosti u koji se iskreno vjeruje, čuvajući značaj duhovnog i moralnog korektiva.

U prevratničkim i pogibeljnim vremenima, neminovno usmjeren ka dubinama nacionalnih preokupacija i stremnji, taj

novi zaokret nije oduvijek ni zauvijek i mora se njegovati, sada nepovratno osvojen, kao *patriotski imperativ vidan i nezaobilazan*, koji je došao nakon što su pjesnici najprije pisali za takozvanu čitalačku publiku, pa za kritičare, i konačno za druge pesnike, kako je gorko primetio Stevan Raičković. Sada se konačno ukazuje plejada srpskih književnika koja se vratila drevnom *duhovnom korijenu i zavičajnom jeziku*, jednako kao i *istorijskom pamćenju prohujalih epopeja i muka*.

Vjerni tradicionalnom obrascu sveštene istorije i otkrivanju i tumačenju praobrazu, kao odraza jednog budućeg značajnog događaja, otjelotvorenih na sliku i priliku sveštene istorije, kao što je Stari zavet prepun praobrazu novozavetnih događaja, kao što su Tajna večera i Hristovo stradanje praobrazu (prefiguracije, arhetipovi, arhimodeli) kosovskog zavjeta, književnici će u generičkom pamćenju i lancu tih praslika čuvati suštinski kontinuitet nacionalne istorije od Svetog Save preko kosovskog zavjeta do krvavih događaja devedesetih.

U posljednjoj sekvenci saobraženja stvarnosti i Kolektiva, Stanislavljević – kao pjesnik skakavac – iskočit će da ostavi završnu prasliku, dokumentarno, u svoje ime, pokazujući kako završava pojedinac otjelotvoren na sliku i priliku Joba, jedan anti-Job u živom postratnom okružju, o čemu sva ta ikonoboračko-ikonobraniteljska lirika, s nabačenom kamilavkom starostavne retorike i izgrađenih formula, neće uspjeti da kaže ništa.

Nije zanemariva stvar da u tom kontekstu stoji jedan pjesnik koji se tim figurama igra na drugačiji način, redajući ih tumbre, mnogo efektniji i življi, kao da presipa živu lavu umjesto umoljanog kamenja. Kao skakavac koji će pojesti sve te njive i bašte tradicionalista i pjesnika istočnika, koji su pola stoljeća u poeziji zamišljali te vještačke edene krvi i tla. Ukrstivši stvarnosne jezičke nizove i biblijsku retoriku – veličajna mitska zbivanja i sasvim konkretnu istoriju i svakodnevicu – on jamačno igra na efekt disonance i apsurdna, ponekad i satirično.

Uglazbivši drugačiju osjećajnost godinama kasnije u *348 rečenica o umiranju*, toj testamentarnoj poemi (koja je imala radne naslove *Ruže smrti*, *Knjiga umiranja* i *Sveska umiranja*), odabranog kancelarijskog prizvuka, Stanislavljević svodi i rekapitulira

jedan konkretan život, kao hodajući faktovik. Iza toga kao da ne ostaje ništa, kao da neko svodi konačni spisak.

Mnogo tu polaže i na melodiju jezika koja se zahuktava i gubi dah do pucanja. Kad su ratovi već prošli, dok pjesnik pada posve mirnodopski, kad su iščilele posljednje nade postmiloševićevskog perioda, zvone posljednji akcenti i na onu veličajnu ariju srpske lirike koju su pjesnici, zajedno sa književnim historičarima, nekoliko desetljeća odsanjali poneseni toplinom smrti.

Ovdje se sada pred njima ukazuje Job koji neće ozdraviti, krenuvši odavno putem koji je predosjećao, za njega nema nikakvog spasa. Spreman je sav taj raspad tijela opjevati tehnički – medicinskim glosarijem; to je kod njega poetičnost, i aktuelnost koja zamjenjuje biblijski hronotop. U pitanju je neka tehnička osjećajnost, ironična, neumoljiva, koja nema sluha za cikličku prirodnu obnovu i prasliku, kao da sve voli unakaziti rastvorenim stvarnosnim nizovima. Ona pokazuje ne samo šta se dogodilo sa biblijskim obrascima iza rata nego i to kako se u sveopštu nakazu izmetnula stara nadrealistička avantura i pouzdanje u jezik, koji su trebali transformisati život.

Nadrealistički poleti, pokopani živi, zamijenjeni ikonoboračko-ikonobraniteljskom retorikom, sada se vraćaju drugi put, prigušenije i satiričnije odjekujući, kada su svi veliki snovi odavno pogušeni i suspendovani. To nadilaženje postojećih ritmova egzistencijalističkog starostavnog žargona, što je Stanisavljević prvi otpočeo, nastaviće da odjekuje i kasnije, sve do poezije Dragane Mladenović, Tomislava Markovića i Miloša Živanovića, koji će antipoetski nastaviti da razbijaju te lijepe vitrine lelekanja i akademskog kukumavčenja, razarajući kuću umilne muzike u kojoj su se saobrazili Poezija i akcija, Pjesnik i Kolektiv, insistirajući (i satirično i apsurdistički) na stalnom ukrštanju poetskih mačeva sa nakaznim političkim jezičkim nizovima.

Stanisavljevićeva testamentarna poema, neklasičnošću forme, tim neredom, nejednakim odsječcima kao razbacanim prizorima, označava trenutak kad jezik opet puca na individualne nizove i tokove svijesti, postnadrealistički izobličениh sintagmi, na stravu i užas koljevićevskih profesora i pjesnika koji su poetsko vrijeme, u nevjerovatnom pothvatu buđenja naroda, bili zatvorenih očiju ucjelovili kao epsko jedinstvo.

Nije to kod Stanisavljevića obično mističko predosjećanje: ono je motivisano i društveno-istorijskim koordinatama. Prošlo je za tog subjekta vrijeme i rata i mira, i buđenje naroda i antimiloševićevskog bunta, pjesnik ponovo ostaje razdružen i sam, dovoljno za epilog jedne pjesničke borbe koju nije želio da vodi niko. Mnogo je to stvarnosnih detalja, kao u nekoj poeziji byta. Nekoliko puta se, najprije u smrti ženinoj, vraća taj paranoički motiv da sve kreće po zlu jer su ozračeni:

*Gađali su tebe, a pogodili su mene, govorila je
moja umiruća žena. Znam da su to učinili. Ne znam kako,
ali učinili su to. Ti si se provukao, jer si jači, jer su
tvoje T-ćelije uništile zasejano seme smrti.
A u meni pikrnjici, anemičarki, prokljalo. Rascvetalo
se. Vidim ružu smrti u sebi.*

(Sećanja na Miodraga Stanisavljevića, str. 95)

Pjesnik prenosi tu emociju u kojoj živi taj par, kao Majstor i Margarita, u Beogradu krajem devedesetih, početkom dvijehiljaditih. Inkantirano beznadežnošću, to poglavlje života završava pjesnikovim zazivanjem Aeoma, dušica ništavila, da ga odvedu tamo gdje nema ni „u“, kao da će jezik uskoro biti nepovratno izgubljen. Kao da je postalo nemoguće da ih i Đavo odnese, jer ni „u“ više ne postoji. U jednom odjeljku Stanisavljević ne odustaje ni od živih evociranja posljednje logorološke istorije, saobražavajući svoj mirnodopski rasap onom ratnom svih tih nepoznatih zatvorenih ljudi, kao da se vraćaju refreni prethodnih pjesama:

*Za tri-četiri meseca postao sam nalik logorašima iz
Omarske.
Kosti, koža, koš rebara.
(90)*

To je njegovo saobraženje, kao da je iskočio iz pradavnog stapanja Pisma i Predanja, iz neke crne rupe. Pjesnik također ne odustaje ni od mitoloških reminiscencija ni od antičkih aluzija, neprestano zazivajući izgubljeno jedinstvo, u vrijeme kada više ne može samom sebi pomoći, iako se ponekad – patetično –

osjeća kao Prometej kome orlušina ključa nutrinu, a dok njegova žena umire na vlasti je, kaže, odurni trijumvirat Junije, Julije, Avgustije, kao da tom istorijskom piru hoće dati malo smisla:

Bilo je bezdušno nenasno vruće u našem stanu na poslednjem spratu.

Julije je upravo preuzeo vlast,

Bili smo sami ja, ona i smrt.

(95)

Prazno su zvonile sve te evokacije, i stare i nove mitologije, pjesnik uzaludno nešto pokušava uraditi, kupuje *knjige lečebne, alternativnih hećima, duhovno smeće autora sumnjivih namera*, nabavlja lekarije iz Mađarske, bere po okolo gradskim pustarama divlji morač, pelen, neven, magareći čkalj, traži po šumama gljivu *Ganoderma lucidum*, suši je, melje u prah – niko za nekog bolesnika nije učinio toliko znajući da ne čini ništa.

Svuda tamo gdje pokušava otkriti otajstvo – nalazi uglavnom ništa. Znanje je nepovratno metastaziralo u visokopismeni švindleraj – kao i u istorijsko barbarstvo. Sve se reda kao autoparodija, vrlo sarkastično, kao da zvone stručni pojmovi praznom pouzdanošću:

Dioksin! Rekla je jednog dana Marija, držeći prst u jednoj knjizi. Mora da su nas kljukali dioksinom.

Čitala je gomilu stručnih i šarlatanskih knjiga i znala je sve o tvarima koje izazivaju odmetništvo ćelija.

A možda se negde u našoj sobi nalazi neki izotop koji...

Ništa nisam rekao. Hipoteza kojom se bavila postala joj je opsesija, a sa opsesijama se ne raspravlja.

(Na Bulevaru, tor baru, kenguaru,

Za sitnu paru, traćim vreme.)

(92)

Visoka pismenost, naučna verziranost, pred tim raspadom koji se odmotava, kao svjedočanstvo, otkriva se kao smiješna stvar, apsurd, besmislica, obična igra riječima. Ostaje samo autobio-

grafski ritual čučanja pored štanda na Bulevaru. Ne postoji valj-
da veći eliksir kancera nego taj gorki sentiment suvišnog čovjeka.

*Godinu dana pošto je Marija umrla zasejano seme
smrti prokljalo u mom telu toliko da sam shvatio da
ni mene nisu promašili. (98)*

Pjesnik se na tom putovanju namješta kraj prozora astma-
tičnog voza – sad samo u sećanju, prolazi zemljom Srbijom. *Ni-
gde lepog pejzaža, ubogost, jednoličje, i ružne, crne / ptičurine po
njivama. / Ružnoća tih predela razbolestila me na smrt. Đavao /
ružnoće na me je prdno. / Što ne zbrisah odatle – pomišljam – na
Island... Čak se i hiperborejski memento čini nedostižan. Ovdje
se tehnika ispostavlja kao zlokobna skalamerija koja unižava:*

*Ležao sam ispod naprave nalik na nekakvu haubu.
Kad se upali zeleno dišite normalno, govorio je operater,
kad se upali crveno zaustavite dah.
Naprava se u kratkim pomacima pomerala iznad moje
utrobe. Crveno... Zeleno... Frktanje... Zujanje...
Onda su mi u venu ubrizgali neku tekućinu. Jodni
kontrast, rekli su. Naprava je opet zujala, frktala (ne
znam zašto mi se podmestila baš ta reč).
Kad je snimanje završeno i kad sam u velikoj koverti
dobio celuloidni snimak i kratak rezime na latinskom,
znao sam da u utrobi nosim rascvetanu smrt.
Nije to bila jedna ruža, kao kod moje žene, bio je to
pravi buket smrti.
Spodobe. Majku vam spodobsku!
(106)*

Prazni rituali zaustavljanja daha, nekakva hauba kao ljuštu-
ra, automatizovano ponavljanje boja, zujanja i frktanja, uzaludna
preuzetnost ubrizgavanja hemikalija, koja će pomoći da uslijede
sve gore vijesti. – Nasuprot tim uzaludnim činovima, samo blaga
figurativnost govora, supostavljena, rascvetana smrt, koja treba
ublažiti s jednim sve, kao posmrtni buket – iza toga puni jezički
ritual, ekspresivni, svijet. Okolo slike sveopšte pustoši:

*Umirem sam, kao šugavi pas.
Kao da nemam braće. Ni sestru.
Nekoliko polu-prijatelja svraćali su isprva, jedared,
onda su prestali. Razumem ih: nesvesni zazor od umirućih.
Njih guramo u neki ćošak svakodnevice.
Svako umire samom sebi.*

(100)

Taj posljednji stih – koji konotira da niko ne umire nikome – dolazi kao konačni odziv sve te lirike koja se iščašila – na nekolicodesetljetnu tradiciju dozivanja predaka i saobraženja sa ljuc-kovinom, pravih *drevnih ideala lirike kao ogledala duše i njene čežnjom za svetom koji traži lepši da postane*. Sve je razdruženo, svojta se razišla, najbliži više ne postoji, neko je raspustio sije-la oko ognjišta. Krajnji bilans istorije i iskustva, u ritmu stihova jednog pjesnika, taj je desperantni odlazak upućenog samo na samog sebe i svoje pokleklo tijelo.

Ovdje Job dakako ne ozdravlja. Na kraju će jedino izabrati da nestane, na najdraži način, nestati netragom, u šetnji od tačke A do tačke B, u *šetnji se neosetno dematerijalizovati, pretvoriti se u pra-vodonik, nestati, nestati neosetno u šetnji nastavljenoj i bez šetača...* Svi ti pojmovi, to znanje koje je nauka pothranjivala stoljećima, znajući na koje elemente će se raspršiti taj posljednji Job, sada su dostatni za jednu poetsku sliku koja imitira spokoj.

Kao kad se istopi sneg, za njim ne ostane beli trag. *Samo bezbojna voda koja nekud otcuri ili ishlapi. Ostane i sećanje na belinu.* To je na kraju sav smisao.

Defetizam posljednje Stanisavljevićeve poeme živim isku-
stvom raspadajućeg čovjeka odgovara na povratak *celosnosti
praroditeljskog zahteva*, na nezadovoljstvo postojećim jezikom koji se u savremenosti otuđio od *izvornog, autentičnog, obogo-
vljenog, praroditeljskog Ja*, što se pokušalo ne samo ikonoborač-ko-ikonobraniteljskim oživljavanjem zavičajne i arhaične leksike, nego još i ranije, po Konstantinoviću, i reformom jezika u doba srpskog nacizma.

Stanisavljevićeve gesta je u tome da još više produbi tu krizu, u skladu sa destruktivnim istorijskim momentumom, lič-nim svjedočenjem rasapa, uvođenjem besmislica i turpizama u

visokoparni jezik o smrti. Sve lirske i političke utopije koje su nadomještale taj gubitak jezika otvaraju se kao pustinje. Načela transcendiranja, načelo lirskog iskona i sabirnosti, načelo entuzijazma protiv fatalizma, načelo realizma protiv apstrakcije i besadržajnosti misli, bila su također važne stavke i poetike srpskog nacizma, onako kako ih je definisao Dimitrije Najdanović u tekstu „Dobrovoljačka lirika“, objavljenom u kolaboracionističkom časopisu *Srpski narod* godine 1944.

Te pjesme se, po definiciji, suprotstavljaju građanskoj lirici koja pjeva samo lične motive; dobrovoljačku liriku će ispjevati novi tip pjesnika. Umjetnička i idejna vrijednost se neće potirati. Svaki pjesnik u pogrebu i humki vidi svoj pogreb i humku. Mislenost je nepovratno skopčana sa stvarnošću. Dobrovoljac svoje ljubavne emocije nerado otkriva. Fanatizam je fatalizam, fanatik je duhovno slep čovjek, entuzijasta je heroj vidovitosti, poklonik istine, okat u Bogu.

Ta poezija će korespondirati i sa nacionalsocijalističkom lirikom prikazanom u tekstu o knjizi H. Kindermana. Novija nje-mačka književnost, poantira Konstantinović, po kojoj se novi nacionalsocijalistički pjesnici također odlikuju antiindividualizmom i narodnošću, nasuprot individualističkoj i materijalističkoj građanskoj lirici bez krvi, u kojoj se skriva klica propasti.

Mislenost je, po Najdanoviću, uvijek skopčana sa stvarnošću, uzor su religiozni pjesnici koji su temu pokušavali nadmašiti u estetskom obliku: sveštenički se gasio u ulju lijepoga, kosac smrti posijeca mlade živote, što razbrujava skepsu i veličanstveno i divno u konačnici savlađuje smrtni užas, a slična smrtna rasko-šć se vratiti i u koljević-bečkovićeovskoj viziji o lijepim grobovima i mirisu ljuckovine.

Dok je za Najdanovića entuzijasta ustvari heroj vidovitosti, okat u Bogu, širom otvorenog duhovnog oka, po Koljeviću emotivni naboj čovekovog događaja *uvek je u krajnoj liniji osnova na kojoj se opredjeljujemo za neki životni stav ili političku ideju*. Ikonoboračko-ikonobraniteljska lirika Bečkovića i Noge nasljedovaće i preparirati u mirnodopskim i ponovo ratnim okolnostima te davne impulse kolaboracionističke lirike.

Godine 2004, godinu prije Stanisavljevićeve smrti, koncept još jednom zakonodavno trijumfuje, srpska poezija odabire stranu,

dok Rajko Petrov Nogo uprkos padu Miloševića konačno dobija auru barda, govoreći na proslavi 200 godina srpske državnosti u Arandelovcu. To je trijumf mašte što se čita u *Nadremanom oku*, u toj jednačini nanovo stečenog Boga i ratne smrti, koja po književnim istoričarima *okuplja i baladično preobražava rukavce srpske pjesničke tradicije, sve od Jakšićevih potresnih klonuća, Šantićeve samilosti, rezignacije Vasiljeva, Crnjanskijevog osećanja života, uz Andrićevo gorko ratno saznanje poraženog čovječanstva, napaćenog čovjeka...* Sve je to trenutak kada ratno pjevanje postaje mirenje koje *sopstvenu snagu crpi još samo iz hrišćanskog pouzdanja.*

Za to vrijeme, u podzemlju kod jednog suvišnog pjesnika nema ništa od toga. I lirskim slikama, i posustalim ritmom, i polomljenim stihovima, on insistira na vodoničkim grobnicama koje se prazno rastvaraju u zrak. Stanisavljević pokazuje kako ostaje možda samo sjećanje na bjelinu zauvijek oteklog snijega; prije toga se još oslanja na turpitudu i sveopšti apsurd svakodnevice.

Inače su kod njega u poemi uokolo ljuštore, po čoškovima, neke haube, nesnosna vrućina, uzaludno obilaženje prigradskih šuma, potraga za čudnim gljivama, nakaradni pojmovi i jodne hemikalije, utjeha psovke, niko nikome ne može pomoći, svako umire samom sebi.

Zamišljajući jednu poetiku koja je trebala vratiti iskon i smisao književnom jeziku, svi ti počevnici (volkisch pisci) izgubili su još od tridesetih godina i iz vida gubitak aure koji se decenijama ranije dogodio blagodareći tehnici koja je umjetničko djelo učinila reproducibilnim. Ne mogavši to podnijeti, kako pokazuje Walter Benjamin, poetika fašizma je izgublenu auru umjetničkog čina u industrijskom društvu, gdje ju je mehanička reprodukcija učinila zastarjelom, transplantirala iz artistske sfere u politiku. Na razne načine i devedesetih ta će se mumija jezičkih rituala oživljavati i u propagandnim nacional-formulama.

Neće biti teško ako to znači i da se svi ti pjesnici i književni istoričari moraju uputiti stazama jednog angažmana i sabornosti na skupštini, na kojoj će pokazati da taj povratak lirskom iskonu i autentičnom ne vrijedi ako se ne umnoži u hiljadama medija, pred mikrofonima i kamerama, na plakatima, po mitinzima, za govornicama, što će dati novu privlačnost primitivnoj snazi auratičnih

rituala i tradicije koja sada, prevedena u političke registre i TV slike, opet ima konkretne učinke i težinu u stvarnosti, otjelotvorivši je na sliku i priliku izgubljenog plemenskog raja.

Stanisavljević, međutim, pokazuje da svi koji traže stari žubor jezika kao iskupljenje nailaze na odsustvo i šutnju. Walter Benjamin će napomenuti da su se pripovjedači i pjesnici još iz Prvog svjetskog rata vratili nijemi. Već nakon Auschwitzta jezik je bio iščupan iz korijena, kao što se raspršila budućnost svih tih pogošenih i spaljenih, stucanih u prah i pepeo i prosutih u rijeke. I kad ne pjeva direktno o novoj stvarnosti logora i masovnih grobnica, čak i bez logoroloških slika, u ritmu sopstvenog kardiograma – u ritmu sata koji otkucava samo njemu – osjeća se to što Stanisavljević uzima na sebe ulogu svjedoka, koji nije spreman samo da ga nesreća pogodi, nego da i on sam, vrlo hitro, nesreću juri, ne bi li se već jednom otkrilo da sve to vodi u nigdje (poznato od Beckett). To je habitus kojim će samog sebe podsjetiti na logoraše.

Tako te nesreće, istorijska i/li klinička, isprepliću se, tako individualno dobiva povijesno i nadindividualno značenje. Čak i kad šuti, i kad grca, i kad proriče i proklinje, ovaj pjesnik ispljuvava iz grudi samo olovni prah punim ustima, zagrcnut, strašno kašljući. Za razliku od Mallarmea, koji je nakon revolucija uveo tu testamentarnu figuru punu ekspresivne vjere, Stanisavljević više živi na onom valu praznine kojom je pukao presječeni dah kod Celana, nakon Holokausta, kada se ekspresija posuvratila u polomljene riječi i stihove.

Nakon katastrofe, pola stoljeća nakon Mallarmea, kako su primijetili, majstorstvo se dislociralo, cezura tu znači slom svijeta, nešto se stubokom promijenilo, stari sat je prestao otkucavati, jezik uveden u bezvrijeme kao u vakuum, lirski subjekt je vječno na ruti deportacije. Pjeva se u izmijenjenim formama, vratilo se mucanju i lomu. To sveopšte razaranje gradova i spaljivanje miliona ljudi moralo se osjetiti i u jezičkom ritmu.

Stanisavljević na ovom jeziku pokazuje kako je skončao jedan veliki politički nacional-projekt vraćanja Smisla, pretvorivši se u ružnu kompoziciju koja klopara spaljenom zemljom ravno u raspršenje. Tišina se ovdje javlja kao ritmički slom, fonetski tok se prekida, nema više sazvučja, krši se harmonija sopstvenih stihova; iskidano, izgubljenog daha, nedovršeno, posustalog koraka, mnogo

tahikardije i astme u odnosu na prethodne zbirke, to je ritam i u zavještajnoj poemi Stanisavljevićevoj.

Stara kontrola osjetila razbijena, putuje se jedino u dubine davno zakopane budućnosti, suspendirane, tu je tišina ili bjelina jedino utočište. To što subjekt jezdi u ritmu faktovika donosi samo slike sve izvjesnijeg užasa, skalamerije. Iako se oslanja na jezičku melodiju, u kojoj se čuje taj ritam izgubljene budućnosti i katastrofe, pjesma se ne uspijeva oporaviti u novom ritmu, ne dopirući ni do koga.

Stanisavljević ima taj specifikum da pjeva u isto vrijeme dok traje katastrofa, dok historičari književnosti kao Koljević na Skupštini srpskog naroda pozivaju na stapanje Poezije i Akcije. Usred tekućeg rata i razaranja, naprimjer, zazivaju najdublju *srpsku mobarsku tradiciju* u pothvatu naseljavanja etnički očišćenih teritorija, potpuno politički aktivno i prizemno pozivajući opštine da planiraju *i fizičke radove i duhovne akcije koje bi nam pomogle da materijalno i duhovno što brže stasamo, što pre da se lečimo zla rata, nasilja, svakovrsnog bezakonja i destrukcije*, potpuno u duhu, kaže, *oživljavanja naših zajedničkih dobrovoljnih, nepotrošačkih akcija na svakom planu.*

Dok se jezik sjeća najstarijih tekovina zadužbinarstva, Stanisavljević – oslanjajući se na imitaciju i umaranje pokreta – odziva se utoliko što razmišlja da ispjeva odu hemijskoj olovci. Misli na stare *škrabače sa guščijim perima – kako je to bilo sporo i dozlaboga škripavo... Potom čelično pero sa razrezom po sredini – nalik na pičkicu...*

Umakanje u mastionicu... otresanje viška mastila... zapinjanje... cepanje papira... mrlje... pesak za upijanje... grozota jedna...

Nema tu prevelikog pouzdanja u riječ, koja postaje grozota. Da bi se bilo šta poduzelo, potrebno je biti prije toga oslobođen svoga kostura i nerava, potrebno je prisustvovati, a njegov subjekt se na kraju raspada na hemijske elemente. Prije nego je skočio u Senu, Celan vidi pjesmu kao manifestni oblik i samim tim dijalog, kao poruku u boci koja bi mogla negdje možda izaći na kopno, ne nekoj obali srca možda.

Djelo Stanisavljevića, najživljeg pjesnika devedesetih, još jednom pokazuje da je ta obala ipak nigdje. Ta svijest je bila veliki korak na ovom jeziku.

Nenad Veličković

Levi Boj na Kosovu
Prekodiranje epike u *Levim kraljevima*
Miše Stanisavljevića

Na skupu održanom u Užicu juna ove godine upućeno mi je pitanje kako zamišljam da bi se *Levi kraljevi* Miše Stanisavljevića, čijem je djelu skup bio posvećen, mogli raditi u školi. U međuvremenu sam postao nesiguran da li se pitanje odnosilo samo na jedan školski čas ili nekoliko njih. Ako, dakle, pitanje sada shvatim kao pitanje ne samo o *Levim kraljevima* nego i o nastavi književnosti, preformulisau ga, da bih istakao suštinu svog argumenta: kako, dakle, nastavnom temom *Kosovski boj* Miše Stanisavljevića ispuniti cijelo jedno polugodište. Pošto je ta tema (boj, Kosovo) već našla svoje mjesto u programu i čitankama za sedmi razred osnovnih škola u Srbiji, neka onda u mojoj učionici od ovog trenutka sjede dvanaestogodišnjaci.

Pretpostaviću da djeca znaju šta je parodija. Imitiranje, sa ciljem da se ismije, dio je njihove vršnjačke komunikacije, pa im onda pitanje kako je moguće da parodija jednog književnog djela bude napisana deset ili dvadeset godina prije nego samo to djelo možda može privući i zaokupiti pažnju.

Zaista, radi li se o nekoj optičkoj varci, kao kod Harmsa, na primjer, ili o paraknjiževnoj činjenici koja se mora objasniti?

Boj na Kosovu Ljubomira Simovića napisan je 1988. (druga verzija 2002.), a drama Miše Stanisavljevića 1977. Odnosno, tada je objavljena.

Simovićeva drama obuhvata tri dana, jedan uoči bitke, drugi samu bitku i treći nakon bitke. Stanisavljevićeva jedan, bitku, ali ima neku vrstu uvoda, u kojoj Lazar (Laza) dobija Muratovo pismo, objavu rata. Obje drame sadrže motiv ubistva Murata i obje Bajazita vide kao saučesnika (u smislu da iskoristi ubistvo kako bi osvojio vlast).

Oba autora mogla su znati za knjigu Miodraga Popovića *Vidovdan i časni krst*, objavljenu 1976. godine. (Stanisavljević jer je to bio skandal u vrijeme kad je pisao *Kraljeve*, a Simović jer je imao dovoljno vremena da baveći se Kosovom kao temom čuje za nju i pročita je.)

U razgovoru za *Nin*¹ Miodrag Popović sjeća se da je svoja *arheološka iskopavanja* (što je podnaslov knjige *Vidovdan i časni krst*) vršio po „po narodnoj poeziji i srpskoslovenskoj književnosti, po turskim, grčkim, nemačkim, italijanskim, persijskim, latinskim, ruskim i drugim pisanim izvorima i prevodima“ koji su mu bili dostupni. Taj mu je *jeretički esej*, uz Oktobarsku nagradu grada Beograda, donio nevolje, jer su crkveni velikodostojnici zaključili da on tu osporava ulogu pravoslavne crkve u očuvanju srpske narodnosti. Njegova je teza bila sasvim druga: da su „zajedno sa narodnom poezijom, običajima i jezikom“ Srbi u nasljeđe dobili i „nož, kamu, što naša politička i kulturna 'elita' često ne shvata“. Tako je knjiga uvrijedila i dio nacionalne inteligencije, a među njima i neke profesore (Dejan Medaković, Miroslav Pantić), jer je „u doba srpskohrvatskih prepucavanja o kulturnom nasleđu“ pokazala kako je „kosovska legenda iz pokorene Srbije, zajedno sa ratnicima, pošla na zapad i tamo tri veka živela među Srbima i Hrvatima da bi se vratila u Srbiju tek krajem 18. i početkom 19. veka, kad je pokorna raja digla ustanak, a legenda i kosovski mit bili preoblikovani u deseteračku epiku ustaničkih pevača“.

I Stanisavljević i Simović, dakle, mogli su znati da kosovski mit nastaje na dva mjesta, u *manastirima* i u *Carigradu*. Teza da

1 Sava Dautović, *Mit i „jeres“*, <http://www.nin.co.rs/2000-12/21/15838.html>

je Miloš Obilić *izmišljen* u Bajazitovoj kampanji da objasni kako je i pod kojim okolnostima naslijedio Muratov prijesto našla je odjek u obje drame.

Obje se, najzad, završavaju slično. Stanisavljević daje čitaocu naslutiti da Lazar nije ni poginuo, pa se onda nije ni posvetio, nego da je uz Moravicu otvorio privatnu kafanicu, u kojoj „Kod Laze – sve je تازه!“.

Simovićeva drama završava se na pijaci, gdje je i počela, s Ribaricom koja rezonerski zaključuje da se treba potčiniti novoj turskoj vlasti. Njen pragmatizam, suprotan slavljenju žrtve, Simović prezire, slikajući je kao luđakinju koja nudi na prodaju ribu koju nema.

U pogovoru izdanju iz 2002. Simović zadovoljno objašnjava kakve je promjene u drugoj verziji učinio i zbog čega, čestitajući sebi istovremeno na valjanosti kompozicionog rješenja. Nešto je izbacio, nešto skratio, nešto malo dopisao, sve skupa uravnotežio dvije perspektive – nazovimo ih: idealističku (religioznu, martirsku, mitološku, nacionalističku) i materijalističku (racionalnu, izdajničku, kompromisersku) – ali ne da bi problematizovao ideju prve verzije, nego samo da bi je više prilagodio sceni.

Simović tako ostaje uvjeren da je napisao dobru stvar, koja s tim intervencijama zaslužuje da uđe u komplet njegovih drama u izdanju Stubova kulture. Saša Ćirić² nabraja razlike u dvjema verzijama i zaključuje da se druga odrekla simpatija za Miloševićev projekat, iako je zadržala sve *kvalitete* dominantne ideološke matrice srpskog nacionalizma. Ja bih dodao da je zadržala i sve slabosti populističkog talasa osamdesetih u srpskoj književnosti.

Istorija u drami je uprošćena za dnevno-političku svrhu. Likovi su ostavljeni u epskoj simplifikaciji, zaplet zasnovan na banalnoj psihološkoj i etičkoj karakterizaciji junaka, koji svi uglavnom govore *gnomskim jezikom*.

Simović se očito nije zamarao dramaturškim izazovom prevođenje epike u dramu. Problem različitih gabarita Kosovskog polja i pozorišne scene on je riješio amaterski, uvođenjem glasnika:

2 Saša Ćirić, *Ubili mitsku rugalicu*, Beton br. 5, 2006.
<http://www.elektrobeton.net/mikser/ubiti-mitsku-rugalicu/>

Boj na sceni *gledamo* ovako:
 (Od tog trenutka, čauši se, donoseći vesti i odnoseći naredbe, sve brže smenjuju na sceni. Dotrčava prvi čauš.)
 PRVI ČAUŠ: Konjica s desnog krila je zahvatila vojsku vojvode Vlatka Vukovića! Gone je prema Labu!
 BAJAZIT: Nek gone brže!
 (Prvi čauš odlazi, dolazi Drugi.)
 DRUGI ČAUŠ: Konjica zdesna zahvata i Lazarev levi bok!
 BAJAZIT: Sad svim snagama navalite na Lazara!
 (Drugi čauš odlazi, dolazi Treći.)
 TREĆI ČAUŠ: Vlatko Vuković napušta bitku i prelazi Lab!
 (Dolazi, i upada mu u reč, Četvrti čauš.)
 ČETVRTI ČAUŠ: Sarudža-paša moli za pojačanje!
 Njegovi su azapi desetkovani!
 BAJAZIT: I desetkovanih, ima ih više nego Srba!
 Neka se tuče sa onim što mu je ostalo! Drugih je ostalo i manje, pa se povlače!
 (Odlaze Treći i Četvrti čauš, a vraća se Prvi.)

I tako dalje. Izvan drame ovaj citat izgleda kao prvoklasna parodija jednog neinventivnog dramaturškog rekvizita. U drami to je indikator prokliznuća estetskog u ideološko. Tekst ulazi u nacionalni umjetnički kanon ne zato što je umjetnički vrijedan, nego zato što je ideološki ispravan. Kad kao takav dobije mjesto u čitankama (za sedmi razred), to je onda i dokaz uloge koju književnost ima u obrazovanju: ideološke indoktrinacije.

Kod Miše Stanisavljevića bitka izgleda ovako:

*Jedan poznati letopisac
 ostavio je ovaj podatak:
 Turci su prvi izgubili nerve
 i izvršili strašan atak.*

*Ali Boško, sin starog Juga,
 hrabar kô soko, lep kô slika,
 stupi tada pred Anadolce
 sa četom ljutih oklopnika.*

Ha! - viknu vitez Boško
i dimiskija mu sevnu u ruci...
„Opasan dušman! Opasan dušman!“
graknuše prestravljeni Turci...

Laza naredi peharniku:
„Otvori bure župske plemenke!“
A Murat je vrlo nervozno
grickao kikiriki i semenke.

Al' hrabrog viteza Boška
- sačekaše iza ćoška
i dični oklopnici
razbežaše se u panici.

„I vi ste junaci“ - reče Laza -
zreli ste za „Staro gvožđe!“...
A Murat se smešio zadovoljno
čupkajući župsko grožđe...

Naravno da je Stanisavljeviću lakše, on ne piše dramu, i ne mora da rješava kako da polje stane u pozornicu. Ali je već i odluka da to ne čini znak književne inteligencije i poznavanja zanata.

Otprilike u vrijeme kad objavljuje *Leve kraljeve*, Miša Stanisavljević odbranio je na Fakultetu dramskih umetnosti magistrski rad pod naslovom *Epika i drama*³. U radu Stanisavljević problematizira *prevođenje* epike u dramu. U epskoj pjesmi se opjevava (pripovijeda), u drami prikazuje. Od te distinkcije polazi. Utvrđuje da je za epsku pjesmu ključna i određujuća shema koja se mora zadovoljiti, a koja je linearna. U početku se najavi neki događaj (san, predskazanje, zadatak...) koji se onda uz odlaganja, najčešće tri, ali ih može biti i manje ili više, na kraju ispunjava. Elementi sheme ne stoje u čvrstoj uzročno-posljedičnoj vezi, a ni od likova se ne očekuje da svojom psihologijom komplikuju ili ometaju ostvarivanje sheme. Dramsko prikazivanje,

3 Miodrag Stanisavljević, *Epika i drama*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1977.

naprotiv, stoji na strukturi koja između najave i ostvarenja ima treći element, negaciju. Razvoj dramske radnje je dijalektički, u smislu da kauzalnost osigurava činjenica da je rješenje privremenog sukoba osnova za naredni. Prevođenje epike u dramu stoga mora savladati problem vjerodostojnosti. Prevodilac se mora odlučiti hoće li ostati vjeran epskoj shemi (i tada su to neuspjele drame) ili će od sheme odstupiti tako što će priču proširiti novim, dramskim elementima (i tada su djelimično uspjele). U brojnim kritičkim osvrtima na korpus dramatizovanih epskih pjesama, Stanisavljević dobro primjećuje da većina dramskih pisaca pribjegava *geometriji trougla*, tako što dodaje nove likove ili mijenja odnose među postojećima, u smjeru koji često dobija formu melodrame. U zaključku on odbacuje koncept prevođenja kao pogrešan, jer unaprijed onemogućava da novo djelo, drama prevedena iz epike, bude novi, samosvojni, umjetnički stvoren svijet. Konsekventno, epika može služiti samo kao građa (odatle njegovo visoko mišljenje o *Maksimu Crnojeviću* Laze Kostića), ali je otvoreno pitanje zašto se to čini.

Simovićeva drama je neuspjela jer se odlučila za prevođenje. Likovi su ostali epski plitki, kauzalnosti između scena nema (predodređeni su poraz, izdajstvo i herojske smrti) i sve se to ispunjuje bez negacije u linearnoj epskoj shemi. Dramatičar se publici obraća kao guslar, uprkos scenskim efektima i dijaloškoj formi. (A dijalozi su, često, monološki iskazi.) On publiku doživljava i cijeni kao nepismeni kolektiv kome je umjetničkim (po)kazivanjem potrebno objasniti šta su vrijednosti tog kolektiva i šta je dug svakog kupca pozorišne karte prema tom kolektivu. Simović ne stvara novi svijet, on u budućnost projektuje stari. Između ostalog, njegov *Boj na Kosovu* jeste egzemplar populističkog talasa u srpskoj književnosti osamdesetih.

Miša Stanisavljević se, s druge strane, okreće epskoj građi s pitanjem koju funkciju ona može imati u njegovom vremenu. Pod vjerovatnim uticajem Popovićeve knjige, ali i pred sve snažnijim prodorom nacionalističkih vrijednosti u književno stvaralaštvo tih godina (kao kritike komunističke vlasti prije svega u pozorištu, u poeziji naprimjer u neosimbolističkom povratku tradiciji, a u nauci objavljivanjem kapitalnih izdanja poput *Srbijaka*),

Stanisavljević je mogao u tom povratku tradiciji vidjeti opasnost. Zato se prema Kosovskom boju mogao postaviti drugačije; ne kao *prevodilac*, nego kao kritičar. Kritika je našla svoj izraz u parodiji, satiri i karikaturi, a sve to osnaženo inovacijama u samom jeziku.

Već u prvoj strofi –

*U Srbiji, pre šesto leta,
vladaše neki Laza;
žena mu se zvala Milica,
a Kruševac mu beše glavna baza.*

– epski deseterac ustupa pred rimovanom kolokvijalnošću. Urbani žargon sabotira patetiku epske ozbiljnosti. Lazar postaje *Laza*, a prestonica *baza*. Umjesto vina i nafore, u dvorištu Studenice Laza i njegova svita jedu lubenice, i to grčke, uvozne. Laza tako postaje naš savremenik (jer i mi jedemo taj bostan), ali i srednjovjekovna nemanjićka kultura, u ovom podrugivanju, postaje uvozna (grčka, vizantijska) roba. Lazar, također, kad dobjije i razmota Muratovo pismo, objavu rata, traži od studeničkog igumana da pročita sadržaj, jer on ne može bez naočara. Iako nije anahronizam (prve su se naočare pojavile u Italiji krajem trinaestog vijeka), ovdje izgovor sugerije ili da Lazar ne zna da čita *kuke*, ili da je kratkovid/dalekovid, što ga onda čini nepodesnim i za zapovjednika.

Ništa, ukratko, od kosovske večere, ništa od sukoba Vuka i Miloša. Neimenovana vlastela, svita, u studeničkom dvorištu je blijeda. Sljedeća scena već je boj. Ali i tu, umjesto sablji, kopalja, zastava, štitova, mačeva... nailazimo na sukob kao dječiju igru.

Obje vojske stoje svaka na svojoj obali Sitnice – („male i dosta plitke“), ubacuje Stanisavljević stih u zagradi, da bi i geografiju okrenuo od mitomanisanja. (Kroz cijelu pjesmu drugi stih u strofi često se daje u zagradi, kao neka napomena. Iako time Stanisavljević olakšava sebi rimovanje, to nije najvažniji razlog za tu kompozicionu intervenciju. Tim drugim glasom Stanisavljević stalno podsjeća na sebe kao autora i pripovjedača: iza prikazivanja stoji svijest koja oblikuje taj svijet. Istorija nije objektivan, tačan, neupitan prikaz jer i ona, kao i umjetnički tekst, dolazi od nekog autora, čije se intencije mogu ustanoviti i čija je odgovornost

srazmjerna intenciji. Stanisavljević se služi parodijom ne da bi ismijao događaj, nego da bi raskrinkao tendencioznost historičara koji se kriju iza naučne (kvazi!) objektivnosti izbjegavajući tako odgovornost za ideološko *privajanje* prošlosti.)

Predigra (predbitka) na Sitnici nastavlja se tako što Turci s jedne strane sviraju u zurle, lupaju u tepsije i džezve, a Srbi s druge sviraju u hiljadu svirala i zaigraju kolce, pa to onda Turke „iznervira“. U nastavku djetinjastog kočoperenja iz srpskih redova pred Turke istupi „neki Srbin (odvaljen od brega, jači od bika)“ koji onda Turke „stane da čika: čik, Turci, čik“.

Turke to čikanje „urniše“ („iako ih je tri puta više“), zbog čega na kraju izgube živce (o čemu je „podatak ostavio jedan poznati letopisac“) i izvrše prvi atak.

Treći „čin“ opisuje strah Turaka (Anadolaca) pred Boškom Jugovićem, koji „hrabar kô soko, lep kô slika“ sa četom ljutih oklopnika stupa pred njih. Stanisavljević, međutim, napušta tok bitke i okreće se zapovjednicima:

Laza naredi peharniku:
„Otvori bure župske plemenke!“
A Murat je vrlo nervozno
grickao kikiriki i semenke.

Ne samo da su oni udaljeni od bitke nego je posmatraju kao navijači utakmicu. Analogija nije slučajna; navijanje karakteristično za sport povezuje igru sa ratom. Patriotizam ratnički preslikava se u patriotizam navijački. Ali neuključenost navijača u igru priziva i način uključenosti navijača u rat. I Lazar i Murat će biti ubijeni, pa ovo njihovo bezazleno nazdravljanje i grickanje sjemenki nije samo u njihovom slučaju neoprezno glupo, nego je na isti način glup i opasan banalni nacionalizam (kako Majkl Bilig naziva mirnodopski patriotizam oličen, između ostalog, i u sportskom navijanju). Funkciju *noža* i *kame*, na koje upozorava Popović, u Biligovom banalnom nacionalizmu preuzimaju novinske rubrike sport i vremenska prognoza, a u kulturi nauka i obrazovanje. Kad Boška i oklopnike sačekaju iza ćoška (ćošak na Kosovu!), emocije navijača se mijenjaju. Lazar grdi Boškove

oklopnike koji su se razbjegli da su „zreli za staro gvožđe“, a Murat sada čupka „župsko grožđe“.

Nakon Boška na scenu izlazi Srđa Zlopogleđa, za koga neko mlado Ture objavi da ga je ranije viđalo na vašarima kako izvodi hipnozu. „Sklanjajte mu se s očiju!“, viče ono. „Spasavajte se što hitnije! / On pogledom obara ptice u letu, / naročito one sitnije!“

Stanisavljević ne propušta priliku da iznevjeravajući hiperbolu unizi epsku veličinu. Junak koji obara naročito one sitnije (slabije) možda i nije potpun junak. Iako mu je snaga u očima, on ne vidi neprijatelja koji mu se prikrada iza leđa, pa bude pogubljen s te strane. Kad zatim Laza pozove djecu gordog Rasa, potomke stare Raške, da krenu ususret osokoljenim Turcima, „potomci stare Raške“ nastave da „i dalje napreduju unatraške“. Oksimoronska konstrukcija podsmjehuje se kosovskom paradoksu pobjede u porazu.

Prateći motive kosovske epike, Stanisavljević sada u burlesku uvodi i Miloša Obilića. On je čoban koji sa obližnje planine posmatra bitku (teza da je Miloš albanskog porijekla!) pa kad ugleda „srpsku vlastelu kako kreću u kidavelu“, on se, obučen u ovčije kože, sjuri s planine među napadače. Sad hodže uglas zatraže od Alaha pomoć, ali Miloš Bedevija (kako ga oni zovu) „potpraši im pete“. Lazar, zadovoljan, pohvaljuje Miloša nalazeći tačnim ode koje o Miloševoj „junačkoj desnici pevaju pesnici“. Sasvim neočekivano, Miloš se natušti i zaprijeti da će te „pesmopevce“ tužiti jer pogrešno pjevaju, pošto je on „levak“. Ovdje Stanisavljević sad već direktno dovodi u pitanje istinitost legende nastale u usmenoj poeziji. Laza zataškava nesporazum, obraćajući se Milošu sa Kobiliću, na šta ovaj to prima kao još težu uvredu, jer on nije Kobilić, nego Obilić, od „prideva *obilno*“. Zbog te uvrede (četvrti čin) Miloš onda traži prijem kod Sultana, nakon što je u „turski tabor puštena buva“ da on želi preći u islam:

*Ako ne laže ondašnja štampa
Miloš je još istog dana
stigô do Muratovog kampa
i zatražio prijem kod sultana.*

Anahronizam, ondašnja štampa, može se odnositi, kao duhovita dosjetka, na glasine i nepouzdanе izvore, ali isto tako i na namjerno isfabrikovanu laž, iza koje će stati Bajazit, da prikrije svoju ulogu u prevratu na prijestolju. Bajazit, kad ga zbog Miloša probude, bez riječi pušta da zatvorenika sprovedu pred sultana. Tim saučestvovanjem, kao i činjenicom da spava dok se boj odvija (kao da nije tu zbog bitke, nego zbog namjere da osvoji vlast), Stanisavljević kao da potvrđuje Popovićevu pretpostavku o nastanku istoriji nepoznatog velikaša Miloša Obilića.

U šatoru Murat nudi Miloša prvo bozom pa onda lozom (orijentalno i domaće piće, kao neka vrsta testa, kojem se carstvu Miloš stvarno priklonio), ali umjesto toga Miloš poteže čakiju (opet umanjivanje: ne sablju, nego nožić!) i „recne“ sultana. Potom se čitav dan probija nazad kroz šumu jatagana, da bi, kad čuje da Srbi na sve strane bježe, uz konstataciju da „greše, strašno greše“, hvatajući se za glavu, otkrio da glave nema. (Što je takođe izvorno lokalni kosovski motiv.)

Peti čin vraća nas Lazi, koji ishod bitke ocjenjuje kao „početak kraja“. Poraženi vladar oslobađa se „carskog sjaja“ tako što „baci krunu i zlatne toke i preobuče u neke džoke“. Dalje se gubi u hipotezama. Jedni vele da je „Bajaza uhvatio i pogubio Laza“, a drugi da je „uz Moravicu otvorio privatnu kafanicu“:

*Na njegovoj firmi je,
da skrene pažnju,
bilo naslikano prase na ražnju.*

*A pismeni su mogli i natpis ovaj da spaze:
„KOD LAZE - SVE JE TAZE!“*

Stanisavljević mit ruši u stereotip. Kult Kosova on povezuje sa mentalitetskom autorepcijom svojih savremenika. Mentalitet ovdje razumijem kao skup zajedničkih osobina neke grupe koje se doživljavaju i pravdaju kao psihološke, urođene, naslijeđene, a ne kao stečene i proizvedene, uopštavanjem, relativiziranjem, preuveličavanjem nekih uglavnom novijih oblika ponašanja. Ražanj, koci, uživanje u hrani, prepotentnost, lažno junačenje,

nepismenost... samo su neke od figura tog mentaliteta, koji rimovani igrokaz *Kosovski boj* izvrgava podsmijehu.

U zbirci *Levi kraljevi*, *Kosovski boj* nije jedina *transmisija epike u dramatiku*. Stanisavljević se zabavlja i na račun Marka Kraljevića koji izlazi na megdan Musi Kesedžiji. Tu se junaštvo predstavlja kao bolest. U neke vrste psihoanalitičkoj seansi Musa se analizira pred Markom i priznaje da stalno dolazi u sukob, da bi se sa svima tukô, da se čudi samom sebi jer je bio čudi pitome.

Marko ga pita za istorijat tih simptoma, pa kad dobije odgovor (od kako je Musa sišao s planine), utvrđuje dijagnozu: Musa ima „psihičke smetnje“, u svemu vidi „skriveno pretnje“, svi su mu krivi, na sve je „kivan, zbog čega je agresivan, i uopšte vrlo nezgodan“, a svemu tome je uzrok napuštanje planine, na kojoj je bio srećan, i gdje se osjećao kao riba u vodi. Silaskom u ravnicu „nije našao svoje mesto“, postao je „asocijalan i neprilagodljiv“. Musa prihvata objašnjenje, odustaje od megdana, i vraća se na Šaru.

Stanisavljević i ovdje koristi žargon kao dramaturško rješenje. (Musa *menja lične opise*, prvi je kad treba napraviti *gužvu i tarapanu*, Marko nakon izlaska iz tamnice mora ponovo *da uđe u formu*, Musa nudi Marku da mu opipa *miške ispod džemperiške...*) Junaci se ne kreću u epskom ambijentu, nego u (socijalističkoj) svakodnevnici: Marko na rehabilitaciju ide u Nišku banju, Sultan ga nudi i poslužuje kafom, a on traži malo gorču, Musa je o Markovom zadatku čitao u novinama, Marko priprema pasulj sa suvim rebrima (ne pije vino leđeno). Do epskog megdana ne dolazi, jer Marko ne želi da se bije, nema računa. Umjesto junačkog izazivanja, čujemo komentare o kvalitetu skuhanog pasulja, a Musi, zbog vrdanja, Marko liči više na knjiškog moljca nego na epskog junaka.

Cijeli ciklus u zbirci *Levi kraljevi – Reči pričaju istoriju* – podriva autoritet epike kao istorijske priče. Junacima se dodjeljuju motivacije, navike, ukus običnih ljudi, Stanisavljevićevih savremenika. Sličnosti s Domanovićevim Markom (*Kraljevićem, po drugi put među Srbima*) odnose se na satirični učinak. Oba satiričara ismijavaju lažni patriotizam i oba ukazuju na nekongruentnost

epskih vrijednosti sa savremenim načinom života. Bitna je razlika u tome što Domanović epskog junaka dovodi u *sadašnjost*, a Stanisavljević *sadašnjosti* ispunjava inače prost i plošan epski mizanscen. Prodor realnosti (savremenosti) u epiku Stanisavljević dosljedno provodi korištenjem žargona, rimovanjem koje je namjerno isforsirano (nategnuto). U ciklusu *Dečaci* na pitanje „Jeste li je jeli urme sa Karaburme“ odgovara se „Nije tu važna klima nego je važna rima“. Time ponavlja i ističe ideju cijele zbirke, iskazanu u prologu:

Pošto je pokušao i vidio da nije „vičan izmišljanju priča“, on odlučuje da pusti reči „Da se sastaju, rastaju i stiču“ i da umjesto njega „Izmisle neku priču“. Doslovno, on u *Levim kraljevima* ideološkom prisvajanju prošlosti (putem loše književnosti, čiji je ovdje primjer bila Simovićeva drama *Boj na Kosovu*) suprotstavlja ludizam i umjetnost svoje igrokazne poezije.

Učenicima sedmog razreda ponuđen je u čitanci⁴ odlomak iz Simovićevog *Boja na Kosovu*, scena večere (*Molitva kneza Lazara nad kosovskom trpezom*). Tema razgovora je izdaja Miloša Obilića, a u dijalogu se ona dovodi u vezu s hrišćanskim motivom Jude i srebrnjaka. Ništa bitno Simović nije dodao epskom predlošku. Đak se nakon čitanja poziva da protumači stihove „kakvi budemo sutra, bićemo doveka“. Dalje se izjavi da je „Miloš Obilić žrtvovao svoj život u Kosovskoj bici“ pa se đak ponovo pita: „Kako razumeš izraz: 'Mrtav Obilić je življi od živog Vuka'?“ Od njega se potom traži da „objasni Lazareve reči: 'Pogledaj kako je lepa glava kojom se kupuje carstvo nebesko!' Analiziraj dijalog kneza Lazara i Bajazita.“ Onda još nekoliko pitanja: „Kako se Lazar ponaša u susretu s Bajazitom? O čemu govori Lazar? Kako razumeš smisao Lazareve borbe? Kneževe reči 'da stradanjem kupuje višnji život'.“ Pitanja su sugestivna, ne dopušta se druga perspektiva, ne otvara se pitanje istinitosti priče, vjerodostojnosti izvora, intencije autora, razloga da se uopšte dramatizuje epska priča. Isto se tako ne dovodi u pitanje umjetnička vrijednost drame. U rubrici „Svet zanimljivosti“ đaci se informišu da je Simović, stvarajući dramu *Boj na Kosovu*, „pošao od značajnog i bogatog tematskog kruga o događajima i junacima Prvog kosovskog boja

4 Zorica Nestorović, Zlatko Grušanović, čitanka *Put*, Klett, Beograd, 2012.

koji je sačuvan u narodnim epskim pesmama i predanjima“. Umjesto da problematizuju loša dramaturška i stilska rješenja (o čemu je već bilo riječi ovdje), autori čitanke kao *zanimljivost* izdvajaju da: „Radnja ovog dela odigrava se u brojnim prostorima kao što su Priština, Prizren, Kruševac, Novo Brdo, Kosovo polje, Veliki Jastrebac, Kopaonik.“ Saznajemo, najzad, da u drami „učestvuje 45 likova, a pored dramskih portreta glavnih junaka, autor je ostvario i upečatljive prikaze sudbina običnih ljudi toga vremena kao što su stražari, trgovci, piljarice, monasi...“.

Autor to, naravno, nije ostvario. Autori čitanke nemaju pravo na ovu vrstu grešaka, ali koriste povoljne okolnosti u kojima se greške ne sankcionišu, jer obrazovni sistem nema ni standarde ni procedure ni mehanizme kojima bi branio istinu i znanje od neznanja, laganja i indoktrinacije. Povoljne okolnosti uglavnom proističu iz skrivenog kurikuluma koji favorizuje patriotizam kao poželjan rezultat školovanja.

Odgovor na pitanje kako nastavnom temom *Kosovski boj* Miše Stanisavljevića ispuniti cijelo jedno polugodište, na osnovu prethodnog razmatranja, podrazumijeva radikalnu promjenu obrazovne paradigme. U osnovi, ona (utopijski) uključuje:

1. slobodu kompetentnog nastavnika da sam određuje sadržaje čijom obradom garantuje postizanje obrazovnih ciljeva;
2. definisanje obrazovnih ciljeva koji će biti zaštićeni od indoktrinacije u interesu slobodnog i ravnopravnog građanina čovječanstva;
3. napuštanje svih naslijeđenih pedagoških i metodičkih praksi zasnovanih na autoritetu sile (npr. ocjenjivanje, administriranje, klasificiranje...).

Pod tim uslovima nastavnik ima vremena da u sedamnaest sedmica povodom *Levih kraljeva* govori (prilagodivši govor uzrastu i predznanju đaka) o važnosti istorije za kolektiv, o patrijarhalnim okvirima koji sputavaju žene, o ograničenjima bajki u odgoju djece predškolskog uzrasta, o funkciji satire u raspravi o vrijednostima zajednice i odnosu vlasti prema građanima,

o motivaciji književnih likova, o autorskoj intenciji i uopšte književnom tekstu kao komunikaciji kroz jezičku igru, o uslovima i razlozima nastanka kulta i mita, o efektima upotrebe različite karakteristične leksike, o ritmičkim i zvukovnim efektima u poeziji (rima, deseterac, ponavljanje, naglašavanje, onomatopeja, opko-račenje), o zadaći i metodu književne kritike, o važnosti, ulozi i sredstvima humora u književnom tekstu (dosjetka, kalambur, geg, situaciona komika)...

Za ovo posljednje teško je zamisliti bolji povod i materijal od *Levih kraljeva*.

U prologu Stanisavljević kaže da nije „vičan u izmišljanju priča“, zbog čega prebacuje „odgovornosti“ na jezik, tj. pušta riječi „da se sastaju, rastaju i stiču“ i da umjesto njega „izmisle neku priču“... Šaljivo, ali i strateški mudro, on prebacuje odgovornost sa sebe kao autora na poeziju, na logiku jezika.

Pažljiv čitalac razumjeće da ga očekuje ruganje dedovima koji „uz umne opaske“ pričaju skaske, i da od Zmajevog ideala (da dijete ljubi gusle, a zašto, kad poraste kašće mu se samo) ovdje neće ostati ništa.

Sabotažu tog *samoćetisekazivanja* (koje je, naprotiv, kamuflirana indoktrinacija) Stanisavljević provodi kroz cijelu knjigu namjernim banalizovanjem svete folklorne forme.

U *Princezi i drvodelji*, na primjer, „Car za izbavljenje kćeri / odredi poznatu cenu: / onom ko je oslobodi od ale / daće princezu za ženu... // I sve što uz princezu ide, kasnije...“. Trgovački sleng ovdje poništava bajkovito zaljublivanje na prvi pogled i podsjeća da feudalni poredak podrazumijeva ne samo princezini staklenu cipelicu nego i svileni povodac patrijarhata. Čak i u završnoj sceni padnu poljupci kao „kapara“. I Simović tržnici daje važno mjesto u kompoziciji svog *Boja*, ali staleški i jezički kontrast tu služi isticanju hrišćanske vrline. Kod Stanisavljevića, naprotiv, leksička intervencija demistifikuje moralnost bajke kao pedagoškog žanra.

Satiri u *Levim kraljevima* nije data glavna uloga. U *Pesmi jednog zmaja*, davanjem glasa negativcu (zmaju) također se podsmjehuje banalnoj etici bajke, ali kad se kraljica majka vajka „Kakvo je ovo vreme? / Kakva je ovo bajka? / Današnji kraljevi / sve neki levi. / Nema kralja da valja“, teško je u tome ne vidjeti i porugu

na račun aktuelne vladajuće (komunističke) ideologije. Sličnu namjeru možemo prepoznati i u sceni u kojoj se car pred razbojnikom svlači (*Car i razbojnik*) – „šta će, kud će, / otpasa mač glavnokomandujućeg, / skide brojanice crkvenog poglavara / pa iz tog čestara / izađe na proplanak“. Tu se ne svlači samo car, nego se prokazuje sprega vojske, vlasti i crkve.

Levi kraljevi obiluju i dosjetljivim inverzijama: „krišom-kradom“ ili „poverljivo strogo vrlo“; dosjetka također služi sabotaži folklornog autoriteta. Umjesto da podržava fascinaciju narodnom mudrošću, Stanisavljević fantastiku *skida* u realnost. Ta bi se strategija na času mogla nazvati i proučiti kao *orazumljivanje*.

Artur Kestler u knjizi *Čin stvaranja (The Act of Creation)* humor izjednačava sa umjetničkim djelom i naučnim otkrićem. Po njemu, sve troje počivaju na otkrivanju skrivenih sličnosti. Sličnosti se traže i pronalaze između dva različita *referentna okvira* unutar kojih vrijede različite logike. On uvodi termin *bisocijacija*, kojim ukazuje na elemente koji istovremeno stoje u oba *skupa*. Ti elementi, iskazi ili postupci, dovode u vezu različite oblike ponašanja ili mišljenja, u čijem se srazu otkriva nekonsekventnost unutar jednog ili oba. Humor je prema tome otkrivalačka aktivnost, koja poziva na promjenu u ponašanju ili mišljenju, naprimjer na napuštanje predrasuda, ili automatizma. U tom otvaranju pogled na nove mogućnosti sličan je nauci. Kad Miša Stanisavljević piše „Izvinite na dosadi“, ili „viknuti preko opuška“, ili (kad na stražarevo pitanje *Ko ide car* odgovori *Mi, car*) „car napred, ostali stoj“, čitalac kroz proces bisocijacije prati kako logika jezičke umjetničke slobode (*reči pričaju priče*) podrija logiku patrijarhalnih i patriotskih vrijednosti. Bisocijacija se javlja, i to je možda najzanimljivija osobina *Levih kraljeva*, čak i u korištenju rime. Rima, koja je *po definiciji* metričko oruđe uobrućavanja forme, kod Stanisavljevića i sama biva razobrućena. Sasvim suprotno zahtjevu Bogdana Popovića da bude nevidljiva (u smislu da ne skreće pozornost na sebe), u *Levim kraljevima* ona je isturena u prvi plan: u stihu „a ispred njega – sneg do snega“ (*Napoleon Bonaparta*), umjesto da se namrgodimo na smisao žrtvovan rimi, nasmijećemo se dovrtljivom i duhovitom rješenju. Sneg do snega jeste neobično, neočekivano, jedan je snijeg, nisu dva, ali onome

ko se kroz snijeg probija, koga snijeg urniše, koji satima i danima i sedmicama korača kroz rojeve pahulja, to je više od običnog, normalnog snijega. Puštajući riječi da se rimuju, Stanisavljević zabavlja i sebe i nas, oslobađajući nas tako tereta historije i folkloru koji nam zajednica od kad prohodamo tovari na kičmu.

U to zabavljanje spada i rimovanje vlastitih imenica: Boška, iza čoška (sačekaše), i „potomci gorde Raške napredovahu unatraške“ (*Kosovski boj*). Ali vjerovatno najzabavnija drskost je neobično i originalno *opkoračenje*. U zbirci, u više pjesama, čest je *pristih* (moj naziv za završetak strofe naoko nepotrebnim prebacivanjem jedne riječi u naredni red). Naprimjer:

*Gde su vam lukovi i strele?
Gde topuzi i sablje britke?
Zar koplja služe za pritke
boranijske?
(„Opsada Beograda“)*

Boranijske je višak. Ne rimuje se ni sa čim. Ne donosi bitnu novu informaciju. Nema naoko razloga da se *opkorači*. Ali kad se ipak to učini, uprkos očekivanjima čak i iskusnih čitalaca, onda je efekat dvostruk. Iznenađenje, pa smijeh saučesništva u sabotaži formalizma. Vrlo brzo čitalac ostane pomalo razočaran kad *pristih* izostane. Dajući *nebitnim* riječima povlašteno mjesto poentiranja strofe, Stanisavljević uspostavlja novi sistem vrijednosti: nisu više kraljevi i vojskovođe, knezovi i vitezovi glavni uzor-likovi, nego je to običan, mali, normalni čovjek koji ne želi da ratuje, mrzi, osvaja i ubija, nego želi da živi i radi, ljubeći i smijući se.

Da u tu mogućnost daci povjeruju i da se za takav svijet odrastajući i odrastavši bore – eto, tome bi mogla da posluži knjiga *Levi kraljevi* Miše Stanisavljevića i *Kosovski boj* u njoj.

Nikola Gelevski

Dečja književnost kao nova narodna književnost

Drame za decu

Miodraga Stanisavljevića

Prve poetske zbirke Miodrag Stanisavljević objavljuje šezdesetih godina prošlog veka. U sedamdesetim i početkom osamdesetih objavljuje niz neobičnih dela za decu, pre svega drame (*Vasilisa Prekrasna*, 1972, *Priča o carevom zatočniku*, 1975, *Začarana princeza*, 1979, *Nemušti jezik*, 1981, *I mi trku za konja imamo*, 1987), i jednu knjigu sa dečjim pesmama, *Levi kraljevi* (1977). To su godine kada jugoslovenski i srpski modernizam i avangarda imaju najveći uticaj i doživljavaju najveće društveno priznanje. Stanisavljević je jedan od tih ključnih umetnika koji su kod nas menjali dotadašnje poimanje i stvaranje književnosti i kulture uopšte.

Bora Ćosić je 1965. uredio reprezentativnu antologiju *Dečja poezija srpska*. Izvanredni predgovor za tu knjigu, svojevrsni manifest modernog dečjeg pesništva, mnogo govori o tadašnjem modernističkom književnom obratu i o promeni paradigme. Ćosićevo određenje moderne dečje poezije čita se kao katalog najvažnijih avangardističkih književnih načela: „čudački spreg muzike, finog besmisla, blistave kombinatorike, praskave i stalno

održavane humorne temperature, destruktivna, zbunjujuća, neobičajena, svim svojim pravim dometima stalno i duboko iracionalna, na sredokraći između jave i nejade, sna i nesna, umlja i bezumlja (...), sjajno pozorište koje stvarnosti oduzima glupave pozlate i patetična značenja dodajući joj zauzvrat čičak, smešno-slovlje i grohot jedne artificijelne, izmaštane ničije zemlje“.

Stanisavljević prati ključnu promenu koju donosi modernizam, „o prirodi, funkciji i značaju dečje književnosti, koja više nije isključivo, čak ni pretežno, didaktično učilo i bezazlena deklamatorska zabava, budući da stihovani poučni saveti, naivno rodoljublje i patetične pastorale u izmenjenom, rascepljenom svetu dobijaju podsmešljivi humorno-ironijski prizvuk. Nezlobivo se poigravajući, savremena dečja poezija demitologizuje stare svetinje i relativizuje moralne principe uspostavljajući sopstvenu logiku iščašene realnosti i maštovitih vizija.“

Milica Mirković, citirajući Ćosićev predgovor, piše: „Moderno pesništvo za decu raskida s 'uspavljajućom šlagerском' melodioznošću i starim bubanjem jednakih stopa i okreće se 'rapavijem, govornijem i često potpuno iznenađujućem ritmu' živog dečjeg žamora. (...) Namerno kvareći čistote i norme književnog jezika, dečja poezija nadmaštava šturi leksički arsenal nestvaralačkog reda i kroz dadaističke 'izmislice', metež, humorne spregove i kreativni haos izražava bogatstvo detinje fantazije.“¹

1 Milica Mirković u svom tekstu „Refleksi avangardne poetike u predgovoru Bore Ćosića antologiji srpske poezije za decu“ (sajt Kulturni heroj, 2013) piše: „Ćosićev predgovor u dosluhu je sa osnovnim načelima modernističkog prevrata: bez zazora uspostavlja novi odnos prema dotadašnjim autoritetima i poetskim obrascima, destruiira nasleđene ritmičko-metričke obrasce, podriiva jezičke i stilske norme, i ostajući na tragu odabranih vrednosti tradicije bogati motivski opseg dečje poezije modernim senzibilitetom i fantastikom. Na istom tragu je i pomeranje granica dečje književnosti kako u smislu osvajanja novih tematskih krugova uslovljenih proširivanjem savremenog sveta i svesti deteta tako i u shvatanju publike kao integralne intelektualno-duhovne skupine, koju ne čine samo deca, i nikako deca viđena očima pređašnjih vremena. Dete postaje ravnopravni 'aktivni učesnik i inspirator pesnika (...) zainteresovanog i radoznalog za njegov glas, mudrost, rečenicu'. (...) U izvesnom smislu radikalan je i zaokret u odnosu prema publici, ciljnoj grupi kojoj je ta poezija namenjena, jer se savremeni pesnici više ne obraćaju deci kao gotovo beslovesnim bićima, gradivu koje treba oblikovati oprobanim metodama i sabiti u društvene i etičke kalupe njihovih roditelja. Osim toga, pesništvo za decu nema više karakter 'literarne uzgređice, međuposla i

Sve se ove karakteristike tadašnje moderne srpske poezije za decu odnose i na Mišu Stanisavljevića, koji, kao autor za decu, nastupa nekoliko godina docnije, preispitujući načela i učinke „sve više smešne tradicionalne literature“. Bajkovitoj komici svojih drama i pesama, na primer, on pridodaje crni humor, parodiju, ironiju i grotesku („koja do te mere prodire u stvarnost da ona prestaje da nam se čini prirodnom“, veli Mejerholjd, kojeg je Stanisavljević čitao u vreme studija na Fakultetu dramskih umetnosti).²

Avangarda i dečja književnost, prema Bori Ćosiću, „dele savremeni osećaj komičnog, praskavi humor, razigranost i lepršavost slobode jezičkog eksperimenta, te radoznalost u otkrivanju i stvaranju novih dimenzija nadrealnosti i mašte“. „Otuda neprocenjive vrednosti revolucije koju su počinili savremeni dečji pesnici“, veli Ćosić.

Eve jednog primera sjajnog poetskog humora i suptilne dramske igre, brzog ritma, sa neobičnim i moćnim slikama, iz Stanisavljevićeve drame *Vasilisa Prekrasna*:

VEŠTICA: Da takav mač postoji – to stoji. Al’ gde je skriven?
(Mačak slegne ramenima.)

VEŠTICA (Ivanu): Vidiš! Čuti kô zaliven.

Ja ću ti reći gde je skriven!

U ruševini, u šupljini,

u steninoj pukotini, u lisičjoj jazbini,

u risovom logu, medvedovom brlogu,

u duplji starog kestena, u žilama jasena,

na proplanku, u gustišu – jednom rečju

– u nenadišu!

nižerazredne discipline, privlačno simpatične ali nedovoljno značajne i zato prokazane, već postaje ozbiljno shvaćena književna delatnost i postepeno stiče poštovanje i status koji zaslužuje.“

- 2 „Reč u pozorištu ima, ako ne manji, svakako ne veći značaj od ostalih konstitutivnih elemenata, gesta, linije, boje, ritma... Publika dolazi u pozorište da bi videla ono što treba da joj se predstavi, a ne da bi čula ono što treba da joj se kaže. Da bi od jednog proznog pisca postao dobar dramski pisac, bilo bi dobro naterati ga da napiše nekoliko pantomima. Ne bismo mu dopustili da dâ reč glumcu sve dok ne stvori scenarij kretnji. Kad će se najzad na pozorišnim zakonskim tablicama napisati: reći su u pozorištu samo šare na potki kretnji!“ Vsevolod Mejerholjd, „Vašarska šatra“ (prevod: Mirjana Miočinović, iz knjige *Rađanje moderne književnosti: Drama*, 1975)

VASILJE: Ne lupaj.

Za klupčetom stupaj!

(Pođu za klupčetom. Zاتمnjenje. Muzika.)

(... Odtamnjenje. Muzika. Braća idu za klupkom.

Klupko se odjednom zaustavi.)

IGOR: Uzjogunilo se klube!

Odjednom ga spopale neke bube!

VASILJE: Dosad se lepo kotrljalo a sad je pobavrljalo!

IGOR: Klupko nas zamajava-zamotava!

Vuče nas okolo-naokolo bez prestanka,

a lepa prečica vodi preko proplanka!

Zbogom, blesavo klupko! Dosta sam za tobom cupkô!

Pominjem znameniti Ćosićev predgovor iz 1965. godine zato što su Stanisavljevićeva dela za decu, drame i pesme, ponikla na istom izvoru modernističke avangarde. Osim toga, čini mi se da je taj modernistički (ili avangardni) iskorak ključan za celokupno njegovo stvaralaštvo, ne samo ono za decu. Kroz svoje književne radove on je pokušao da unese nove orijentire u „epohu nereda“, „u čijoj osnovi leži raskid između stvari i reči, ideja i znakova koji su njihovo ovaploćenje“ (Antonon Arto u tekstu „Pozorište i kultura“).

Na primer, tema jezika, koju je modernizam uveo na velika vrata zapadnog kulturnog prevrata u prvoj polovini dvadesetog veka, prožima celokupni Stanisavljevićev književni rad. On je tada, kao i ruski avangardisti (koje je čitao i istraživao u to prelomno doba jugoslovenskog modernizma, pišući studiju *Epika i drama* iz 1977), u stalnoj potrazi za „zaumnim“, za onom evokativnom, vradžbenom moći govora iz koje proističu i samo pesništvo i dramska igra. Kao i simbolisti, Stanisavljević u svojim dramama za decu postojano traži i otkriva foničnu stranu reči, njenu „muzikalnost“ i „opijenost zvukom izvan značenja“. Sledeći ruske futuriste, i on pokušava da u pozorište uvede transmentalni, zaumni jezik, koji ne deluje značenjem već zvukom, različitim od fonike praktičnog jezika.³

3 „Kručonih sebi stavlja u zadatak da pokaže značaj zauma u pozorištu i u eseju pod nazivom 'Fonetika pozorišta' (1923) on tvrdi da čovek, obuzet strašću ili besom, meša reči, deformiše ih i stvara od njih slapove nekoherentnih zvukova: 'Pri snažnim emocijama sve se reči rasprskavaju.' On takođe predlaže

Na tragu Artoa, Stanisavljević dramu vraća poeziji, obredi-
ma, magiji. Osećanje, radnja i ritam su povezani. On pokazuje da
stih ne ograničava dramu, nego naprotiv: daje joj dodatnu emo-
cionalnu snagu. Možda se čak može tvrditi da se kod Stanisavljevića
dramski nedostaci nadoknađuju poetskom virtuoznošću.

U drami *Nemušti jezik* Zmija u stihovima objašnjava Gaši
koja je korist od nemuštog jezika:

ZMIJA: Dakle, spasio si život zmijskoj princezi.

Zato traži na dar ni manje ni više nego nemušti jezik.

GAŠO: A šta je to?

ZMIJA: Razumećeš o čemu guske gaču,

o čemu golubovi guču,

o čemu magarci njaču, o čemu telci muču. Pa onda:

o čemu vrane grakću, o čemu prasci grokću, šta žabe krekeću,

o čemu kokoške kakoću. I još:

o čemu ptice cvrkuću, šta kosovi zvižduću,

o čemu prepelice pućpuriću, o čemu jarebice ćurliću...

I još...

O čemu škripe grane stare lipe, o čemu zvono bruji,

o čemu osa zuji, o čemu vetar huji,

o čemu lišće šumi i šušti...

To ti je, ukratko, nemušti jezik.

GAŠO: Ja bih radije neki groš za potroš.

Sličan pristup drami, unoseći u nju poeziju i bajku, ima i Bertolt Breht, izuzetno angažovani dramski pisac i pesnik koji, na neki način, ismeva realizam dramskog izražavanja i mimetičnost drame kao književnog roda.

da se stari pozorišni komadi postepeno zamene repertoarom transmentalnih tekstova i da se glumci odmah počnu da privikavaju na izgovaranje kratkih fonetskih sekvenci čija bi brzina bila jednaka brzini kinematografskih slika. Kručonih je uveren da će zaumni jezik, načinjen od 'kinoreči', dovesti do obnove dramske umetnosti. I, kako smatra Kručonih, kad scena ne bude više ispunjena ljudima već magnetofonima, dinamo mašinama, automobilima, njihova neskladna buka predstavljaće trijumf zauma." Anđelo Marija Repelino, „Majakovski i rusko avangardno pozorište“, 1965. (prevod: Mirjana Miočinović, iz knjige *Rađanje moderne književnosti: Drama*, 1975)

Breht, jedan od najistaknutijih dramskih autora 20. veka, u svojim dramama koristi bajke i istoriju i radi stvaranja distance i otuđenja. Kao i Breht, i Stanisavljević piše drame-bajke. Kao i Breht, didaktiku u pozorištu Stanisavljević koristi da bi pokazao kako se boriti protiv jednog nepravednog društva, te stoga podstiče politički oblik mišljenja. No, kao i Brehta, i Stanisavljevića zapravo više interesuje ono drugo pozorište koje bismo mogli nazvati poetskim, ili ritualnim, ili terapijskim (ili čak spektakularnim, sledeći Artoa), koje nas uči kako živeti u nepravednom svetu u kome ne vladaju samo determinizmi istorije.

Rejmond Vilijams u knjizi *Drama od Ibzena do Brehta* ukazuje da se u drami kojoj teži Breht čovek gradi u toku radnje i tako je predmet kritike i promene. Izbor na kome Breht insistira mora se načiniti u radnji, u dramskoj zamisli. Vrlo slično sa svojim likovima postupa i Stanisavljević: čovek otkriva istinu o sebi time što otkriva svoju pravu okolinu i relacije sa ljudima i stvarima u toj okolini, koja nije unapred zadat i okamenjen kontekst; to znači da je predstavljanje te okoline sredstvo dolaženja do ljudske istine. Ovakav poetički postupak, kada život, kao biljka, pronalazi pravi put, tipičan je za konvencije drame-bajke. Radnja možda jeste uprošćena, ali su složene mogućnosti čitanja i mogući pravci razvoja.

Brehtove drame i poezija značajno se napajaju iz „plebejske književne tradicije“, iz vašarskih pesmica, lutkarskih predstava, farsi izvedenih na trgovima, herojskih narodnih pesama o razbojnicima... Kao što piše Slobodan Glumac u knjizi *Bertolt Breht; izabrane pesme* (1979), Breht je u te stare ali prilagođene forme (balade, psalme, legende, parabole...) nalivao nove sadržaje, „demokratizirajući tako te pesme, čineći ih plebejskim: baladu, koja je po pravilu bila nalivena 'otmenim', plemićkim temama i uzvišeno-tragičnim sadržajima, Breht je 'spustio' na nivo ocebica i čedomorki, protuva i pijandura, sonet je 'ponizio', trivijalizovao (u jednom od njih je reč o kravi koja žvaće!)...“ itd.

Stanisavljević vrlo slično koristi književnu tradiciju i „trivijalnu književnost“ (za kakvu se dugo smatrala i dečja književnost). Sličan je i odnos prema jeziku; Glumac piše: „Breht je u svoj književni jezik uneo gradski žargon, bavorske lokalizme, rečnik vašarskih pesama, ulični izraz, anglicizme, terminologiju sudskih zapisnika - i to sve sa mnoštvom ogrešenja o jezička pravila.“

Mirjana Miočinović daje objašnjenje za to što je Stanisavljević odabrao formu drame-bajke: „Ponikla iz 'mraka istorije', nastala u pagansko vreme, ono koje prethodi stvaranju mita, u vreme koje se obično naziva detinjstvom čovečanstva, bajka je sabrala u sebi dve funkcije rituala, onu kojom se prizivaju snage i onu kojom se otklanja zlo, zapravo otklanja strah. I istovremeno utaživala očigledno iskonsku ljudsku potrebu za pustolovinom. I u toj se svojoj trostrukoj funkciji podudarala, pa stoga i opstala, s iracionalnim strahovima, sa pokušajima da se oni racionalizuju, da se 'objasne' pa tako i savladaju, prirođenim svakom detinjstvu. I verujemo da je to najviše i privuklo samog Stanisavljevića ovoj vrsti.“⁴

Fabulativnu osnovu za svoje dramske bajke Stanisavljević je crpao iz nekoliko izvora: iz Vukove zbirke *Srpske narodne pripovjetke (Nemušti jezik)*, ruskih narodnih bajki (*Vasilisa Prekrasna*), bajki Šarla Peroa (*Začarana princeza*), iz velikog broja motiva koje nalazi kod Čajkanovića, u knjizi Slobodana Zečevića *Mitska bića iz srpskih predanja* i u *Srpskom mitološkom rečniku (I mi trku za konja imamo)*, i iz narodnih junačkih pesama u kojima se i susreće s motivom „carevog zatočnika“ (*Priča o carevom zatočniku*). No toj folklornoj potki Stanisavljević razvija svoje razigrane i često subverzivne sižee.

Elemente folklora, bajki, običaja Stanisavljević, kao i Breht, koristi slikovito i bez zazora, sa empatijom, ali i sa odmakom, parafrazom, kritikom... Poigrava se klišeima, eksperimentiše jezikom, vraća zaboravljene reči, kuje nove izraze, menja uobičajeni ritam, metriku i akcente...

Kao što kaže Dušan Radović (u jednom drugom znamenitom predgovoru za *Antologiju srpske poezije za decu*, iz 1984, u kojoj

4 Mirjana Miočinović u predgovoru *Dramama* Miodraga Stanisavljevića piše: „O osobenostima jezika ovih dramskih bajki, o njegovoj izražajnosti, koja je, smatra Prop, i inače 'jedan od najvažnijih faktora komike', o pesnikovoj sposobnosti da se koristi njegovom akustikom i u komičke svrhe, o bogatstvu leksike, na koje je već skrenuta pažnja, o foničkim, ritmičkim i prozodijskim otkrićima koja se, posle iskustva u radu na drami u stihu, prenose i u Stanisavljevićeveu poeziju, mogla bi se i moraće se jednoga dana napisati posebna studija. Kao što će i njihova polimetrična kompozicija morati da bude predmet izučavanja i sačinjen pesnikov rimarij koji bi otkrio ne samo bogatstvo i raznolikost pesnikovih rima već i njihovu polifunkcionalnost (udeo rima u stvaranju komičkog efekta, pored ostalog).“

su zastupljene i dve Stanisavljevićeve pesme), sa tim novim literarnim iskustvima dečja poezija „je postala prava narodna poezija koju čitaju i mladi i stari“. Čini mi se da se ova rečenica posebno odnosi na Stanisavljevićev pristup toj žanrovskoj odrednici „dečja književnost“; baš u njegovom slučaju „dečja književnost“ je zapravo univerzalna narodna književnost. Između ostalog i zato što se, kako piše Radović, „poezija za decu obraća dečjoj svesti a ne deci“.

Miodrag Stanisavljević, na primer, minuciozno i bogato opisuje biljke koje rastu po predelima kojima lutaju njegovi junaci, opisuje ptice i zveri koje te predele nastanjuju, a „davna vremena“ bajki osavremenjuje povezujući leksiku savremenog žargona sa arhaičnom leksikom sela ili izmaštanih mesta.

Kao plod tog „truda i čuda“, kaže Miočinović, čuda dara i golemog truda učenja, nastaju Stanisavljevićeve dramske bajke namenjene „deci i osetljivima“: *Vasilisa Prekrasna*, *Priča o carevom zatočniku*, *Nemušti jezik*, *Začarana princeza* i *I mi trku za konja imamo*.

„Feudalni svet bajke, sa svojom hijerarhijom i vrednostima, ovde se raspao: kraljevi nisu mudri, ne drže se uvek zadate reči, vitezovi su više hvalisavi no smeli, princeze su lepe (lepe kao iz bajke), ali hirovite, nepostojane i površne, dvorske dame su pre smešne precioze no otmene gospe.“

Vrlo je interesantna i njegova poslednja drama za decu, *I mi trku za konja imamo*, koja je nastala nešto kasnije od ostalih četiriju dečjih drama, verovatno 1987. U uvodu pisac napominje: „Osnovni motiv za ovu dramu uzet je iz priče *Očev trs* (zbornik V. Čajkanovića). Videti takođe paralele *Crveni vrabac* (zbornik Milana Majznera) i *Zlatna tica, zlatna jabuka i vuk* (u zborniku *Slovenačke narodne pripovetke*). Motiv je, inače, internacionalan. O Osenji, Vuku, Šumskoj Majci, Lesniku, Kuču, Ažderici i drugim protagonistima ove drame neki podaci se mogu naći u knjizi *Mit-ska bića iz srpskih predanja* Slobodana Zečevića i *Srpskom mitološkom rečniku*. Sumnjam da to reditelju može biti od koristi.“

Evo indikativnog fragmenta iz te drame:

ŠUMSKA MAJKA: Ja sam Šumska Majka. Putujem u naviljku suve trave kog vetar putevima nosi... (...) Naočit si momak i zato ću ti pomoći. Pogledaću u Knjigu Raskršća i rastumačiti ti šta tamo piše... Slušaj dobro!

(Čita iz knjige.)

Ako budeš zakalô nadesno – umrećeš naprasno! Ako pođeš pravo – platićeš glavom! Ako pođeš levo – stići ćeš u Kuškundaljevo. Ako pođeš pravo pa desno – stići ćeš u Nemesto! Ako ideš idimidodimi, pravo pa skreneš levojkom, oženićeš se lepom devojkom. Ideš li, idimidodimi, desno pa onda još dešnje – umrećeš ispod jedne trešnje. Zato ne idi, idimidodimi, desno, nego pravo putanjkom, pa staroputinom, pa pustinjom, vučjim tragom – i naći ćeš veliko blago. Kreneš li pravo, pa levo, pa onda desnovcem, na kocki ćeš izgubiti sve novce.

Ako kreneš pravo pa onda put počne da levuga, a pored puta peva ševrljuga – znaj da te na kraju puta čekaju jad i tuga. Zato idi, idimidodimi, pravo, pa levo, pa malo desnička kroz polje različka, pa se onda drži levče – i doći ćeš do svoje sreće. Ako pođeš levo pa levajša počne da snuje, to na dobro ne snuje, zato idi, idimidodimi, prečicom (presahlom rečicom), pa kod sledeće raskrsnice lečka skreni levečka, pa se drži dešnja dok se ne ukaže jedna česma, pa se onda drži levdža dok ne čuješ kukurek pevca, a kad zapevaju i drugi petli, okreni se na peti pa gde se licem zaustaviš – tamo kreni i idi, idi, idimidodimi.

... Jes' li zapamtio?

I mi trku za konja imamo je drama-bajka u prozi, sa stihovanim umecima koji imaju karakter songova. „Po strukturi je bliža komediji, a njen svet, nastanjen bićima izniklim iz mraka balkanske mitologije, oporiji je i suroviji od sveta klasičnih bajki“, veli Miočinović.

Sledeći odlomak iz tog dela pokazuje koliko su u dramama Stanislavljevića povezane dramska radnja i poezija, i na koji način. Pisac, na primer, ovde vrlo suptilno u dramu uvodi pantomimu, no koristi i razna druga jezična i stilska sredstva: pokrete, zvukove, krikove, šapat, zaumni jezik, vradžbine, muziku... Stanislavljević poštuje Artoov nauk: svodenje pozorišta na jedan jezik,

svejedno da li je to pisana reč, muzika, svetlost, zvuk – ubrzo vodi njegovoj propasti.

Ali ipak, pre svega, Stanislavljević dramu povezuje sa poezijom, sugerišući da sama drama zapravo teži poetskoj drami, čime se opet povezuje sa svojim poreklom u obredu i magiji.

VUK: Samo pazi, nemoj biti lakom: nijednu drugu vočku ili stvarku da nisi takô ni slučajno!

*Ako nešto drugo dirneš-darneš
u reci će se praćaknuti štuka, uzleteće tica šljuka,
šljuka će sleteti na bukvu,
veverica će ispustiti orahovu ljusku,
ljuska će pasti na puteljak kicošu na razdeljak.
Kicoš će izvaditi ogledalce da popravi, licne kosu,
sa ogledalceta će se odbiti zraka i zaustaviti se na nosu
poljara koji spava. Poljar će zviznuti, psi će zarezati,
ne vredi ti bežati.*

(Marko je ušao u kraljevsku baštu, viknuo je psima „KSI PSI KRALJ SPI“, prošao pored zaspalog poljara i počeo da otkopava trs... Kad je otkopao trs, primetio je na baštenskom stolu vinogradarske makaze sa pozlaćenim rukohvatom.)

MARKO: Kakve prekrasne makaze! Kad imam trs, trebaće mi i makaze za orez...

VUK: Oprez!

MARKO: Za orez velim i ja!

(To je rekao i uzeo makaze... Odjednom su se čuli neki neobični zvuci: šum vode, lepet krila, šum lišća... Marko je pokušao da beži...)

VUK: Kasno je!

*U reci se praćaknula štuka...
prhnula je tica šljuka...
šljuka je sletela na bukvu...
veverica je ispustila orahovu ljusku...
momak je izvadio ogledalce...
zraka je poljaru na nosu zatitrala...*

(Pantomima.)

Da je jezik centralna tema Stanislavljevićevog opusa – primer je i drama iz 1975, *Priča o carevom zatočniku*, koja je igrana u raznim pozorištima pod različitim naslovima (*Carska se poriče*, *Legenda o Mitru Rataru*, *Džin hvalisavac*). Maltene svaki lik u drami kao da traži sebi odgovarajući jezik, vlastiti izraz, otelotvorenje, svoje pravo na postojanje kroz govor. Dvorska Dama, na primer, priča otmeno, damski, diplomatski, odabranim rečima. Princeza se pak izražava direktno, neulepšano, divlje.

DVORSKA DAMA: Umesto uglašeno i damski ona se izražava makadamski, to jest džombasto.

CAR: Kćeri moja, Jevdokijo. Lepa si i privlačna ali si, kažu, divljačna.

Opet si od jednog prosca vlasuljka i svilokosca napravila obesinosca!

PRINCEZA: Baš me b. i vrlo v. za razne Ekselencije, za prazne Eminencije i druge encimencije.

Dijalozi o stilu, svojevrсна borba jezičkih registara, nastavlja se i kod drugih likova. Luda, na primer, olicetvori pesnika i trezvenog političkog mislioca:

LUDA: Ja sam vaš verni sluga, vaš lakrdijaš, skomrah, vaš pesmopevac, žongler i uopšte siromah.

Car takođe ima svoj posebni direktni jezik, agresivan, gramatički neuredan, seosko-mangupski, kreativan, duhovit:

CAR: Baš si dosadan, Stanipanislave! Ako se ne obasvestiš, bogme ćeš da ufrkeštiš i to gadno. E đavo ti mozak prodmusô! Bež dok te nisam strpusô u ćorku!

Nestereotipni mladi junak Jovan govori ovako:

JOVAN: Ja sam junak kom nema para. Gledaj ovo! Kada brkove usučem (al' pazim da ne presučem, ako presučem, malo ih rasučem!), kada rukave zasučem pa oblake na čelo navučem i sablju britku isučem, noktom po rezu prevučem, a vrh joj

malo usučem (al' pazim da ne presučem, ako presučem, malo rasučem!) pa stanem njome da fijučem, fijučem, fijučem, svi kažu: pogle junaka!

Kalamburi, nonsensi, burleske, groteske – sve te jezičke registre ujedinjuje dramski pisac, koji sam jezik koristi kao dramsku radnju. Da bih ilustrovao Stanislavljevićevu jezičku i dramsku umešnost, preneću jednu malo dužu scenu iz drame *Nemušti jezik*. U ovoj sceni, majstorski napisanoj, na nivou Beketa (dijalog možda malo i asocira na *Čekajući Godoa*), vrcavoj i duhovitoj, metajezički se nadmudruju starica-veštica Gvozdenzuba i junak Gašo:

(GAŠO je išao dalje kroz šumu. Sreo je jednu staricu.)

GAŠO: Dobar dan, bako.

GVOZDENZUBA: Dobar dan, hrano moja.

GAŠO: Neka dobra starica. Podseća me na moju staramajku. Ona je govorila tako „hrano moja“.

GVOZDENZUBA: Priđi bliže, hrano moja.

(Kad je GAŠO prišao, pokušala je da ga zakači svojim štapom i zgrabi. GAŠO se oteo.)

GAŠO: Neki čaknut bakut!

GVOZDENZUBA: Dobro došô, golube, kod babe Gvozdenzube!

(Pojurila ga je iskezivši zube. Dograbila bi ga da se GAŠO nije hitro uzverao uz jedno drvo.)

GAŠO: Dobro je.

GVOZDENZUBA: Dobro je.

GAŠO: Sad sam na sigurnom mestu.

GVOZDENZUBA: Sad mi je na sigurnom mestu.

GAŠO: Da sam bežao dalje, sigurno bi me ovako umornog uhvatila.

GVOZDENZUBA: Da je bežao dalje, sigurno bi mi ovako staroj pobegao.

GAŠO: Bolje nego da me je uhvatila.

GVOZDENZUBA: Bolje je nego da mi je pobegao.

GAŠO: Na sigurnom sam mestu dok nešto ne smislim.

GVOZDENZUBA: Na sigurnom mi je mestu dok nešto ne smislim.

GAŠO: Dotle mi ne može ništa.

GVOZDENZUBA: Dotle on ne može ništa.

GAŠO: Može samo da obilazi oko drveta i to je sve.

GVOZDENZUBA: Može samo da sedi na drvetu i to je sve.

GAŠO: Idi traži neku drugu hranu. Bolje vrabac u ruci nego golub na grani.

GVOZDENZUBA: Golub sa grane može da odleti, ali ti nemaš kud.

GAŠO: Samo ti čekaj.

GVOZDENZUBA: Samo ti sedi.

GAŠO: Ja imam vremena koliko hoćeš.

GVOZDENZUBA: Ja imam vremena koliko ti volja.

GAŠO: Ogladniće i moraće da ode.

GVOZDENZUBA: Ogladniće i moraće da siđe.

GAŠO: Ja uopšte nisam gladan.

GVOZDENZUBA: Ni ja uopšte nisam gladna.

GAŠO: U stvari, čim je pomenula glad, već sam ogladnio.

GVOZDENZUBA: U stvari, čim je pomenuo glad, postala sam još gladnija.

GAŠO: Sačekaću da zaspi pa ću se izvući.

GVOZDENZUBA: Sačekaću da zaspi pa će mi sam pasti u zube.

GAŠO (zeva): Meni se uopšte ne spava.

GVOZDENZUBA (zeva): Meni se uopšte ne spava.

GAŠO: U stvari, čim je pomenula san, meni se prisपालo.

GVOZDENZUBA: U stvari, čim je pomenuo san, meni se prisपालo.

GAŠO (peva): Spavaj, spavaj, Gvozdenzubo.

GVOZDENZUBA: Spavaj, knjajavaj, čmajavaj, hrano moja!

GAŠO: Pokušaću da je začaram čarobnim rečima od tri slova: Tri, tri, tri... noć, luč sja; peć, ćup vri; vir, pun koš; vrt, dud zri...

GVOZDENZUBA: Šta veliš, hrano moja?... San ga hvata, već mrndža u snu...

GAŠO: Čuj tih zuj, čuj dug huj, čuj mek jek; sij crn luk, sij siv bob, sij žut lan... Krnj crn srp žnje žut lan, sed ded tka sur gunj, kći tka mrk džak jer raž zri... Crn bos đak sve zna; jak muž, mrk lik, sve sme... Drž crn krnj vrč, pij grk sok, pij, pij, dal' kap dal' srk...

Pst! Zaspala je. Možda su reči od tri slova zaista čarobne, a možda je zaspala od njine jednoličnosti.

(GAŠO je oprezno sišao s drveta i krenuo dalje.)

Na kraju, možda treba reći, zato što nije nevažno, da Miodrag Stanislavljević nikad nije bio posebno priznat pripadnik srpske

književne scene, iako je značajno učestvovao, pre svega kvalitetom svog rada, u promenama i usponu srpske književnosti za decu u prelomnom periodu, sedamdesetih i osamdesetih godina.

Štaviše, možda se može konstatovati da je Stanisavljević bio uljez u srpskoj kulturi i društvu, čini se, i onda kada se pojavio na književnoj sceni, šezdesetih godina dvadesetog veka, a posebno onda kada se žestoko suprotstavio tom društvu i kulturi koji su dotakli dno u brutaliziranim i ratnim devedesetim godinama. Stanisavljević je bio uljez i u estetsko-književnom smislu, ali posebno u socijalno-političkom smislu (nije pripadao trendovima ni klanovima). Čini se da je taj osećaj skrajnutosti, autsajderstva, duboko obeležio njegovo književno stvaralaštvo, ali i sam njegov život, pre svega.

Možda ga možemo svrstati u red „liminalnih mislilaca“, kako je antropolog Viktor Turner (1983), pišući o Artou, definisao „šamanističke osobe koje opseća duh promene pre nego što promene postanu vidljive u javnim arenama“.

Završićemo razmišljanjem Predraga Čudića, pesnika i druga Miodraga Miše Stanisavljevića: „Zašto se moral istinskog pesnika obavezno sukobljava sa moralom savremenika njegovih? Zato što pesnik ne može biti nigde drugde u svom vremenu nego na margini. Kada ga tek buduće generacije počnu uzimati kao primer, opet je to samo licemerje u vidu pedagogije. Gle, kako je to moćno rečeno, ali savremenici nisu mogli iz tog da izvuku pouku! – i tako iz decenije u deceniju, iz veka u vek. Prilika za jeftine priče *ex cathedra*.“

Ksenija Radulović

Fantomski Nadgrad ili Na kraju je samo jedno NIŠTA

**Drame *Vođa* i *Šta je bilo posle*
Miodraga Stanisavljevića**

Pored tekstova namenjenih pozorištu za decu, dramski deo opusa Miodraga Stanisavljevića sadrži i dve drame „za odrasle“, koje do sada nisu izvođene: to su, kako ih pisac sam žanrovski određuje, groteska *Vođa* (1980) i dramska lakrdija *Šta je bilo posle* (2005). Autorovoj zaostavštini iz domena dramskih dela treba dodati i dve televizijske drame (*Ilustrovani život* [1968] i *Obično veče* [1970], čiji tekst je i sačuvan), kao i scenarističku saradnju u realizaciji pojedinih serija, adaptacije i dramtizacije scenarija za televizijske filmove (pored svega ostalog, bio je jedan od dramaturga na filmu *Splav meduze* u režiji Karpa Godine). Scenaristički projekti Miodraga Stanisavljevića – većinom nastali sedamdesetih – realizovani su u produkciji Dramskog programa Radio-televizije Beograd ili koproducentskoj saradnji te ustanove s partnerima iz drugih delova Jugoslavije. Radi mlađih čitalaca napominjemo da je RTV Beograd u periodu jugoslovenskog socijalizma imala umetnički relevantan dramski program, za koji

su televizijske drame pisali autori poput Danila Kiša, Mirka Kovača i drugih. Poslednje decenije socijalizma unekoliko su i zlatno doba našeg dramskog programa, dobrim delom zahvaljujući i urednicima, odnosno promišljenom i profesionalnom uredničkom vođenju tog segmenta beogradske televizije. Među njima je i ime Miodraga Stanisavljevića, koji je bio dramaturg i urednik od sredine sedamdesetih do 1993, kada je s većom grupom novinara, urednika i drugih zaposlenih na Radio-televiziji Beograd dobio otkaz zbog, eufemistički rečeno, neupodobljenosti režimu koji je simbolizovao Slobodan Milošević.

U dramskom segmentu opusa Stanisavljević je najafirmisaniji po dramama za decu, pisanim u žanru dramske bajke. One su do sada imale blizu trideset postavki, od kojih su najznačajnije bile one u Pozorištu „Boško Buha“, uključujući i takozvana druga (ali i brojna naknadna) izvođenja, koja po nepisanom pozorišnom pravilu potvrđuju umetničke vrednosti teksta. Neke od tih predstava učestvovala su i na vodećim pozorišnim festivalima u zemlji, nagrađene su Sterijinim nagradama u različitim kategorijama, a sam pisac dobio je 1993. Nagradu Sterijinog grada za tekst komedije, za dramu *Vasilisa Prekrasna* (nagrada koju je Grad Vršac dodeljivao u saradnji sa Sterijinim pozorjem; u međuvremenu je ukinuta). Četiri dramske bajke nastale su sedamdesetih (*Priča o carevom zatočniku*, *Nemušti jezik*, *Začarana princeza*, *Vasilisa Prekrasna*), dok se, kako navodi Mirjana Miočinović, *I mi trku za konja imamo* ne može sa sigurnošću datirati (pretpostavka je da je delo iz osamdesetih, jer se po određenim svojstvima – tu se misli na upotrebu proze i pre svega na tamnije tonove kojima je obojeno – razlikuje od onih iz prethodne, u autorovom opusu nešto vedrije decenije).

Dve Stanisavljeviće drame koje ne pripadaju žanru dramske bajke, već navedene *Vođa* i *Šta je bilo posle*, javnosti su gotovo nepoznate, što i ne treba posebno da čudi s obzirom na to da do sada nisu igrane. Sa izuzetkom teksta Mirjane Miočinović *Dramske bajke i antibajke Miodraga Stanisavljevića*¹, do sada izostaje njihova kritička recepcija. Autorka za njih koristi izraz *antibajke*

1 Predgovor knjizi *Drame*, drugi tom Sabranih dela Miodraga Stanisavljevića. Napomena: svi navodi Mirjane Miočinović preuzeti su iz pomenutog teksta.

kako bi naglasila one osobenosti po kojima su gotovo suprotstavljene Stanisavljevićevim dramama za decu (dramskim bajkama): naime, promena tona i tema u ovom opusu prisutna je od osamdesetih, kao radikalni zaokret u odnosu na prethodnu poetsku praksu (o čemu svedoči i naslov knjige poezije *Novi ritmovi*), dok je na žanrovskom planu vidljivo „odustajanje“ od sveta bajki. Uopšteno govoreći, od početka osamdesetih iz Stanisavljevićevog opusa nestala je izvesna vedrina koja je karakterisala bajke za decu, a s njom i relativna autorova pomirenost sa svetom. Konstatujući da se u dve navedene drame „slilo sve prethodno pesnikovo prozodijsko iskustvo stečeno pisanjem dramskih bajki“, a da su one tematski na suprotnoj strani spektra, „u onom njegovom delu gde počinju tamni tonovi“, Mirjana Miočinović navodi: „Bajka se obrnula u svoju suprotnost, postala je antibajka u kojoj se obećano ne ostvaruje a pustolovine su tek mučne etape na grotesknom 'križnom putu' na čijem je kraju samo jedno NIŠTA“. Takođe, ona komad *Voda* posmatra kao svojevrsnu „misteriju buffo“ koja se nastavlja tamo gde je stao Majakovski sa svojom *Misterijom*: „velika je 'prevrtanija' završena, počinje izgradnja 'svetle budućnosti“.

Pošavši od ovog zapažanja, pokazaćemo najpre na koji način se *Voda* referiše na *Misteriju bufo* Majakovskog – od koje je, to odmah treba napomenuti, odvaja potpuno suprotstavljen autorski pristup (kritički nasuprot propagandnom). Drama ruskog pesnika pisana je u stihu i u naslovu sabira srednjovekovni žanr misterije (dominacija scenskog konteksta nad onim tekstualnim zajednička je osobina pozorišta srednjeg veka i dvadesetovekovne pozorišne avangarde, uključujući, naravno, i onu sovjetsku) i *buffo* kao popularni i zabavljajući scenski oblik (opera bufo). Nastala je povodom prve godišnjice Oktobarske revolucije i izvedena 1918. u Petrogradu kao prva sovjetska predstava sa savremenom tematikom (istovremeno i prva predstava sovjetske pozorišne avangarde), u režiji Vsevoloda Mejerholjda, dok je scenografiju i kostime realizovao Kazimir Maljevič. Prva verzija teksta i predstave prošla je bez uspeha.² Tri godine kasnije (1921)

2 Tekst je prihvaćen za izvođenje od strane državnih zvaničnika, a zdušno ga je pohvalio i komesar za obrazovanje Anatolij Lunačarski, izrazivši, ipak, izvesnu skepsu u vezi sa stilom buduće predstave, odnosno pravcem u

Majakovski je napisao drugu verziju drame (kod nas dostupna u prevodu Bore Ćosića), čija je izvedba bila neuporedivo uspješnija. Ipak, nasuprot smelom i inovativnom formalnom izrazu, zasnovanom na raskošnoj teatralizaciji revolucije, ona je na značenjskom planu tendirala izvesnoj simplifikaciji u kojoj je jedna ideološka jednostranost (ona hrišćanska, vezana za srednjovekovne misterijske cikluse) zamenjena drugom, ideološkom.

Misterija bufo je parabola hrišćanske legende o potopu i Nojevoj barci, smeštena u savremeni svet. U šestočinskoj drami pisac suprotstavlja dve osnovne grupe likova: Sedam pari čistih (predstavnici buržoaskog sveta, uglavnom nacionalno određeni) i Sedam pari nečistih (proleter, definisani radničkim profesijama: Kovač, Pekar, Švalja, Pralja...), uz razne druge likove koji uključuju istorijske i mitološke ličnosti, kao i oruđa i predmete – futurističke simbole novog sveta (Lica u obećanoj zemlji: Srp, Čekić, Testera, Mašina, Voz, Hleb, So...). Kroz šest mesta radnje – Čitava vasiona, Kovčeg, Pakao, Raj, Zemlja krhotina, Obećana zemlja – ironizacijom metafore potopa prikazuje se propast buržoaskog društva, odnosno pobjeda proletarijata koji se iz kapitalističkog pakla preseljava u komunistički raj.³ *Misterija bufo* završava se poletno i uz pesmu, proslavom uspostavljanja novog poretka.

Nekoliko decenija potom, Miodrag Stanislavljević u grotesci *Vođa* prikazuje šta se desilo u međuvremenu, odnosno kako u aktuelnom dobu izgleda Obećana zemlja. U tom pogledu bi podnaslov ove drame mogao da bude ekvivalentan naslovu poslednjeg autorovog dramskog teksta, *Šta je bilo posle*. Tačnije, prvi čin *Vođe* tematizuje proletersku revoluciju – i po tome se u pogledu

kojem se kreću naši umetnici-furisti (u to doba se za mnoge moderniste u Rusiji koristio naziv futuristi). Negativni ili bar skeptični glasovi stizali su s obe strane ideološkog spektra – sleva zbog naglašeno modernističkog stila koji nije bio blizak široj publici, zdesna (i) zbog sadržine – a predstava je nakon tri izvođenja skinuta s repertoara. Taj događaj smatra se i prvom sovjetskom cenzurom u pozorištu (iako ozbiljnija istraživanja ukazuju da su razlozi uklanjanja predstave bili nešto složeniji, između ostalog vezani i za nezainteresovanost publike i kritike zbog avangardnog, „nedovoljno komunikativnog“ pristupa).

- 3 Majakovski i Mejerholjd u to vreme učestvuju u stvaranju kulturne nadgradnje nove sovjetske države (idila nije trajala dugo, a Mejerholjd će kasnije u eri socrealizma svoja idejna i estetska „skretanja“ platiti životom).

sadržine (ne i ideološke „obojenosti“) poklapa sa *Misterijom bufo*, a preostala četiri problematizuju faze nakon političke tranzicije iz monarhije u proleterski raj. Analogno binarnoj podeli na Čiste i Nečiste u delu ruskog autora, središnji likovi Stanislavljevićeve drame okupljeni su takođe u dve grupe. Ali, u skladu s različitim obimom događaja i vremenskim okvirom koje *Vođa* obuhvata u odnosu na dramu Majakovskog, ova podela funkcioniše dvostruko – pa su tako u prvom činu s jedne strane Kralj i njegova svita, a s druge njihovi oponenti-pobunjenici, dok se sukob kasnije javlja u redovima nove vlasti. Pored toga, određeni likovi mogu da se sagledaju i kao varijacije teksta Majakovskog, bez obzira na to da li je reč o srodnoj dramskoj funkciji (recimo, Dr Apologije i Pesnik prizivaju likove Oportuniste i Inteligenta u *Misteriji bufo*) ili identičnom imenu, definisanom isključivo proleterskom profesijom (npr. lik Kovača figurira u oba dramska dela)⁴. Drama je pisana u stihu, što je još jedna srodnost s delom Majakovskog.

Tekst *Vođa* prvi put je objavljen 1980. kao samizdat. Do tada je već bio okončan talas neomitske drame u našoj književnosti, koja je mitsku građu koristila kao platformu za (posrednu) tematizaciju pitanja jednopartijskog društva, totalitarnog sistema, odnosa pojedinca i države i slično. Radnja ovog petočinskog komada smeštena je u savremeni kontekst, a već i uvodna napomena o prostoru radnje upućuje na potpuni odmak od realističkog pristupa: događa se u *malenoj zemlji Argatiji*. Ovo izmišljeno mesto radnje samo je delić Stanislavljevićevih prepoznatljivih igara u domenu jezika i imaginacije: naziv Argatije dolazi od reči argat (običan radnik, nadničar koji radi u teškim uslovima), neke vrste preteče današnjeg prekarijata, i ovde je sinonim za obespravljeni i osiromašeni položaj proleterske klase.

Radnja prvog, „prevratničkog“ čina počinje *in medias res*: već u prvoj replici jasan je zahtev za smenu Kralja (Prvi Argat uzvikuje „Počelo je! Počelo je!“; dok se odmah potom čuju uzvici „Hoćemo hleba i sa hlebom! Hoćemo veće nadnice!“), a završava se vatrometom i slavljem, u čast pobede „Velike Prevrtanije“, kako autor naziva ovu „promenu političke paradigme“. Ali Prevrtanija

4 Ovo pitanje odgovara i duhu društveno angažovane struje ekspresionizma u kojoj se – gotovo istovremeno s nastankom *Misterije bufo* – u brojnim dramama likovi proletera određuju/imenuju upravo radničkom profesijom.

je čitava Nauka i otud mora da je izvede Organizacija na čijem čelu je Vođa, koji odgovara foto-robotu idealnog predvodnika. Dakle, on je osnivač „Tajnog Društva Hajalaca za Narod“ (osnovanog u opozitu Kralju i njegovoj sviti koji nimalo ne haju za podanike), nosilac nekoliko doktorata, počasni doktor Univerze u Ludensburgu, doktor Filozofije, Geografije, Hemije i Socijalne Alhemije, veliki narodni hajalac i prijatelj, po imenu Josif. Iako se u drami pominje samo jednom u prvom činu, vlastito ime naslovnog lika priziva biblijskog proroka Josifa, poznatog po natprosečnim sposobnostima u raznim oblastima, ali hipotetički i imena dvojice poznatih vođa socijalističkih zemalja (Staljin i [Josip Broz] Tito).

Dotični je i tvorac Velikog Učenja sabranog u Stoknjižu (jedan od Argatovaca se pita „Kad je stigao, lale, da sroči tolike kupusare?“), doktorirao je još u šesnaestoj s tezom o visini vrha Ararata, i to s nesvakidašnjim naučnim doprinosom: dokazao je da Ararat nije ni viši ni niži nego što jeste (tačnu visinu nije utvrdio, jer ga to nije ni interesovalo); uopšte, profesionalna biografija novoizabranog vođe obiluje i drugim impresivnim poduhvatima: dokazao je da hodajući hodamo, mirujući mirujemo, da plavi šešir mora biti zelene boje i tome slično. Ipak, njegov bliski saradnik Dr Apologije („veliki znalac i kefalac“) ističe najveći i najdraži domet Vođe, onaj iz Socijalne Alhemije: još kao mlad, rešio je Zagonetku Istorije – kako stvoriti Idealni Poredak u kome će svi biti jednaki i srećni. Sam Vođa insistira da je takvo nešto moguće – a cilj Prevtarnije jeste izgradnja Idealne Države Lagodnije-Prelivarnije. U takvoj državi neće više biti argatovanja i kulučenja, a umesto ljudi radiće mašine. Uz sve to, Vođa ima i konkretne ideje o izgradnji Novog Sveta – spojiće Azurno i Mrko more tako što će napraviti Veliki Prokop kroz planinske gromade (ovde se gotovo nameće asocijacija na groteskni prikaz takozvanih promašenih investicija u periodu socijalizma, kojima je rukovodio Radovan Treći dok je još bio „neko i nešto“: u Zavičaju je podigao fabriku, ali je ona isušila reku, pa su od reke napravili jezero i hidrocentralu, ali nije bilo vode, pa su zasejali pirinač koji nije uspevao itd.).

Mirjana Miočinović s razlogom *Vođu* svrstava u široku odrednicu političkog pozorišta: dovoljno je podsetiti se kako *revolucija kao Saturn jede svoju decu* u *Dantonovoj smrti* Bihnera,

što je i jedan od motiva Stanisavljevićevog komada. Ali pored toga ovo delo može se posmatrati i u kontekstu moderne drame 20. veka, na primer one njene linije koja započinje *Kraljem Ibijem* Alfreda Žarija, kao radikalnim raskidom s konvencijama realizma i naturalizma, a istovremeno i najavom žanra tragične farse, te oksimoronske odrednice koja će od polovine stoleća svoje mesto u punom smislu pronaći u drami apsurdna. Već u prvih nekoliko replika Ibi dolazi na ideju da zbaci s vlasti kralja i sam zauzme presto, ali, za razliku od *Vođe* i *Misterije bufo* – i to ne samo zato što je Žari komad pisao pre prvih proleterskih revolucija – to ne čini pozivajući se na klasnu borbu, nego iz krajnje sebičnih, čak i trivijalnih razloga. Odmah pošto u tom grotesknom prevratu postane vladar, Ibi uspostavlja teror, otima i manipuliše. Gramzivost, beskrupuloznost i primitivizam (uzgred, i nepismen je) dominantne su i nepatvorene Ibijeve osobine, dok *Vođa* i/ili *Vođa* operiše „manipulativnim strategijama“ neuporedivo suptilnijeg tipa, onim koje su neophodne za „organizovani“ prevrat i oblikovanje pobunjeničke mase, sve uz naglašene parole o opštem/narodnom interesu. Najzad, nešto od svojih dramaturških postupaka Stanisavljević preuzima i iz pomenute drame apsurdna, na planu dijaloga npr. od Joneska, čije su dramske situacije na srazmerno višem nivou konkretizovanosti od onih Beketovih, prevashodno metafizičkih i/ili univerzalnih. S Joneskom ga vezuje svojevrсна intervencija u domenu jezika, brojni jezički kalamburi i neologizmi, kao i dijaloška mudrovanja (*Vođe* i njegovih pomoćnika) u potpunosti lišena smisla (upor. debata u *Čelavoj pevačici* o tome da li ćerka ima jedno oko crveno, a drugo belo, da li, kada neko zvoni, ima ili nema nekog na vratima i sl.). Međutim, bitna razlika koja odvaja ova dva prosedea jeste u tome što Joneskovi likovi – kao pripadnici tipične građanske klase – izgovaraju besmislice zato što nemaju identitet, a Stanisavljevićevi, kao predstavnici političke i intelektualne elite, zato što su manipulativni i proračunati. Najzad, pojedini dijalozi iz *Vođe* kao da prizivaju i jezičke elemente čudesne Bihnerove komedije *Leons i Lena* – koja se može sagledati i kao najstarija dramska preteča apsurdna – u kojoj (istina, bezazleni) Kralj vodi sasvim besmislene razgovore sa svojom svitom. Ali, vezano za dramu apsurdna, treba podsetiti na Martina Eslina i njegovo izdvajanje njene specifične varijante

koja se razvijala u zemljama Istočne Evrope: u socijalističkim društvima, naime, apsurd je bio i vrsta svakodnevnog realnosti (izrazito birokratizovan javni govor, sveprisutni i prenaglašeni uticaj tajnih službi itd.), pa u njima dolazi do specifičnog prožimanja duha (izvornog, zapadnog) apsurdna, s jedne, i refleksija političkog/javnog života, s druge strane. Otud i Stanisavljevićeva drama, po izvesnim svojim osobenostima, a pre svega po naglašenoj političnosti, inklinira ovoj istočnoj, društveno angažovanoj posleratnoj drami koja baštini nasleđe teatra apsurdna.

„Prevrtanija“ je uspešno izvršena do kraja prvog čina, nakon čega sledi uspostavljanje novog poretka. U narednom toku drame problematizuju se izneverena postrevolucionarna očekivanja: odvajanje rukovodstva od baze, inkompetencija kao načelo na kojem država počiva (a koje započinje, naravno, s vrha), neuspele i apsurdne državne investicije, megalomanske ideje kao svojstvo autoritarnih sistema, nezaposlenost i ekonomske teškoće, „cvetanje“ crne berze i opšte muljanje kao način preživljavanja (ovde je moguće primetiti da se u našem kolokvijalnom jeziku pridev *sposoban* odomaćio kao sinonim za marifetluke i hohštapleraj [„muljanje“], a kao takav je i danas u optičaju). Ove i druge pojave koje se navode u ovoj paraboli o Argatiji – poput, na primer, ukidanja privatne svojine ili stvaranja kulta vođe – nedvosmisleno aludiraju na poteškoće u izgradnji socijalističkog društva, kojih nije bilo lišeno ni jugoslovensko, i pored toga što se, posebno iz aktuelne perspektive, može smatrati najznačajnijim emancipatorskim projektom u regionu. Gotovo da je izlišno napominjati da ovakav pristup nema ništa zajedničko sa trivijalno shvaćenim antikomunizmom, koji se u biografijama nemalog broja naših „javnih radnika“ s vremenom neobično preplitao s komunizmom i/ili nacionalizmom, već kako je u kojoj fazi bilo prominentno. Mirjana Miočinović posebno ističe autorovu razgradnju „drvenog jezika“ ideologije, „bezbojni i monotoni ’novogovor’, izvrgnut podsmehu ’njim samim’, doveden u sukob sa stvarnošću, pretvoren u znak bez značenja ili, još pre, u znak čije se značenje preobrazilo u svoju suprotnost“.

Pored načelnog leksičkog bogatstva – koje karakteriše celokupan dramski opus Stanisavljevića, i po kojem se u posleratnoj srpskoj drami može porediti s Aleksandrom Popovićem – jedna

od najvećih vrednosti ovog komada leži u njegovoj krajnje otvorenoj, neposrednoj kritičkoj poziciji, u subverzivnom pristupu koji je unekoliko iznenađujući ako se ima u vidu da tekst datira iz 1980. godine. Ovde ne mislimo samo na „stepen otvorene kritike“ društva pisane u vreme jugoslovenskog socijalizma, nego najpre na svojevrsnu Stanisavljevićevu anticipaciju stanja u koje će to društvo sebe samo dovesti desetak godina kasnije – od raspada Jugoslavije i uvođenja tzv. tranzicije.⁵ Jer pojedini aspekti društvene razgradnje koji su meta autorove satire svoj vrhunac i puni izraz dosegli su tek u potonjem periodu. Naime, godina u kojoj ova drama nastaje u osnovi pripada „zlatnom dobu“ našeg socijalizma. Iako to jeste godina Titove smrti⁶, još uvek ništa nije ozbiljno ukazivalo na stanje potpune devastacije društva koje autor opisuje u drami. Kraj sedamdesetih i početak osamdesetih karakteriše atmosfera relativnog blagostanja: srednji sloj i dalje podiže kredite i gradi vikendice, a mit o crvenom pasošu na svom je vrhuncu; posmatrano na širem planu – ozbiljno društveno raslojavanje klasa, stopa nezaposlenosti ili inflacije iz tog vremena ne mogu se porediti s onim naknadnim iz devedesetih, pa i nakon toga; zatim, javna scena toga doba donekle je liberalizovana i ne može se porediti s periodom rigidnih političkih stega neposredno posle Drugog svetskog rata. I pored monumentalne sahrane predsednika koja je bila izraz kulta ličnosti – tipičnog za autoritarna društva, pa i naš jugoslovenski specifikum označen pojmovima „soft socijalizma“ ili autoritarne modernizacije – ta smrt u dubokoj starosti teško da je bila događaj koji se smatrao bezrezervnim početkom kraja ili nekom vrstom uvoda u kataklizmu čitave zemlje. Život, bar onaj svakodnevn, nastavljen je gotovo identično sve do početka naredne decenije, kada je država počela da se raspada u građanskim ratovima, sa brojnim pratećim

- 5 Milivoje Mladenović uviđa da je slična anticipacija događaja iz devedesetih prisutna i u nekim Stanisavljevićevim dramskim bajkama (npr. lik po imenu Stvorenje koje jede korenje u *Vasilisi Prekrasnoj*); „Ideologija u drami za decu“, u: *U zamku zamki – dramski potencijali poezije i proze za decu*, Univerzitet u Novom Sadu – Pedagoški fakultet u Somboru 2017.
- 6 Nemamo podatak da li je drama napisana neposredno pre ili posle datuma te smrti, ali to i nije od značaja, jer je prvih meseci te godine smrt predsednika (1980) bila događaj koji se nužno očekuje, a koji se mogao zbiti i nešto ranije ili kasnije.

oblicima proizvodnje agonije i svakog oblika devastacije (hiperinflacija, nestašice robe, crno tržište, kriminalizacija itd.).

U atmosferi, dakle, iz ove perspektive gotovo idiličnog vremena nastaje tekst *Vođa*, koji od drugog do poslednjeg, petog čina oslikava šta je bilo posle Velike Prevtarije. Čitav drugi čin, dalje, protiče u duhu ubrzane i udarničke izgradnje novog sveta. Ova ni manje ni više nego faza „divovsko-džinovskih pregnuća“ obuhvata zavođenje Prostonarodne Muštre: društvo je potrebno upodobiti prema potrebama svekolikog naroda, prekrojiti ga prema ovoj *muštri*. Bivše gazde su u zatvoru i sve im je oduzeto, a kolektivistički duh ispoljava se već i u novom nazivu države: nekadašnja kraljevina Argatija, sada kolokvijalno Lagodnija, formalno je prekrštena u Svisvejsku Svesvimsku Republiku (možda (ni)je slučajnost što akronim SSR podseća na SSSR, kao prvu i najveću socijalističku državu na svetu). Osnovana je i prva narodna Vlada, čiji su članovi pripadnici Vođinog okruženja, a kadrovska politika temelji se isključivo na kriterijumu „podobnosti“: bivši kovač iz ciganmale sad je Vođin zamenik, bivši beskućnik postaje finans-ministar, a „bivši krojač narodnog odela sad je Ministar Inostranih dela“. Moguće da je rimovani stih opredelio Stanislavljevića da ovom krojaču dodeli upravo resor diplomatije, ali ovde treba podsetiti da je u periodu jugoslovenskog socijalizma kadrovska politika bila zasnovana na izvesnoj dinamici⁷ i relativnom poštovanju vrednosnih kriterijuma (na primer, u prvom posleratnom periodu formirana je sada već mitska Titova diplomatija predvođena Kočom Popovićem, predratnim nadrealistom i studentom filozofije na Sorboni) – dok je inkompetencija grotesknih razmera naglašena osobina ne toliko socijalističkog koliko aktuelnog doba. Vođa je, razume se, okružen i *odgovarajućim* intelektualnim aparatom koji simbolizuju likovi Dr Apologija i Pesnika: prvi je definisan samim imenom, uz to je i neka vrsta preteče današnjih spin-majstora, a drugi je arhetip državotvornog stihoklepeca, obojica uvek na usluzi vlasti.

7 Pored članova partije ili zaslužnih aktivista (među kojima je svakako bilo i onih s profesionalnim kredibilitetom), u sistemu je ipak bilo mesta i za stručnjake i druge profesionalce različitih profila koji nisu nužno imali dodira sa Savezom komunista.

Pošto se u bivšoj Argatiji ukida privatna svojina, monumentalni plan izgradnje podrazumeva da se sve njihve spoje u Veliko Narodno Polje, usled čega poljodolci počinju međusobno da se došaptavaju. Tim povodom, jedan od Argata glasno primećuje: „Što god je negde zajedničko o tom ti ne brigeša niko. To sam baš ovako zapazio.“ Ali prvi skeptični tonovi odmah se odbacuju, jer zvanični stav je da narod nije dovoljno svestan. Srećna okolnost je, ipak, da ima ko da misli i odlučuje u njegovu ime: „Al tu su naši Teorijski Muštrači – Velikog Učenja Utuvljivači“ (Dr Apologije). Duh narodne mustre evidentno je samo manipulativna strategija, klasično populističko pokriće za uspostavljanje autoritarnog poretka: uostalom, „koji ni posle toga ne promene ćud – s njima će posla imati UD“ (Ministarstvo Unutrašnjih Dela). Pored toga, pred novom državom su i *neimarski* izazovi, a među njima najznačajniji je izgradnja grada budućnosti – Nadgrada. Pevaju se pesme u čast te zamisli, a u posetu gradilištu stiže i Pesnik s prigodnim stihovima, u kojima autor specifičnim korišćenjem inverzije i razgradnje standardne sintaktičke strukture – kao samo jednim od brojnih primera njegovog poetskog umeća – postiže naglašeni ironijski efekat:

Našeg Velikog Učitelja mudrim vođstvom pod mi ćemo sve, sve,
dati sebe od.

Gradimo Novo Žiće poletom velikim s
i sve smo bliže, bliže Velikom Cilju K.

Mi znamo sudbu,

mi znamo put i smer,

uvek smo u prvim redovima Vođine Junošē mi smo jer!

Kako i priliči novoj državi, svi su uključeni u izgradnju, a da bi učinak bio bolji, ukinute su točionice pića i umesto toga u „našoj uzor-prestonici“ otvoren voćno-mlečni restoran Zdravljak (direktna referenca na jedan tip socijalističkog ugostiteljstva). U skladu s kolektivističkim duhom, momci i devojke podeljeni su po polu (Vođine Junošē i Vođine Borke). Pisac aludira i na kult fis-kulture i uopšte zdravog tela ovakvih socijalnih projekata, pa su tako devojke prirodne i bez šminke, a mladići nabreklih mišica. Sve pršti od aktivizma i prebacivanja norme, isušuju se močvare

i pošumljavaju goleti, a ne treba zaboraviti ni podvige malih učenika koji i sami pružaju doprinos izgradnji bolje budućnosti („Po drveću se veru... Lekovito bilje beru“).

PESNIK: Mladost cele Argatije na to gradilište hrli, gre.
Grad budućnosti, Nadgrad, izgradićemo roka pre!

A za to vreme, na marginama izgradnje Nadgrada odvija se i mala ljubavna drama. Jedan od Vođinih Junoša duboko je razočaran stavom svoje izabranice, Vođine Borke, potpuno ogrezle u učenje Stoknjižja: na njegovu iskrenu izjavu ljubavi, ona odgovara da je Organizacija ono „što nam tu potrebu utoljava“, da je važnije „osećanje opšteg zanosa za brži tempo izgradnje, za povećanje agrarnih prinosa“. Uostalom, kopulacija ima svrhu povećanja nataliteta, kako bi Vođa proširio brojnost svog kolektiviteta (ovaj slučajni stih nije, a mogao bi da bude citat iz drame).

Nakon poletnog drugog čina, u trećem već počinju da se naziru izvesne *pukotine* u izgradnji Svisvejske države: svi vredno rade, ali ne stiže ugaj da se ispeku cigle (Kovač - Zamenik Vođe: „Tako mi neba to je velika jeba“). Nevolje se nastavljaju u začaranom krugu: Uprava Narodnih Rudnika ne može da šalje ugaj, jer im Uprava Narodnih Železnica ne šalje vagone i vagonete; a ne šalje jer ne može da pokrene lokomotive koje idu na ugaj. Ni na poljoprivrednom dobru stvari ne stoje dobro - Upravnik Narodnih Kujni obaveštava da je nestalo žita.⁸ Kako izgleda, pšenice nema jer su u poljoobradi postupili po principima Velikog Učenja, ali nije nikla. Nema ni mašina u Uzornoj Narodnoj Fabrici, plate ne stižu tri meseca. Takozvani disonantni tonovi sada postaju učestaliji. Radnici se žale na loše uslove („Radiš ko rob, živiš ko skot. Krči ti drob i još te ganja drot“), stanuju u barakama i stračarama, jedu bljuzge iz Narodne Kujne, a u Narodnim

8 Prvi Poljodelac kaže: „Naše dobro je osnovano hiljadu (puta proklete!) devetsto (je đavola odnelo!) šezdeset (joj milih majki!) treće godine!“, što je i jedina godina koja se pominje u drami. Ovaj momenat se odvija u središnjem, trećem činu, okvirno na polovini dramske radnje, pa celokupna drama hipotetički obuhvata / aludira na period od oko tri i po decenije, od uspostavljanja nove vlasti do godine nastanka teksta.

Radnjama „Rafovi su prazni, goli. Nema brašna, nema soli“. Najrevnosniji Teorijski Muštrači demagoški relativizuju situaciju ističući da u doba *gigantsko-divovskih pregnuća* nije dostojno „da se kuka zbog sitnog bakaluka“ i ubeđuje građane da se strpe – bolje vreme će doći *čim završe kolosalne državne projekte* (kao što uveliko vidimo, pod mudrim rukovodstvom Vođe sve mora biti kolosalno, epohalno i džinovsko-divovsko). U međuvremenu, možda i u sklopu proklamovane kolosalnosti, Dr Apologije use-ljava se u novu kuću rokoko stila, staru trista godina, ali i to je zbog *opšteg dobra*: da bi se udubio u tajne Velikog Učenja, potrebni su mu mir i tišina. Stanislavljević ovde, makar i posredno, referiše ne samo na intelektualno beščašće u službi režima, kao po pravilu praćeno ličnim interesima i materijalnom gramzivo-šću, nego i na bolnu (ili „bolnu“, kako za koga) temu srpske/ju-goslovenske poratne⁹ tranzicije nekretnina – jurišanje pobednika na predratne vile i salonske stanove¹⁰.

Upravo susret Kovača i domaćina u vili otkriva i pojavu prvog disidenta „unutar porodice“, odnosno vladajuće elite. Na zabrinuto pitanje Kovača o stanju u državi, Dr Apologije odgo-vara sasvim u duhu zvaničnog učenja; stanje je, naime, „upravo onakvo kakvo i treba da bude da bi bilo takvo kakvo je!“. On i ne spori da se u koječemu oskudeva, ali mudro objašnjava da je i to po planu – situacija jeste nesavršena, ali je u svojoj nesa-vršenosti upravo savršena. Konkretna povod s kojim je Kovač došao – da se raspita o radu Narodne Službe za Deobu – otvara i temu privilegija „crvene buržoazije“, odnosno Vođe i njegovog okruženja. Pokušavajući da skrene razgovor s neprijatne teme, Dr Apologije sugeriše sagovorniku jednu sasvim drugu, koja ta-kođe svedoči o *lafstajlu* političke elite, očigledno u potpunosti odrodene od baze:

9 Misli se na Drugi svetski rat, ali su i ratovi tokom devedesetih bili zasnovani na rekonpoziciji kapitala neuporedivo većih razmera, na enormnom bogaćenju političke elite i onih koji su im sasluživali, i istovremenom siromašenju većine građana.

10 Sve uz potonje višedecenijsko *očekivanje restitucije* od strane potomaka razbaštinjene građanske klase, koje se u našoj sredini prenosi generacijama, takoreći s kolena na koleno.

Ma ajde? Šta će ti to? Idemo nekud u lov.
Lovićemo male veverice pune vazdušaste neverice...
Lovićemo tetrebece-trebe, prepelice, fazanke, leštarke,
a, ako sreća htedne, i podatne meštanke.

(Za meštanke ne garantujemo, ali bar kad je reč o lovu, i tu srećemo neskrivenu aluziju na životni stil našeg komunističkog vrha, konkretno predsednika Tita i pojedinih njegovih saradnika.) Međutim, Kovač insistira na odgovoru na pitanje kuda idu pare iz Narodne Kase, a to se, kako napominje, pita i narod.

Kad smo već kod naroda, on se u statusu *švercera* i *muljatora* nalazi na ulici koja je pretvorena u crnu berzu. Svako se snalazi kako ume, „svud cvetaju mućka i šverc“, kao naličje nekompetentnog rukovođenja, pohlepe i opšte ekonomske propasti. I ne samo to: isti narod koji pristaje da mulja i da trpi koliko god treba (te je otud i neka vrsta saučesnika, makar i nevoljnog) ispevao je i odu *sitnoj mućki*:

Najbolji su engleski štofovi, najbolje su švajcarske čuke.
Ne, ništa nema slađe
od sitne mućke.
Najslađe se puši kad se samo pućka, od svih je poslova
najslađi – sitna mućka.
Najzanimljiviji su događaji o kojima se samo zucka,
od svih je poslova
najslađi – sitna mućka.

Ovi stihovi *narodne baštine* istovremeno upućuju i na dugu povest nerazmrsive, takoreći dijalektičke veze između populističke manipulacije kao političkog sredstva i formiranja pasivnog, nekritičkog mentaliteta, na perpetuiranje kulturološkog obrasca koji egzistenciju svodi na puko preživljavanje od „sitne mućke“ (dok je pojam građanske slobode i pravo na život dostojan ljudskog bića gotovo izlišno spominjati).

Sukob unutar rukovodstva Lagodnije zaoštava se u narednom, četvrtom činu, u kojem Kovač otvoreno govori o izneverenim idealima Prevrtnije. Najzad, postavlja pitanje šta je sa Nad-

gradom, čiji je kamen temeljac u međuvremenu zarastao u korov, dok umesto njega „niču kule i vile za pripadnike novog establišmenta“. Tokom njegovog „programskog“ obraćanja čelnicima Organizacije, pridružuju mu se Kolar i Krojač, takođe članovi rukovodstva. Ova omanja grupa *nekavaca* – Stanisavljevićev izraz za pripadnike opozicione frakcije unutar rukovodstva – navodi da se krše građanska prava, slobode govora i štampe, da je previše birokratije, a zemlja je ogrezla u korupciju („Imaju svoje parkove i lovišta, specijalne bolnice, banje i letovališta, privatna ostrva i plaže...“¹¹).

Nakon ovog direktnog istupanja sledi klasična unutarpartijska „čistka“ koja se završava takozvanim montiranim procesom. To podrazumeva Vođino nominalno prihvatanje kritike i „ukazivanja na skretanja“, ali i izražavanje duboke zabrinutosti zbog mogućeg cepanja Organizacije na *dakavce* i *nekavce*, pri čemu ovi prvi bespogovorno slede zvanični kurs Lagodnije. *Nekavci* prihvataju kritiku koja im je upućena – jer cepanje Organizacije narušava Duhovnu Podudarnost neophodnu za izgradnju novog društva – i pristupaju takozvanom revidiranju stavova¹². Ali taman što se ovim demagoškim manevrom jednoglasno utvrdi da je stanje u Lagodniji upravo izvanredno, Vođa otvara novu temu: šta uraditi sa otpadničkom klikom koja je širila lažnu sliku? Nedvosmisleno i samostalno donosi odluku da treba da budu uhapšeni, jer im druge metode ostrakizma – poput slanja na rad u unutrašnjost ili progonstva – ne bi promenile ćud. Od njih se traži i priznanje da su „dobijali penjeze sa strane, od mračnih sila Antante“ i spremali prevrat u vidu povratka na staro. Opet podsećamo da se u doba kada Stanisavljević piše *Vođu* još uvek u obilatoj meri ne rabe čuvene sintagme „strani plaćenici i domaći izdajnici“, koje naglašeno od devedesetih postaju deo javnog diskursa, kao sredstvo tadašnjeg režima u borbi protiv političkih nestomišljenika. Najzad, uhapšeni *nekavci* zaključuju da je za sve

11 Takođe aludiranje na „privatna“ letovališta političkog establišmenta iz doba socijalizma. Paradigma takvog mesta je ostrvo Brijuni na severu Jadrana (u novije vreme i privlačna turistička destinacija – bez masovnog turizma – za pripadnike npr. kulturne i dr. elite iz regiona).

12 Što je i bila praksa prilikom povremenih „idejnih skretanja“ pojedinih članova Partije u vreme socijalizma.

kriv Vođa, *satrap koji je sa svojom klikom odranije skrivao svoju niskost*, ali Kovač ide korak dalje i dilemu postavlja na najširem, opštem planu: „Možda sva bratstva plemenitih namera čoveku služe da sebe zavara kako bi bez savestogrižnje mogao izrabljivati svoje bližnje“.

Ova replika kao da potvrđuje autorovu skepsu i sumornu sliku sveta koja snažno karakteriše drugu polovinu njegovog književnog stvaralaštva. I upravo je za razumevanje značenjskog nivoa *Vode* važno uočiti i njegovu univerzalnu dimenziju, pitanje sumnje u iskrenost svih političkih i srodnih projekata koji se nominalno zasnivaju na konceptu dobrobiti masa (svega deceniju kasnije, jedan takav projekat, zasnovan na „nacionalnim interesima“, doneo je tragedije čije će posledice društvo još dugo osećati). Uostalom, nastavak drame ukazuje na dalje izrabljivanje građana pod krinkom plemenitih namera i definitivno ozvaničenje „čvrste ruke“ kao metoda vladavine.

Nakon silaska u *bazu*, to jest među stračare u kojima narod i dalje živi, Vođa obaveštava svoje podanike o postojanju „izdajnika i štetočina“ koji žele da stanu na put izgradnji Lagodnije. (Pojedine njegove replike mogu se tumačiti i kao aluzija na prilike u zemlji u trenutku nastajanja drame, odnosno na duboku starost njenog doživotnog predsednika: „Svi koji sanjaju stari režim žele da me vide kako ležim na odru. Al još se osećam svežim. Još uvek sam krepkog duha i još dobro radi moja čuka tj. srce“.) U zamenu za slobodu *nekavci* prihvataju svekoliku krivicu i ličnu odgovornost za loše stanje u Lagodnji (da nije njih koji sve kvare, situacija bi bila bolja), ali montirani proces završava se Vođinom naredbom da se nagodba prekrši, a *nekavci* osude na smrt. To je ujedno i proglašenje početka nove faze – Velike Purifikacije¹³, čiji je cilj da se odstrane sve *nezdrave ćelije društva* i uspostavi atmosfera straha u kojoj niko, pa ni najbliži Vođini saradnici, nije potpuno siguran (slučaj trojice *nekavaca* poslužio je kao pokazna vežba za ostale).

13 Motiv purifikacije prisutan je i u Stanislavljevićevoj pesmi *Iznad purifikovanih naseobina* (1992), na temu etničkih čišćenja u ratovima 1991-1995.

U poslednjem, petom činu definitivno je ozvaničen jedini dozvoljeni – apologetski – stav prema stvarnosti Lagodnije. S ponosom se ističu rezultati rukovodstva i sledbenika:

A tu gde su stajale stračare tu se diže sad
divotni Nadgrad!

Međutim, ispostaviće se da je *Nadgrad* klasično Potemkino-vo selo, označitelj bez označenog, fantomski *futuropolis*, sveden na običnu himeru. Jer i dalje su svuda samo stračare, ali i večiti Dr Apologije, koji objašnjava kako nema razloga da verujete svojim očima.

Ideja o Prevrtaniji-Lagodniji pretvorena je u svoju suprotnost. Čitav društveni mehanizam je razgrađen, umesto boljeg sveta nastala je distopija, što bi u najkraćem bila ogoljena i groteskno zaoštrena slika istorijata *svisvejskog* projekta. U toj sveukupnoj slici, ideološka indoktrinacija ne određuje samo osnovnu egzistenciju građana svedenu na „sitne mučke“, nego snažno utiče i na oblikovanje njihove svesti, identiteta, pa i na samu percepciju stvarnosti koju tako precizno simbolizuje fantomski Nadgrad – niko ga uistinu ne vidi, ali svi se prave da on postoji. A priča o događajima u Svisvejskoj državi najavila je još veću dezintegraciju društva u vremenu nakon nastanka drame.

Skeptični i tmurni tonovi kojima je već bio obojen *Voda* svoj puni izraz dobili su u realnosti potonjeg perioda, a svoju dramsku potvrdu u komadu *Šta je bilo posle*, koji Stanisavljević piše tokom poslednjih meseci svog života (2005). Autorova odrednica (*dramska*) *lakrdija* ne upućuje samo na žanrovski obrazac, nego predstavlja, kako primećuje Mirjana Miočinić, i „inicijalni znak piščevog odnosa prema svetu o kojem govori“. To je raspadnuti svet Srbije (dakle, Srbije) tokom zlosrećne poslednje decenije prošlog veka.

Organizovanje dramskog materijala ovde u potpunosti odgovara formi kabarea, dok je njegov ton otvoreno satiričan. Glavni lik po imenu N. predstavlja publici svoj život, sastavljen od mnoštva „pikarskih“ avantura i nevolja koje su ga pratile na

putu, baš kao i mnoge druge hipotetičke likove toga doba koji bi umesto punog imena mogli da nose oznaku N. Otud narator N. može da bude bilo koji običan građanin, Niko / Nebitan Neko ili bilo koje nepoznato (N. N.) lice čiju sudbinu je nepovratno odredila potpuna devastacija društva u pomenutim godinama. Uključujući, kako M. Miočinović primećuje, i brojna N. N. lica čiji su nadgrobnji spomenici rasejani širom zemlje. Osnovi podaci o N. su nepoznati, oni samo ukazuju na „faktografsku sumu“ opštih mesta koja čine jednu biografiju („rodio sam se u, što je nedaleko od“, „završio školu u“ itd.). I gotovo sva ostala lica nemaju imena, određena su funkcijom ili drugim opštim obeležjima. Životna priča N. pisana je u kombinaciji proze i stiha, naracija se povremeno prekida songovima ili znatiželjnim upadicama publike („Šta je bilo posle?“).

Autor polazi od vrlo prepoznatljivih dramskih situacija koje su obeležile privatni i javni život devedesetih godina u Srbiji, a potom sve više odlazi u područje imaginacije, meša realne i izmišljene topose, fikciju i faksiju, dopuštajući da sama lakrdija od stvarnosti usmerava dramaturški sklop događaja¹⁴.

Uostalom, ta krajnje surova lakrdija upravlja životom njegovog lika, koji se iscrpljuje u nevoljnim avanturama i krajnje dramatičnim peripetijama. U skladu sa Stanislavljevićevim žargonom koji je snažna osobenost jezika ove drame, N. je prvo valjao cigarete, pa devize, ali opljačkala ga je mafija i nije imao sto maraka da vrati glavnom dileru. Iz samog konteksta drame, i nekom neupućenom mora biti jasno da je reč o iznosu novca koji je usled hiperinflacije devedesetih u Srbiji bio izrazito visok (umetnički tekstovi nekad su pouzdanija svedočanstva o vremenu od pojedinih zvaničnih izvora). Pošto se kriminal izlio na ulice, mafija u nastavku ubija glavnog dilera, a N. je prinuđen da beži. Sledi serija epizoda s najrazličitijim likovima koje sreće na putu, a nakon bekstva s ratišta, gde je prinudno mobilisan, beži u Oslo (gde,

14 Mirjana Miočinović navodi da je samom autoru pisanje ove drame „najverovatnije bilo protivteža sumornim zapisima iz 'dnevnika umiranja', sačuvanim, kao i ovaj dramolet, među rukopisima“.

možda naročito zbog igre reči, prodaje osliće), pa onda u Boston (a to se i rimuje: „I šta se zbilo potom? Sedoh u avion za Boston“).

Do Bostona je već stigao glas da su *Srbi najjači na svetu* (od kraja osamdesetih počinje populistički projekat indukovanja svesti o izuzetnosti srpske nacije), pa su našeg N. tamo angažovali da oslobodi jedan bar okorelih gangstera. Autor ironizuje ovo masovno „buđenje nacionalne svesti“, tako da ćemo uskoro zateći kolportere kako uzvikuju: „Utoka sa istoka oslobodila Boston reketaške napasti!“ Ali *peripetije su sve napetije* pa na osnovu bostonskog uspeha agenti tajne službe angažuju našeg junaka da svrgne diktatora u izvesnoj zemlji Čangli-Bangli (ako ne pristane, biće izručen u Srboslaviju, gde ima status dezertera). U vrlo komplikovanoj misiji svrgavanja ovog satrapa (organizuju se padobranici i operacija „Žablji skok“), N. dobija i pomoćnika – Pesnika iz narečene države, a autor drame prošireni prostor za songove/kuplete. Sudeći po stihovima ovog poete, i u dalekoj Čangli-Bangli vlada svojevrsna sinergija između diktatora i naroda:

„A podanici su srećni, veseli im teku dani, ne ropću, ne bune se i cvetaju im – jedgovani.“

I ne samo to – cela ta zemlja ispostavlja se da je veliki buvljak, nalik na Argatiju. Razume se da naš junak uspešno obavlja misiju, ali u daljim peripetijama postaje zatočenik Al Kaide, pa uspeva da pobegne u Minhen.

A šta je bilo posle?

Nakon ovog pitanja *na kojem počivaju sve priče*, usledila je odjavna muzika i završni Stanislavljevićevi stihovi:

Sve su se dogodovštine dogodile, sve su se zgone zgodile,
priča je ispričana,
ostao je samo list platana...
List na kome piše:
„NEMA VIŠE, NEMA VIŠE“.

Angela Richter

„Naličje lišća vidimo samo kad vetar dune“

O intervencijama neprilagođenog umetnika

Kada sam u okviru ovogodišnjeg festivala „Na pola puta“ dobila poziv da napišem nešto o Miodragu Stanisavljeviću, kratko sam razmislila gde i kojim povodom sam ranije naišla na to ime. Onda sam se setila jednog teksta koji je autor 1991. objavio u *Književnim novinama*. Tekst je bio posvećen pesniku, dramatičaru i prevodiocu Milanu Milišiću, koji je za vreme opsade Dubrovnika tragično stradao od granate, što je sve nas koji smo kao angažovani slavisti dešavanja pratili iz Berlina mnogo uzbudilo – dodatno zbog tragične simbolike ubijanja pesničkog glasa. U tekstu je Stanisavljević pisao nešto što iz današnje perspektive zvuči i kao zaveštanje i kao nada: „I on [Milišić, A. R.], i nekolicina nas još preostalih, pripadamo književnosti koja će možda, jednog dana, postojati...“

Pripremajući krajem devedesetih konferenciju o stvaralaštvu Danila Kiša na Univerzitetu Martin Luther u Halleu/Wittenbergu na temu „Obezgraničene reprezentacije – lomljeni identiteti: Danilo Kiš u žiži etike, književnosti i politike“, Mirjana Miočinović

mi je poklonila svoju knjigu *Nemoć očiglednog*. U toj knjizi se, između ostalog, nalazi tekst „O jednoj prećutoj zbirci pesama“, posvećen Stanisavljeviću, u kojem je ta *njegova* nada u takvu književnost pretvorena u *njenu* nadu da će jednog dana to prećutkivanje Stanisavljevićevog stvaralaštva takođe prestati.

Posmatrano iz današnje perspektive, ozbiljno prećutkivanje „obeležanih“ stvaralaca (koje se, kao što je poznato, ne tiče samo srpske kulture) možda je postalo slabije. Međutim, još je prilično velik rad pred svima onima koji se zalažu za to da pamćenje izvesnih vremena i izvesnih društvenih konteksta ne bude selektivno. Prema tome, važno je da i Miodrag Stanisavljević bude među tim stvaraocima o kojima treba glasnije govoriti i opširnije pisati (doduše retrospektivno). Kao jedan od onih koji nisu napustili svoju zemlju, on je – takoreći na licu mesta, mudro, delimično s humorom, satirično, ali sve više ogorčeno, pri tome i sam ugrožen i znatno usamljen – digao glas protiv svega što je smatrao nepravednim i opasnim za društvo i za građane u tom društvu. I zbog toga sačuvani materijal različitog karaktera ovog stvaraoca predstavlja i te kako važan doprinos kulturi znanja, materijal za buduće generacije, pa i otpor „konfiskaciji pamćenja“ (Dubravka Ugrešić).

Pitanje otpora za mene otvara bar dva prilaza problematici: pitanje povratka političkog u kulturni diskurs i pitanje angažmana tzv. intelektualaca u tom diskursu. Prvo: na pitanje da li postoji znatniji povratak političkom u kulturi i/ili književnosti u aktuelnim međunarodnim okolnostima može se potvrdno odgovoriti. Naravno, to su zapravo stari problemi o kojima se uvek ponovo diskutuje u žarištu zbivanja u politici i u društvu uopšte. Ne bih ovde teoretisala, jer je staro pitanje o angažmanu ili autonomiji književnosti i umetnosti dovoljno poznato. Umetnost uopšte, s jedne strane, i strategije otpora, s druge, ni u kom slučaju se ne isključuju. Na jednoj strani imamo glasove koji se smatraju navijačima određenih političkih tendencija, i ratnih zbivanja, na drugoj imamo one koji ne čute i koji se svojim specifičnim sredstvima suprotstavljaju određenim trendovima u društvu. Treba dodati i to: što se tiče političkog u književnosti, danas bi presudan bio ne toliko njen intervencioni, tj. aktivistički angažman koliko njen potencijal da prikazuje opsesivne teme, da na razne načine

dekodira latencije i tendencije vidljivih pojava i da time otvara prostore političkog u književnom tekstu.

Drugo: što se tiče uvek ponovo pokrenutog diskursa o profilu intelektualca u društvu, ovde se pozivam na Zorana Đinđića, koji je imao širu predstavu o osobinama intelektualca i o kulturnoj eliti. Za njega je bilo važno da svi oni „zahvaljujući privilegiji da globalnije sagledaju stvari imaju obavezu da reaguju kada stvari krenu u pogrešnom pravcu. U svakom društvu elita je odgovornija za sudbinu zajednice od tzv. naroda. Ona mora da jasno opiše stanje i bez straha imenuje krivce.“ Taj ideal i ta želja nisu se realizovali na opštem nivou. Poznato je, takođe, da intelektualci nisu ni homogena, ni jedinstvena, ni nepristrasna grupacija. Lično se držim Timothyja Gartona Asha, koji kaže da je „posao intelektualca da traga za istinom, a potom je prikaže što je moguće potpunije, jasnije i zanimljivije“. Po njemu je intelektualac mislilac ili pisac koji se uključuje u javnu raspravu o pitanjima javne politike, u politiku u najširem smislu reči, ali namerom ne nastoji da stekne političku moć. Dakle, razgovor, debata, rasprava, kritika, argumentovana polemika – to treba da bude „alat“ kritičkog intelektualca za koga više ne postoji jedinstveni i univerzalni koncept, ali ipak postoji nešto svojstveno svim konceptima: intelektualci treba da budu i intelektualna i moralna savest društva. „Etika uverenja i etika odgovornosti nisu protivrečne, već se međusobno dopunjuju i sačinjavaju autentičnog čoveka“ (Max Weber).

Na šta ću se u nastavku fokusirati? Polazeći od toga da se subverzivni odnos prema vladajućoj politici češće istraživao (i istražuje) u delima tzv. lepe književnosti, koncentrisala bih se ovde na manje popularne esejističke tekstove, odnosno kolumne i zapise. Takvim kraćim formama autorke i autori reaguju na važne krizne pojave u politici i u društvu kojem pripadaju, ali ipak iz mnogo globalnije perspektive. Čine to, doduše, bez vremenske distance, ali iskreno, sa srcem na pravom mestu. Svi oni koji se usuđuju da tako pišu žele da se umešaju, da upozoravaju, objašnjavaju, komentarišu... Kao entuzijastu koji je radio u tom duhu shvatila sam Miodraga Stanisavljevića. To je blisko Bertoltu Brehtu, koji je na kongresu pisaca u Istočnoj Nemačkoj

1956. konstatovao: „Kratka forma dozvoljava direktno angažovanje u borbi.“

Pitati danas šta je bio uzrok Stanisavljevićevog napuštanja svega što je strastveno radio: lirske pesme, drame, umetničku kritiku, prevođenje – svakako je neumesno i suviše. Taj njegov bunt ne treba objašnjavati ni otpuštanjem sa Televizije Beograd. To, po mom mišljenju, nije samo pobuna izuzetno osetljive duše koja u trenutku izuzetne opasnosti počinje da se bavi – kako bi drugi možda rekli – stvarima koje je se ne tiču. Za mene je to moralni stav čoveka koji se brani od jednonumlja. U njegovim refleksijama prepoznaje se profil senzibilnog, kritičkog mislioca koji na svoj način fokusira svoja razmišljanja o ratnim zbivanjima, o situaciji za vreme embarga i o posleratnoj situaciji u Srbiji, kao i o problemima politike i tranzicije. Da se razumemo: time nikako ne želim da kažem da njegove pesme već po sebi nisu okosnice mišljenja i osećanja o opsesivnim temama; one su bez sumnje specifična vrsta *otpora*.

Miodrag Stanisavljević je u atmosferi sve veće krize i sve veće opšte ugroženosti osećao da *mora* da bude aktivan i van svojih izvornih umetničkih ambicija i poduhvata. Hrabro i vešto koristi kolumne, zapise, dakle više žurnalističke forme, da bi izrazio svoj stav o vremenu i ljudima koji su to vreme obeležili. Pun emocija, provokativno i nemilosrdno, pomoću satire ili bez nje, pogodio je bolna mesta u politici i društvu, ne štedeći ni razne političare. Shvatio je da je kriza koju doživljava pre svega ideološka i politička. Kakve posledice to može imati na socijalnom planu, osetio je na svojoj koži.

Poznato je da Miodrag Stanisavljević ne samo što nije bio intelektualni „zabavljač“ već nije bio ni integrisan u kolektivnu medijsku javnost Srbije; zadržao je autentičnu individualnost i, osećajući dužnost da analizira i upozorava, koristio se sredstvima političkog esejističkog novinarstva. Naravno, ako promislimo o statusu glasila *Republika*, u kojem je autor redovno objavljivao svoje tekstove, otvara se pitanje koliko je bilo dejstvo tih tekstova u široj javnosti toga vremena, njihovo uključivanje u komunikativnu funkciju politike, posebno u devedesetim godinama, kada je list *Politika* bio glavni oslonac režima Slobodana Miloševića... Novine i časopisi treba da dosegnu što širu javnost, a *Republika*

tada nije imala široku čitalačku publiku; međutim, utoliko je važnija kao dokument težnje za demokratskim promenama u društvu.

Našeg autora ništa od svega toga nije moglo obeshrabruti u nameri da piše protiv inercije i zaglupljivanja ljudi, pa ni protiv satanizacije neistomišljenika. Lektira Stanisavljevićevih minijatura danas i za mene predstavlja neku vrstu „uvoda u prošlost“ (Buden, Žilnik). Kao bivša postdiplomka na beogradskom i sarajevskom univerzitetu, kao slavistkinja i kao žena koja je socijalizirana na istoku Nemačke, ne osećam se samo kao neko ko gleda isključivo „s one strane zida“.

Otpor kod Stanisavljevića znači, kako ja smatram, pisati bez dlake na jeziku, naznačiti nepravednosti i protivrečnosti, čas draističnim, čas i poetskim rečima i rečenicama, ali uvek precizno i nemilosrdno. Naravno, to što je pisao nije moglo biti sveobuhvatna analiza *totalne dramaturgije*, već više pokušaj da se ne zatvaraju oči pred pojavama u društvu i da se upire prstom u različite aspekte tog velikog košmara, posebno u Srbiji. Sve to samo po sebi ostaje kao vredna dokumentacija mišljenja upornog dijagnostičara i istovremeno duhovitog stvaraoca. Posebno tu imam u vidu Stanisavljevićevu kolumnu koja je pod nazivom „umor u glavi“ izlazila u *Republici* od 1994. do početka 2005. Sam naziv i apostrof na početku višeznačni su, aludiraju ne samo na *umor* nego i na *humor*, a nažalost i na *tumor* koji je bio – tužno je reći – uzrok njegovog preranog odlaska.

U tekstovima Miodraga Stanisavljevića mogu se identifikovati mnogi markeri; za sebe sam beležila sledeći izbor: vlast (i njeni akteri), intelektualci, narod, buvljak, Dedinje (kao toponim i simbol).

Iz bogate radionice kritičkog mišljenja i pisanja mogu ovom prilikom ukazati samo na neke za mene posebno upečatljive tematske oblasti i polja refleksije; detaljnu analizu stilskih postupaka i retoričkih finesa u ovom ograničenom prostoru ne mogu dati.

Kada, na primer, piše o *Progresiji bede* (1994), Stanisavljević polazi od konkretnog, od grupe *čiji je član* i sam bio, one koja je izbačena sa državne televizije. Opisuje posledice, klevetanja, ravnodušnost mase, ali i širenje bede u materijalnom i duhovnom:

„Naše rečenice sve manje prate progresiju naše bede. Jučerašnja oštrina već danas deluje eufemistički. Sudbina onih koji su osuđeni na umorstvo glađu zbog 'oporočavanja vlasti' bila je važna pre nekoliko meseci. Ali, tada se našim protestima priključio onespokojavajuće mali broj ljudi. Režimu je ostavljena sloboda da nas jednog po jednog, u muku i ravnodušju, likvidira. Danas istu sudbinu dele stotine hiljada (možda i milioni) ljudi. Srbija je danas u ogromnoj većini sastavljena od ljudi vrednih – po jednu marku. Njima je, žale se, oduzeto pravo na život. Ali, tome je pretходило oduzimanje *prava na reč*.“ Tekst se završava komentarom o sudbini „izgladnelih ljudi“ koji nikako ne dolaze do nekog novca u bankama i izlaze „ćutke ili muklo psujući“ – kako ironično primećuje autor – „jer je pravo na reč odavno dokinuto“.

To što tamo još čitam kao tihi prekora što masa neće da razume neke stvari i da se kritički odnosi prema politici režima pojačava se postepeno u kasnijim tekstovima, izliva se u strah da često apostrofirani „narod“ ostaje „samo statista u krvavoj lajkrdiji čiji je pokretač moć“. (*Vežbe zaludivanja*, 1994). I kada su konačno neke političke promene na vidiku, Stanisavljević konstatuje kako to običnim ljudima još nikako ne olakšava život: „Gledao sam kako se kupci na buvljim pijacama žučno prepiru sa prodavcima da li stare cipele vrede 10 ili 15 dinara. I došao sam do zaključaka koji upućuju na to da se na dolazak promena mora gledati s dosta pesimizma. Ti zaključci glase: 'Bogati gra-bežljivci klopaju bednike, bednici se klopaju međusobno. Linija pražnjenja socijalnog elektriciteta ne vodi naviše nego, najčešće, naniže prema istom ili još nižem društvenom sloju.“ (*Srpski virus*, 2000) Solidariše se s radnicima kada izlaze na ulicu (*Jesen radnika*, 2001). Gledajući kako policija reaguje dok ljudi traže hleb po kontejnerima, on oseća empatiju prema onima koji najviše pate. Oštro kritikuje: „Najnoviji srpski mrak zove se batine zbog gladi“ (*Batine za gladne*, 2004).

U sopstvenoj socijalnoj ugroženosti i ugroženosti cele porodice, beogradski buvljak i Bulevar (Revolucije, odn. sada ponovo Bulevar kralja Aleksandra) za njega su bile važne lokacije, a on je sticajem okolnosti pouzdani svedok posledica politike koja je vodila u socijalnu bedu. „Miša sedi na pločniku Bulevara nesrećno-ga srpskog kralja Aleksandra na nekakvom tronošcu. Takve sâm

proizvodi i prodaje. A slavni bulevar zakićen 'kioscima', smeće na sve strane i slika je simbol nacionalnog buvljaka Miloševićeve Srbije“, svedoči Mirko Đorđević (*Sveća na grobu prijatelja - zapisi iz Antidnevnik*a, 2006). Metaforu buvljaka na kome se skuplja ljudi najrazličitih interesa, navika i želja i gde se u klasičnom razumevanju reči prodaje sve što nije potrebno, ili što je polomljeno, koristio je Stanisavljević još 1995, ironizirajući ondašnju političku situaciju u Srbiji pomoću nekoliko udarnih naslova: Mir, Na Dedinjskom, Siloljupci, Ujedinitelji, Grozomorna optika (*Nacionalni buvljak*). I kad je beogradski buvljak zaista zatvoren, reagovao je sa ironično intoniranom setom: „Proveo sam tamo dosta turobnih godina, u Miloševićevo vreme, prodajući sve i svašta za bednu crkavicu koja je bila dovoljna da se tamo kupi humanitarni pasulj (zvani pasuljica) i kesa riže. I da se stekne etiketa antiratnog profitera.“ (*Rekvijem za buvljak*, 2003)

Iz svoje, svakako subjektivne perspektive, tvrdim da je Miodrag Stanisavljević u odnosu na vlast bio jedan od prvih, pa i retkih, koji su političke nastupe Slobodana Miloševića vrlo rano smatrali opasnim po društvo. Ne znam da li je iko već te davne 1990. godine tako otvoreno, tj. javno tražio da abdicira, što je on zahtevao u tekstu koji je objavljen u *Književnim novinama* (*Abdicirajte!*). Iz ličnog ugla, mogu samo da mu se divim. Naime, baš na dan mnogo citiranog Miloševićevog govora na Gazimestanu 1989. sletela sam na beogradski aerodrom. Govor je bio u toku, preko zvučnika i u taksiju sam pratila događaj. Na prozoru taksija je bila nalepnica s Miloševićevim konterfajem. Iritirao me je tada već zvuk tog glasa, osećala sam se nekako nelagodno, pa ipak nisam očekivala sve to što se kasnije dešavalo.

Od te davne 1990. godine je Miodrag Stanisavljević pažljivo pratio postupke i sudbine mnogih političara, ali s posebnim intenzitetom centralnu ličnost vlasti devedesetih, „dedinjskog tirančića“, odnosno „dedinjskog samodršca“ Slobodana Miloševića, kao i stvaranje mašinerije koja omogućuje da se moć akumulira i sve više koristi jednoj maloj grupi, pri čemu taj u propagandi mnogo apostrofirani „narod“ iz njegove perspektive sve više mutira u bezvoljnu i/ili inertnu masu, u „topovsko meso“ i „biračko meso“. Stanisavljević se pita kako slabljenje otpora ratu u Srbiji može funkcionisati i gorkim rečima daje objašnjenje

toga što određuje kao „sistem tri fundamentalne laži“ u čijim koordinatama se režim kreće i obnavlja: „Rat je Srbima nametnut“, „Stradanje je na pravdi Boga“, „Srbi samo brane svoja ognjišta“ (*Sistem tri laži*, 1994). Energično ali i vrlo vešto fiksira najvažnije crte uticajnih ljudi i pažljivo prati njihove nastupe, izjave i članke da bi svakom bilo jasno ko je odgovoran za poznato ideološko usmeravanje i vojno ostvarenje željenih političkih ciljeva: pored Miloševića i njegove supruge Mire Marković, tu su političari Rašković, Karadžić, Krajišnik i Plavšić, Šešelj, Drašković, general Mladić i predstavnici paravojnih formacija, „otac nacije“, književnik Dobrica Ćosić, i mnogi drugi.

„Zemlji u kojoj pokvarenjaci prosuđuju šta je kriminalno, budalanti šta je budalasto a ludaci šta je ludo“, piše Stanisavljević, „spas može doneti samo čudo“ (*Moždana oluja*, 1997). Pun ironije, tvrdi: „Gde prestaje vera u ličnu inicijativu počinje vera u čudesa.“ (*Tesno mi ga, nane, skroji*, 1997) Čudo se nije desilo ali su građani u urbanim centrima krajem 1996. i početkom 1997. svaki dan masovno išli u „šetnju“ za očuvanje rezultata lokalnih izbora (koalicije *Zajedno*) i za normalizaciju života običnih ljudi. Stanisavljević je sve to, izgleda, s olakšanjem primio, sam je bio učesnik u šetnjama. Međutim, nije ni krio svoje osećanje ambivalentnosti prema nekim pojavama u tom kontekstu: učestvovanje crkvenih čelnika u protestu i držanje govora pred studentima primio je s rezervom: „Popovska zamisao je jasna: pretvoriti šetnje u litije, a život u žitije.“ Zaključuje: „Ja glasam za život.“ (*Moždana oluja*, 1997) Možda bi se u odnosu na tadašnju situaciju moglo reći da je tu bio preoštara, ali ako ne gubimo iz vida aktuelnu sakralnu dimenziju javne politike (sećanja) i religiozno pravoslavno samorazumevanje srpskog naroda, onda bi o tome trebalo ponovo razmisliti.

S oprečnim osećanjima je Miodrag Stanisavljević naposljetku primio pobjedu Zorana Đinđića na izborima 2000. godine. Iskreno govoreći, on je promene na vlasti uvek pratio dosta kritički, pa tako isprva nije bio ubeđen da se politička matrica načelno menja.

Već početkom 2001. godine je sipao so na ranu, kritikujući da su baš „crvene beretke“ postale „kultni junaci srpskih medija“. Zamađljivanje njihovih prljavih poslova u jedva prošlom vremenu,

njihovo integrisanje u novi sistem i „proizvodnju bisera od njih“ smatrao je velikom greškom (*Rozmerina beba ili O Crvenim beretkama*, 2001). Posle ubistva premijera kome je bio pripisao izvesnu dozu naivnosti u odnosu na te i druge „stare“ kadrove, upozorio je čitaoce da iza tzv. zavere, tj. Đinđićevog ubistva, stoje ljudi posebnog kova (*Stvarnost lošeg ukusa*, 2003; *Porodična sablja*, 2003), nezvanično imenovani kao crvene beretke, pripadnici Jedinice za specijalne operacije (JSO), koji su poznatiji po svojim nadimcima. Pitao je kakva je to dramaturgija bila kada je jedan liberalni premijer, koji je sa strategijom evropske Srbije imao najbolje namere, postao žrtvom tajne mašinerije. Ja sam dan posle ubistva Zorana Đinđića stigla iz Bosne u Beograd, pratila sam informacije i diskusije građana, osećala sam bespomoćnost, rezignaciju i strah mnogih građana zbog takve situacije i zbog vanrednog stanja. A sada? Sada se moram pitati kako je došlo do toga da je ubica Milorad Ulemek Legija mogao steći popularnost kao pisac sabranih dela u 17 knjiga (DINEX)...

Činjenica da je Stanisavljević dao prednost nemilosrdnoj borbi rečima pesničkog dara da bi izrazio svoje nepristajanje na to što se u njegovoj zemlji dešavalo ne znači da nije pratio događaje i na širem planu: tako je oštro reagovao na pojavu ekstremnog ruskog desničara Žirinovskog u Srbiji (*Zakon glupih situacija*, 1994). Nije skrivao ni svoje mišljenje o Putinu u vezi sa otmicom u moskovskom pozorištu, kada su otmičari tražili obustavljanje rata u Čečeniji: „Kako je Putin rešio slučaj u pozorištu? Ubacio je unutra neku otrovnu gaščinu koja je, uz dvadesetak Čečena, ubila i stopedesetak talaca. To se, za ruske pojmove, smatra uspešno izvedenom akcijom. Sačuvaj me Bože od ruskog poimanja vrednosti ljudskog života...“ (*Ruska receptura*, 2002)

Ne bih završila ovaj ekskurs a da ne izrazim svoju uzbudjenost prilikom čitanja emocionalnih redova koji se tiču Stanisavljevićeve supruge Marije. A najpotresniji je zapis u kojem se vidi kako je političko povezano s ličnim: „Gadali su tebe, a pogodili su mene, govorila je moja umiruća žena. Znam da su to učinili. Ne znam kako, ali učinili su to. Ti si se provukao, jer si jači, jer su tvoje T-ćelije uništile zasejano seme smrti. A u meni piknjici, anemičarki, prokljalo. Rascvetalo se. Vidim ružu smrti u sebi.“

Ti redovi su sastavni deo materijala iz ostavštine. (348 rečenica o umiranju, 2006)

Zaključak njegovih razmatranja početkom 21. veka nije zvučao baš optimistički:

„Srbi su još nespremni za katarzični ugođaj. Prvo se sa očiju mora ukloniti nacionalistička katarakta, tek potom je na redu katarza.“ (*Vrana vrani oči ne vadi*) I ovde mi odjednom pada na pamet roman *Mrena* Milice Mičić Dimovske iz 2002; naslov u prevodu na engleski glasi *The Cataract* (2016)...

„Sve mogu da zamislim, samo prestanak misli ne mogu da zamislim.“ Ta rečenica iz rukopisa koji je ostavio Miodrag Stanisavljević može se okarakterisati kao njegov životni moto. Dabome, on je samo jedan od mogućih glasova koji su se angažovali protiv neznanja i tabuiziranja mnogih pitanja u javnom prostoru, protiv nacionalizma i mistifikacije nacije u Srbiji. I to nimalo ne mora značiti da je uvek bio u pravu; treba uzeti u obzir to da se u okviru jedne zajednice uvek radi o višestrukim i protivrečnim dimenzijama iskustva. Kao pojedinac, Miodrag Stanisavljević za mene je oličenje otpornosti srpske kulture, čovek koji je živeo onu etiku odgovornosti (Max Weber), bez obzira na posledice. Bilo mu je jasno da se naličje vidi samo kad vetar dune.

U septembru 2022.

Branislav Jakovljević

Totalna dramaturgija **Beda pobjede i otmenost svedočenja**

Nova dramaturgija

Tokom posljednje dve decenije dvadesetog veka došlo je do jedne od najvećih prekretnica u polju dramaturgije, pozorišne discipline koja je uporedo sa režijom obeležila pojavu nove vrste nezavisnih profesionalnih pozorišta u kontinentalnoj Evropi krajem osamnaestog veka. Sledećih dvesta godina, sve do pojave „nove dramaturgije“, ova pozorišna profesija je u većoj ili manjoj meri bila podređena autorskim figurama dramskog pisca i režisera. Tekst Marianne Van Kerkhoven, objavljen 1994. u specijalnom broju časopisa *Theaterschrift* posvećenom dramaturgiji, sažeto iznosi neke od osnovnih odlika nove dramaturgije. U toj publikaciji, koja ima snagu (i pojavu) manifesta, poput avangardista iz prve polovine 20. veka, Van Kerkhoven taksativno navodi osnovna načela novog pristupa dramaturgiji: recimo, da svaka predstava sadrži svoj metod; da je zadatak dramaturga da prevede osećaj u znanje; da se dramaturgija hrani razlikama; da gradi posebnu vrstu međusobnih odnosa; te da se dramaturgija ne bavi isključivo dramom, već pitanjem „kako da se postupa sa materijalom, bez obzira na njegovo poreklo – bilo da je vizuelno, muzičko, tekstualno, filmsko ili filozofsko“. (1994: 142) U tom tekstu, naslovljenom „Gledati bez olovke u ruci“, uticajna dramaturškinja Van Kerkhoven govori pre svega o plesu i koreografiji, aktivnostima koje su dramaturgiju izvele iz domena dramskog pozorišta.

Tokom devedesetih, iz područja plesa, nova dramaturgija se prenela na sve vrste netekstualnog i „postdramskog“ pozorišta, od opere, festivala i uličnih događaja do digitalnih medija, pa čak i arhitekture. Nova dramaturgija razvijala se kroz saradnju i međusobnu razmenu iskustava, ideja i praksi u okvirima široke mreže dramaturga, koreografa, kritičara, teoretičara, istoričara i umetnika performansa širom Evrope, a zatim i u SAD. Oni su se okupljali i saradivali na konferencijama, simpozijumima, festivalima i umetničkim projektima koje su finansirale vlade, privatne fondacije i profesionalne organizacije. Pomenuti tekst Van Kerkhoven prvi put je predstavljen na simpozijumu koji je ona organizovala u leto 1993. godine u Amsterdamu, i koji je predstavljao jedno od inicijalnih čvorišta u toj mreži alternativnih pristupa dramaturgiji.

Totalna dramaturgija Miodraga Stanisavljevića vremenski se podudara sa pojavom i procvatom nove dramaturgije, s tom razlikom što se on tokom tog perioda nalazio u položaju potpuno obratnom u odnosu na položaj njegovih kolega od kojih je bio udaljen svega nekoliko stotina kilometara: usamljen, bez institucionalne podrške, u izolovanoj zemlji, u iznurenom i osiromašenom društvu, van tokova međunarodne razmene, pa čak i van okvira samog pozorišta. Jedno od onih okupljanja i razmena iskustava koji su obeležili pojavu i razvoj nove dramaturgije bio je simpozijum „Svedok kao dramaturg“ (The Witness as Dramaturg), koji je u oktobru 2008. godine organizovala londonska plesna grupa Dance4, pod pokroviteljstvom Live Art Development Agency. Stanisavljević pripada ovoj vrsti dramaturga, s tom razlikom što on nije svedočio nastajanje jedne predstave, već propadanje jednog društva.

Šta je to totalna dramaturgija?

Formalno, ova sintagma prvi put se pojavljuje u naslovu Stanisavljevićevog teksta objavljenog u broju magazina *Vreme* od 13. decembra 1993. U toj belešci, publicističkoj formi kojoj se on sve više okretao od kraja osamdesetih, Stanisavljevićevi komentari su usmereni ka vrhovima srpske političke scene koji su zemlju uvukli u ratne sukobe u Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini. Njegova analiza srpskog političkog vašara kreće se od oportuni-

sta kao što su Ivica Dačić i (sada već poluzaboravljeni) Goran Perčević do ideologa novog srpskog nacionalizma poput akademika Mihaila Markovića i Ljube Tadića, te tehnike samoodržavanja ove ideologije proizvodnjom spoljnih i unutrašnjih neprijatelja. U jednom trenutku, prelazeći sa jasno prepoznatljivih ličnosti i događaja na eluzivne i teško sagledive pojave društvenog stanja, Stanisavljević navodi da je „duhovnim horizontima ovog naroda ovladala *totalna dramaturgija* – u kojoj su sve veze moguće, a svi obrti očekivani i uverljivi“ (*Katarza i katarakta* 2001: 30). Stanisavljević beleži ovu pojavu široko rasprostranjenog fatalizma kao jednu od oznaka totalitarne prirode režima Slobodana Miloševića.

Nakon što se krajem osamdesetih i početkom devedesetih sve više okretao komentarima koje je objavljivao u periodici (*Književne novine, Književna reč, NIN, Vreme* itd.), Stanisavljević je početkom 1994. počeo redovno da objavljuje tekstove u časopisu *Republika*. Nebojša Popov, osnivač i urednik tog lista, za beležio je da je do početka 2005. godine Stanisavljević objavio ukupno 185 tekstova u *Republici*. Popov ih je sakupio i uredio u knjizi koju je naslovio *Totalna dramaturgija*, objavljenoj posle Stanisavljevićeve smrti, kao četvrti tom njegovih sabranih dela. U „Predgovoru“, Popov Stanisavljevićeve tekstove naziva „kolumnama“, što nikako nije netačno, budući da se radi o autorskim komentarima koji su redovno objavljivani u jednom časopisu. Ipak, to nije dovoljno da bi se opisala ta jedinstvena pojava u srpskoj publicistici tog vremena.

Za Stanisavljevića, „dramaturgija“ nije metafora, već metod analize jedne endemske forme totalitarnog društva koje je počelo da se razvija sa dolaskom Miloševića na vlast, uspostavilo svoje glavne karakteristike ratnih, krvavih devedesetih, da bi se razvilo tokom posleratne, postmiloševićevske, neoliberalne decenije čiji je jedan deo Stanisavljević posvedočio i zabeležio u svojim tekstovima u *Republici*. Važno je napomenuti da je on bio prvi magistar dramaturgije kod nas (Borka Pavićević bila je druga), i da on nikako ne koristi pojam „dramaturgija“ proizvoljno. Naprotiv: on taj pojam koji se odnosi na strateški razvoj radnje, vođenje narativa, kao i strukturalni odnos između delova jedne događajne celine, savesno prenosi iz pozorišta na čitavo društvo. Tako, osvrćući se na teorije zavera protiv Srbije koje su pratile početak

Miloševićevih pljačkaških ratova, Stanisavljević beleži njihovu zasnovanost na „tajnim dramaturgijama“ (159). U predvečerje kosovskog rata, on govori o „Milošević-Šešeljevoj dramaturgiji 'odbrane srpstva'“ u toj pokrajini. (181) Kako se sukobi zaoštravaju, a država zapada sve dublje u još jednu ratnu krizu, Stanisavljević upućuje na „unutrašnju dramaturgiju režima“ koja po pravilu „proizvodi loš sled događaja“. (187) Zamrzavanje sukoba na Kosovu, još više nego što je to bio slučaj u Bosni ili Hrvatskoj, iznosi na videlo egzistencijalnu krizu čitavog društva, koja poziva na pronalaženje „dramaturgije promene vlasti u Srbiji“, a ona se u ovom urušenom stanju svodi na „dramaturgiju gnjavaže“. (209) Promena vlasti ne menja društvene odnose i snage koji oblikuju svakodnevicu građana Srbije: „Dramaturgiju naših života još neko vreme oblikovaće policija. Murijaci u parovima, s pancirima i dugim cevima. I [ministar ekonomije Božidar] Đelić koji smišlja nove harače da namiri apetite naših 'anđela čuvara'. Najbolja dramaturgija je ona koja se ne primećuje. Najbolja policija je, isto tako, ona koja se ne vidi na svakom ćošku.“ (316) I sama činjenica da je dramaturgija kao estetska kategorija primenljiva na događanja u Srbiji na prelomu veka dovoljno govori o prirodi tog društva.

Totalna dramaturgija nije dramaturgija totalnog pozorišta. Počev od Richarda Wagnera, ideja totalnog pozorišta bila je povezana sa težnjom ka stvaranju pozorišne, odnosno operске predstave kao sinteze tradicionalnih umetnosti, njihovog okupljanja i harmonizacije u sveobuhvatan estetski doživljaj. Drugim rečima, totalno pozorište težilo je da zameni neposredno estetskim iskustvom. Totalna dramaturgija odnosi se na društvenu stvarnost koja poprima svojstva estetskog fenomena: ona postaje predstava koja ima svoje zakonitosti, metode kompozicije, cilj i sredstva. Totalna dramaturgija je metod analize društva kojim dominira estetizovana politika. To je, drugim rečima, dramaturgija jednog totalizovanog društva.

Između nove i klasične dramaturgije

Ako se klasična dramaturgija obraća tehnicu dramskog teksta, a nova dramaturgija uzima za svoj predmet komponovanje akcija u predstavjačku celinu, totalna dramaturgija istupa iz

okvira pozorišne predstave, kao i iz usko ograničenog i jasno definisanog okvira estetskog iskustva. Osnovna pretpostavka klasične i nove dramaturgije jeste predstava kao estetski predmet, odnosno umetnički obikovan događaj koji ima jasan odnos prema okolnim, vanpozorišnim i ne-estetskim zbivanjima. Predstava može da bude zasnovana na tekstualnom predlošku, ali ne mora: može da se sastoji od kombinacije bilo koje grupe elemenata – telesnih gestova, zvukova, slika, predmeta, akcija – koji su uvedeni u predstavljački okvir. Totalna dramaturgija zasniva se na eroziji, ukidanju, radikalnom proširivanju ili izvrtanju tog okvira. Ovde je od ključnog značaja položaj subjekta pozorišnog izvođenja. U tradicionalnom pozorištu, gledalac je odvojen od dešavanja na sceni. U osnovi estetskog doživljaja je odnos subjekta prema (umetničkom) predmetu, koji u pozorištu gubi onu stabilnost i materijalnost koju ima u vizuelnim umetnostima i biva zamenjen opredmećenom akcijom. Garant tog opredmećivanja je dramski tekst, i on je osnovni predmet istraživanja klasične dramaturgije.

U postdramskom pozorištu, čiji je nova dramaturgija sastavni deo, menja se mesto i uloga ne samo dramskog teksta već i gledaoca. Sa jedne strane, kako je s pravom tvrdio teoretičar pozorišta Hans-Thies Lehmann, u evropskom i američkom pozorištu druge polovine dvadesetog veka nastupa preispitivanje, a zatim i odbacivanje dramskog teksta kao osnovne pretpostavke pozorišnog čina. Umesto književnog predloška, glavna stvaralačka komponenta pozorišne predstave postaje rediteljski koncept, vizuelna kompozicija, fizičko prisustvo izvođača, ili pak jedna od mnogih drugih komponenata pozorišnog čina. To izmeštanje teksta ne dovodi samo do preraspodele kreativnih snaga na sceni, već i do promene odnosa između scene i gledališta. Publika se često iz pasivnog posmatrača pretvara u aktivnog učesnika pozorišnih događanja, koji više nisu ograničeni samo na scenu odvojenu od gledališta nevidljivom barijerom proscenijuma. To vodi ka novoj vrsti totalnog pozorišnog iskustva, zasnovanog na proširenju estetske sfere sa scene na celokupni pozorišni prostor.

Dok nova dramaturgija proširuje estetsku sferu pozorišne predstave i aktivira gledaoca, te na taj način često proizvodi simulaciju stvarnosti u pozorištu, ova totalna dramaturgija

potpuno napušta pozorišni čin kao estetski predmet i okreće se društvenoj stvarnosti. Razlog za to je njeno poprimanje svojstava jedne totalne predstave u kojoj je posmatrač krajnje pasiviziran. Ključna karakteristika totalnog društva jeste otuđenje subjekta od njegove društvene moći, pa i od uticaja na sopstveni život. U društvu, kao i u pozorištu, sve su veze i obrti mogući samo zato što mehanizam koji ih pokreće postaje nedokučiv i van domašaja onih kojih se te veze i obrti najviše tiču. Totalna dramaturgija nije samo opis stanja jednog društva. Kao što to čini nova dramaturgija u odnosu prema izvođačkoj umetnosti, totalna dramaturgija se odnosi na pristup analizi jednog društva. Jedno od važnih dostignuća nove dramaturgije jeste odvajanje ovog pojma od ustaljenih procedura analize teksta. Iz tog razdvajanja dramaturgije od drame potekla je ideja o dramaturškom mišljenju kao pristupu „koji može da se izvede na različite načine i sa nizom različitih učesnika“ (Behrndt 2010: 191). Premda se od nove dramaturgije razlikuje po predmetu analize, Stanislavljevićeva totalna dramaturgija se sa njom potpuno slaže u svojoj praksi dramaturškog mišljenja.

Ništa manje važne nisu linije kontinuiteta koje totalna dramaturgija uspostavlja sa samim korenima dramaturgije koje je postavio Gottfried Ephraim Lessing. Kada je pozvan na položaj literarnog savetnika u Hamburškom narodnom pozorištu, jednom od prvih takve vrste u Evropi, Lessing je od aprila 1767. do decembra te godine, kada se pozorište ugasilo, redovno objavljivao kritičke tekstove namenjene za unutrašnju upotrebu članova i uprave pozorišta. Za osam meseci, koliko je pozorište opstalo, napisao je 104 članka te vrste, koja je dve godine kasnije (1769) sakupio i objavio u dvotomnom izdanju pod naslovom *Hamburška dramaturgija (Hamburgische Dramaturgie)*. Dramatičar, esejističar i kritičar širokog raspona, Lessing je zapravo postavio paradigmu onog što će se kasnije nazvati slobodnim intelektualcem. Pored obimnog iskustva sa raznim formama umetničkog i kritičkog pisanja, za potrebe Hamburškog pozorišta – i, kako se ispostavilo, nove pozorišne discipline – izmislio je potpuno novu formu esejistike. Njegovi članci nisu bili kritike u uobičajenom smislu te reči, a od klasičnog eseja odudarali su po sažetoj formi i centralnoj orijentaciji na analizu ne samo dramskih tekstova već

i drugih elemenata pozorišne predstave, kao i na njene veze sa širim književnim i društvenim dešavanjima. On ih je nazvao, jednostavno, pismima ili beleškama.

Na jedan važan način, Stanislavljevićevi tekstovi se nastavljaju na Lessingove beleške. To nisu klasične kolumne koje objavljuju profesionalni novinari ili eksperti iz određenih oblasti; premda su namenjeni širokoj čitalačkoj publici, oni takođe nisu konvencionalne kritike. Mada se bave raznim temama i prate politička dešavanja u Srbiji tokom katastrofalnog perioda njene istorije, ono što ih suštinski povezuje jeste autorov napor da iščita i analizira jedno društvo koje je obeleženo moralnim poniranjem i totalizirajućim stremljenjima u javnoj sferi. Nijedan od 185 tekstova sakupljenih u *Totalnoj dramaturgiji* nije posvećen pozorištu kao autonomnoj umetnosti. U uslovima totalne dramaturgije, pozorište postaje irelevantno. Pozorište prestaje da postoji kad društvena stvarnost dobije svojstva estetske predstave.

Po čemu je totalna dramaturgija jedinstvena?

Decenija u kojoj se Stanislavljević bavio totalnom dramaturgijom bila je obeležena ratovima, ratnim zločinima i genocidom koje je režim Slobodana Miloševića počinio u neposrednom okruženju, kao i svakodnevnim političkim nasiljem i zločinima koje je počinio u samoj Srbiji. Bila je, takođe, obeležena strmoglavim osiromašenjem građana krnje Jugoslavije koju su osmislili Milošević i Dobrica Ćosić, manipulacijama svih vrsta, od ekonomskih do medijskih, kao i dubokom kriminalizacijom političkog sistema, koja se prenosila na sve delove društva. Slobodni mediji, od dnevnih listova kao što je *Borba* do nedeljnika poput *Vremena*, i udruženja kao što je Beogradski krug donosili su detaljne izveštaje i analize tih događaja. Ono po čemu se Stanislavljevićeve beleške razlikuju od svih njih jeste to što su dolazile iz pera pesnika-dramaturga. U njegovim tekstovima često se otimaju kratke rime, „Danke Handke“ (105), ili čitavi rimovani nizovi: „Pleksiglasni oklopnici, bez mane i straha, hladni kô vaš oklop i pogleda mrka... U zemlji je zbrka... Nekad sam znao celu pesmu, al' sve sam zaboravio u trome-sečnom nesnu...“ (127) Proza se često prolama u gorke stihove:

Ja sam Kid-genocid,
Zaštitnik mi je sveti Vid,
Po prirodi sam državotvoran,
Zato sam za rat uvek oran.

Šta ne dobijem ognjem i mačem
Pokušavam dobiti – plaćem.

Ja sam Kid
Što ne zna za stid.
(140)

Po ovim pesničkim stremljenjima, *Totalna dramaturgija* podseća na *Nemački ratni bukvar* (*Deutsche Kriegsfiabel*) Bertolta Brechta. Tokom Drugog svetskog rata, Brecht je iz ilustrovanih magazina prikupljao isečke koji su se odnosili na nacističku Nemačku. Lepio ih je u jednu svesku i ispod njih dodavao komentare u formi kratkih, britkih stihova. Tako, na primer, novinska fotografija avijatičara u kokpitu aviona koji ponosno uzdiže ruku propraćena je stihovima:

Gledate kučkinog sina, i to bednog.
„Smejem se na vesti o stradanjima drugih ljudi.
Nekad, nirnberški prodavac midera,
Sada, trgovac smrću i jadom“.
(1998, pesma br. 20)

Postoji jedna bitna razlika između totalne dramaturgije i Brechtovog *Ratnog bukvara*: mada često pozajmljuje iz medija, Stanisavljević ne koristi vizuelne već isključivo diskurzivne citate. Nije ništa manje važno ni to što on totalnu Srbiju ne posmatra sa bezbedne daljine, makar to bio i egzil, već je duboko uronjen u društvenu sredinu koju analizira (o tome malo kasnije). Već sama ova činjenica dovodi u sumnju analogiju između Miloševićeve Srbije i nacističke Nemačke, koja se često i olako nameće. Za razliku od Brechta, koji je, kao i mnogi drugi anti-fašisti, morao da napusti Nemačku po dolasku nacionalsocijalista na vlast, Stanisavljević je ostao u Srbiji i nastavio da piše

i objavljuje. To je radio po visokoj ličnoj ceni, izgubivši stalno zaposlenje na Televiziji Srbije, i u vrlo teškim okolnostima, ali je ipak imao prilike i mogućnosti da javno iznese svoje stavove i opažanja. Njegove tekstove mogao je da čita ko je hteo, a velika većina nije. Već se u tome ogleda jedna od glavnih osobina društva totalne dramaturgije.

Takođe, Stanisavljević nije bio prvi koji je došao na ideju da celo jedno društvo posmatra kao dramaturšku celinu. Sedamdesetih godina, u sociologiji se pojavila ideja „dramaturškog društva“ kao podvrste „upravljanog društva“ o kome su govorili Theodor Adorno i Max Horkheimer. Američki sociolozi T. R. Young i Garth Massey okarakterisali su dramaturško društvo kao društvo „u kome se tehnologije društvenih nauka, masovnih komunikacija, pozorišta i umetnosti koriste da bi se upravljalo stavovima, ponašanjima i osećanjima populacije u modernom masovnom društvu“. (1978: 78) Young i Massey naglašavaju da su „dramaturška društva“ zasnovana na političkim i materijalnim nejednakostima, kao i na neujednačenom pristupu informacijama, te da u tim društvima dolazi do upotrebe dramaturških sredstava u službi klasnih interesa. U ovoj slici dramaturškog društva lako se prepoznaje totalizovano srpsko društvo od ratova devedesetih pa sve do danas. Međutim, Stanisavljevićeva totalna dramaturgija razlikuje se od dramaturškog društva kako po svom predmetu, tako i po metodi.

Prvo, ma koliko se u razmatranjima o dramaturškom društvu insistiralo na njegovoj klasnoj prirodi, ta postavka koju je iznedrila kvalitativna sociologija primenljiva je na društva bar relativnog izobilja. Srbija totalne dramaturgije je društvo radikalnog osiromašenja; dramaturgija se ovde odnosi na procese i mehanizme tog osiromašenja. I drugo, osnovne pretpostavke dramaturškog društva neodvojive su, kako Young i Massey navode, od makroanalitičkog metoda u sociologiji. Stanisavljevićeva totalna dramaturgija poziva na mikroanalizu, odnosno na pristup iz neposredne blizine i na uronjenost u društvo. Totalna dramaturgija najjasnije se prepoznaje iz donjeg rakursa, sa onog tronošca na kome je sedeo Miša dok je prodavao svoje ruketvorine na trotoaru Bulevara Revolucije. Gledano sa strane i odozgo, društvo totalne dramaturgije često ne može da se prepozna.

Predmet totalne dramaturgije

Vratimo se na trenutak inicijalnoj formulaciji totalne dramaturgije: ona se odnosi na onu vrstu društvene situacije, odnosno predstavu shvaćenu u najširem mogućem značenju te reči, u kojoj su sve veze moguće, a svi obrti očekivani i uverljivi. Pošto svaka krajnost ujedno nosi svoju suprotnost, totalna dramaturgija istovremeno označava nemogućnost bilo kakve veze i ukazuje na to da je svaka suštinska promena, odnosno obrt, neočekivana i neuverljiva. Totalnu dramaturgiju proizvodi stanje u kome je sve moguće i sve nemoguće, u kome je sve očekivano i ništa se ne dešava. Ona je proizvod jedne paradoksalne kombinacije proizvodljivosti i prisile. Čitav jedan sloj Stanislavljevićevih beležaka bavi se tim predmetom totalne dramaturgije.

Podimo od prisile, čije je oličenje država. Sa početkom rata devedesetih, država je doslovno stavljena u pogon: država više nije figurirala kao stabilna politička tvorevina, sa jasno određenim granicama, važećim i pravednim zakonima, sigurnim i transparentnim institucijama i procedurama koje podležu kontroli, već kao privremeni skup interesnih grupa, sivih ekonomskih zona i obesmišljenih institucija, koji se rastače i preraspoređuje naočigled svih stanovnika, ali bez njihovog uticaja i kontrole, i prema potrebama i interesima jedne grupe ljudi. U tom smislu, ona je u najvećoj mogućoj meri postala otuđena od građana. Taj razmak između države i njenih stanovnika premošćen je i zamaskiran moćnom ideologijom nacionalizma. Oni koji su izgubili sve dobili su nacionalnu državu.

Ovako skrojena, država se svodi na sredstvo za proizvodnju legitimiteta. Prema tom nakaradnom legalizmu, država je diskurzivna formacija koja se sastoji od niza odluka, dokumenata, pravnih akata i ideoloških formula. Ona nije sistem institucija koje imaju materijalnu egzistenciju u društvu, već pokrivač i kontrateža materijalne i moralne korupcije društva i pojedinaca. U belešci „Bosanski krug kredom“, Stanislavljević posmatra srpsku državu u nastajanju na levoj obali Drine. Ta politička tvorevina izraz je ličnih potreba jedne grupe političara i ratnika ruku okrvavljenih do lakata: prema njima, „država treba, naime, da transcendira zločine, indulgira zverstva. Država je vaznesenje iz moralne niskosti. Još više, država za naciste ima funkciju magijskog

kruga kojim su se nekada primitivni ljudi štitili od zlih sila i demona. Magijski krug državnih granica danas bi trebalo da zločinca zaštititi od kazni za počinjena zverstva.“ (38) Stanisavljević će se ovoj instrumentalizaciji države vratiti nekoliko meseci kasnije. Ratko Mladić, Radovan Karadžić, Momčilo Krajišnik, Nikola Koljević i „kompanija“ koriste državu kao plašt nevidljivosti iza kojeg se skrivaju u po bela dana i kao eliksir iskupljenja kojim ispiraju sopstvene zločine; „Na delu je jedna jednostavna mehanika. Da bi dobili državu oni su spremni na svaki zločin. Između države i zločina postoji povratna sprega: samo dobijanje države obezbeđuje im oprost od zločina“. (68) Ovde se država pokazuje u svom sirovom stanju, kao ogoljeno ispoljavanje sile. Da se država svela na direktno i brutalno nasilje nad ljudima moglo se videti svakog dana u izveštajima sa ratišta, kao i golim okom na beogradskim ulicama. Trebalo je samo gledati.

Analizom totalne dramaturgije, Stanisavljević je jasnije nego bilo ko drugi prepoznao i opisao transformaciju i prenos tih erupcija nasilja na permanentno društveno nasilje. Sila, izuzeta iz mehanizama kontrole, prestaje da služi društvu i postaje sama sebi svrha. Stanisavljević govori o „larpurlartizmu sile“ (55): ovde se radi o ključnom momentu totalne dramaturgije, u kome se monopol nad nasiljem preinačuje u monopol nad javnim govorom. Ako se zločin sublimira u državu, njegovo nasilje time ne nestaje, već samo menja vid: iz fizičkog prelazi u diskurzivno nasilje, koje se najjasnije manifestuje u proizvodnji neistina, odnosno laži. U političkom ustrojstvu koje je predmet totalne dramaturgije, laž zauzima mesto imaginacije. Nemoćna da pređe u čistu fikciju, ona, rečeno jezikom fizike, beskrajno teži ka njoj. Stanisavljevićeva analiza je nepokolebljiva, i ne gubi na aktuelnosti:

„Proces učvršćivanja nekog režima ne dolazi sa povećavanjem broja njegovih poklonika u odnosu na broj njegovih protivnika već sa uspostavljanjem masovne indiferentnosti prema njemu. Osetljivost na laž izgleda da se polako topi i da će se sve više topiti. Ovde, uostalom, postoji duga tradicija dobrosusedskih odnosa sa lažima. Laži-nauka, laži-istorija i laži-umetnost doživće procvat. I opšte prihvatanje. Doduše, i to prihvatanje biće samo ritualno, dakle lažno. Sistem laži biće recipročan i totalan.“ (55)

Danas, kada je podmladak režima iz devedesetih („Kid-genocid“) čvrsto na vlasti u Srbiji, ove Stanislavljevićeve reči deluju pro-ročki. (Trebalo li uopšte pominjati lažne doktorate ministara, lažnu umetnost bivše prve dame Srbije, tabloidne televizije i njihove vlasnike itd.). Ova predviđanja nisu proizvod nekih tiresijskih mišićnih vizija, već bespoštedne analitike totalne dramaturgije.

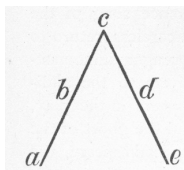
Tehnika totalne dramaturgije

Nova dramaturgija je svoje teoretske izvore tražila i pronalazila svuda sem u tradicionalnim dramaturškim tekstovima. Njen osnovni gest sastojao se u odbacivanju klasika, od Aristotela i Lessinga do Gustava Freytaga, Williama Archera, pa čak i dramskih analiza koje dolaze sa leve, recimo one Raymonda Williama. Umesto toga, ona je svoje izvore tražila u teoriji performansa, feminističkoj teoriji, postkolonijalnim studijama, kritičkoj teoriji, istoriji umetnosti. Sudeći prema Stanislavljevićevoj master tezi *Epika i drama*, glavni izvor njegovog teorijskog shvatanja dramaturgije bila je knjiga sovjetskog dramaturga Vladimira Mihailoviča Volkenštajna. Njegova *Dramaturgija* korišćena je decenijama kao udžbenik na Fakultetu dramskih umetnosti. Kao takva, ona može da nam posluži da bolje razumemo teorijske okvire totalne dramaturgije, iz kojih proizlazi tehnika dramaturške analize. Ključno za Stanislavljevića jeste proširivanje područja primene ove metode od pozorišne predstave na celokupno društvo.

Vladimir Volkenštajn, dramatičar i teoritičar književnosti koji je bio jedan od bliskih saradnika Konstantina Stanislavskog u periodu uoči i tokom Prvog svetskog rata i Revolucije (1911–1921), objavio je prvo izdanje svog priručnika *Dramaturgija* 1923. Sledila su obnovljena (1929. i 1937), a zatim i proširena izdanja iz 1960. i 1969. Prema navodima iz *Epike i drame*, Stanislavljević se koristio srpskim prevodom *Dramaturgije* Ranka Simića (1966), kao i dopunjenim ruskim izdanjem iz 1969. Član Pozorišne sekcije Državne (Ruske) akademije za nauku o umetnostima (GAHN/RAHN 1921–1931), značajne institucije iz ranog postrevolucionarnog perioda SSSR-a koja je nasilno zatvorena na samom početku staljinističkih čistki i čija se naučna dostignuća tek poslednjih godina postepeno otkrivaju, Volkenštajn u *Dramaturgiji* nudi pregled dramaturških teorija od Aristotela i Lessinga pa do

početka dvadesetog veka. On tu istoriju uzima kao neku vrstu paradigme iz koje izvodi niz postulata, izraženih u vidu dramskih zakonitosti, poput „zakona harmoničnog jedinstva“ ili „zakona dramske situacije“ (1966: 7). Takođe, daje naznake za moguće veze između dramaturgije shvaćene u uskim okvirima pozorišta i drugih strateških disciplina poput vojne nauke (17), što je moglo da utiče na Stanislavljevićevo prošireno shvatanje dramaturgije. Uz to, poput Volkenštajna u pozorišnoj, Stanislavljević u totalnoj dramaturgiji prepoznaje niz zakonitosti koje postaju jedno od njenih osnovnih obeležja: recimo, Zakon glupih situacija (17), Zakon prilagođavanja ludacima (21), Zakon minimalnih opravdanja (89), ili Zakon uskog prolaza (216). Volkenštajnova ključna intervencija u teoriji dramaturgije odnosi se na redefiniciju pojma dramske katastrofe. Stanislavljevićevo preinačenje ovog zahvata nije ništa manje značajno.

Od sredine 19. veka, tačnije od njenog objavljivanja 1863. godine, dramska teorija buržoaskog pozorišta bila je pod dominacijom Gustava Freytaga i njegove *Tehnike drame* (*Die Technik des Dramas*). Centralna ideja te teorije dramskog pisanja sažeta je u jednoj figuri, odnosno dijagramu, koju su generacije studenata dramaturgije i dramskog pisanja upoznale kao „Freytagov trougao“ ili „Freytagovu piramidu“. Ovde nemački romanopisac i autor uticajnog priručnika o tehnici drame nudi razradu zakonitosti iz Aristotelove *Poetike* o dramskom narativu kao celini koja ima početak, sredinu i kraj. Freytag razvija tu prilično lakonsku tezu u jednu složeniju shemu, prema kojoj se svaka solidna dramska struktura sastoji od pet delova.



Ovde, *a* predstavlja uvod, *b* uspon, *c* vrhunac, *d* rasplet ili opadanje, i *e* – katastrofu. Poslednji od ovih pet delova nije tek običan završetak dramske radnje: „katastrofa“ je apsolutni kraj koji

donosi potpuni udes glavnog junaka. Ova neopozivost kraja zatvara dramski trougao. Ona dramskoj radnji pruža izgled celine, zaokruženosti i izuzetosti iz sveta svakodnevice. Kroz krajnji udes i katastrofu drama postaje estetski događaj, odnosno predmet.

Volkenštajnova intervencija tiče se upravo ovog ključnog elementa dramske strukture. On naglašava:

„Pojam dramske 'katastrofe' sve dosad nije bio predmet analize. Termin 'katastrofa' primenjuje se u dva smisla. Ako se posmatra dramski proces kao razvoj sudbine heroja, onda u tragediji katastrofa obavezno nastaje u finalu, ali ako posmatramo proces u celini, odnosno proces konflikta u određenoj sredini, onda će katastrofa za sredinu, odnosno grupu lica, biti moment uznemiravanja te sredine od strane heroja tragedije, moment oštrog i odlučnog njegovog istupanja u nastalom konfliktu. U tom slučaju katastrofa neće biti finale tragedije, već momenat koji prethodi, ponekad veoma daleko finalu – raspletu tragedije; u drami sa četiri ili pet činova katastrofa je veoma često – na kraju trećeg čina.“ (1966: 20)

Ovo razdvajanje katastrofe od finala, odnosno raspleta, vodi ka njenom ponavljanju. Tim putem Volkenštajn preinačuje Freytagov dijagram iz zatvorenog trougla u dijagram nalik uzlaznim stepenicama:



Volkenštajnova dramska struktura ima dve važne posledice za totalnu dramaturgiju. Prvo, ona ukazuje na način funkcionisanja krize u dramaturškom društvu. Pomeranje težišta sa protagoniste na zajednicu koja ga okružuje, bila to dramska lica u uskim okvirima pozornice ili čitava zajednica u granicama države, ima za posledicu podruštvljavanje katastrofe. Upravo zahvaljujući mehanizmu premeštanja katastrofe sa glavnog vinovnika drame na čitavo društvo, protagonist uspeva da opstane, ali po cenu propadanja zajednice na koju je katastrofa izmeštena. Drugo, ovde se više ne radi o trouglu kao zatvorenoj strukturi koja određuje

pozorišnu predstavu kao estetski predmet, već se pretpostavlja otvorena struktura koja može da se odnosi na čitavo društvo.

Premda se u tekstovima sakupljenim u *Totalnoj dramaturgiji* Stanisavljević ne bavi teorijom drame, njegova detaljna analiza dramaturškog društva, budući oslobođena estetskih idealizacija, pruža važnu korekciju Volkenštajnovne sheme: osnovna zakonitost koja vlada u društvu Totalne dramaturgije jeste to da se stepenice dijagrama ne kreću uzlaznom, nego silaznom putanjom. Katastrofa ne samo što nije konačna – ona ne vodi ni prema kakvom usponu, već naprotiv, ka poniranju. Totalna dramaturgija preokreće shemu parcijalne dramaturgije dramskog teksta:



Stanisavljević ovaj dijagram ne oslikava vizuelnim, već diskurzivnim putem:

„Bogati grabežljivci klopaju bednike, bednici se klopaju međusobno.

Linija pražnjenja socijalnog elektriciteta ne vodi naviše nego, najčešće, naniže prema istom ili još nižem društvenom sloju.“

(224)

Upravo ovde se tehnika totalne dramaturgije ukršta sa Stanisavljevićevom metodologijom.

Metod totalne dramaturgije

Tehnike, mehanizmi, operacije, zakoni, kao ni kapilarno društveno rasprostiranje totalne dramaturgije, ne mogu da se otkriju posredno, posmatranjem, udaljavanjem, objektiviranjem. Čak ni oprobani etnografski metod posmatrača-učesnika ovde nije dovoljan. Analiza totalne dramaturgije zahteva od analitičara da napravi korak dalje. Naime, totalna dramaturgija saglediva je

samo putem egzistencijalne metode. U jednoj od svojih beležaka, Stanisavljević primećuje: „Srbija je danas prostor prenatrpan rečima.“ (71) I zaista, to je jedan diskurzivan prostor, i veliki broj Stanisavljevićevih beležaka mogao bi da se okarakteriše kao diskurzivna analiza. Međutim, za razliku od te vrste analize, njegova opažanja uvek za podlogu imaju življeno iskustvo, ili ono što on naziva „svakodnevnom empirijom“. (216)

Za razliku od posmatrača u konvencionalnoj dramaturgiji, koji uvek zauzima optički položaj u odnosu na predmet analize, Stanisavljevićev položaj u totalnoj dramaturgiji je nužno haptički: on je uronjen u ono što posmatra. Taj haptički pristup daje poseban ton primerima na koje se on poziva u svojim društveno-dramaturškim beleškama, bilo da su to novinski članci, radio-emisije ili TV programi. Osnova i oslonac njegovog haptizma je proživljeno. Evo prizora iz februara 1994: „Gradski saobraćaj u vreme sankcija imao je funkciju sličnu bankama. Beskrajno čekanje i ponižavajuće tiskanje postali su sredstva iste dresure. Jedne za drugom slagale su se male nemoći pojedinaca u veliki slom celog jednog, govorilo se, ponosnog naroda.“ (15) Još jedan zapis iz istog perioda, sastavljen „uz nesebičnu pomoć gospođe Stanisavljević“, pruža dodatne detalje te akumulacije poniženja:

„Svake večeri, oko pola osam, kod velike samousluge na 'Cvetnom trgu' formira se dugački red. Ništa neobično, reći ćete. Ali, ovaj red se ne formira ispred samousluge nego pozadi – tamo gde osoblje na kraju radnog vremena izbacuje otpatke. U osam već počinje grozničavo sortiranje plena: natrulih jabuka, cvekli i šargarepa, razvrstavanje kostiju 'za supu' i 'za čorbu' (a nešto ostane i 'za Žuču'). Tu su i 'krš-jaja', 'lom-keks' i 'mrva-sir'.“ (16)

Ovo je prva beleška iz *Totalne dramaturgije*, objavljena u februaru 1994. Evo još jedne, zapisane šest godina kasnije:

„Gledao sam kako urbanistički mafiozi uspevaju da od stanara jedne zgrade, za sitnu nadoknadu, dobiju saglasnost za nadgradnju luksuznih apartmana na kojima će zaraditi milione maraka i gledao sam kako se isti stanari svađaju oko toga ko kome krade ogrev i sijalice iz podruma. Gledao sam kako se gradska sirotinja otima oko bačenog krša kad neki novobogataš iz vladajuće družine renovira stan. Gledao sam kako se kupci na buvljim

pijacama žučno prepiru sa prodavcima da li stare cipele vrede 10 ili 15 dinara.“ (223)

Gledao sam: to je refren pesme u prozi koja govori o pozorištu (*theatron*, grč. – mesto za gledanje) totalne dramaturgije.

Ono što etnografiju krize preinačuje u mnogo složeniju analizu totalne dramaturgije jeste Stanislavljevićevo nepogrešivo prepoznavanje mesta i značaja koje ove scene zauzimaju u odnosu na paradokse sile. One male nemoći koje se talože uvek se nalaze u dijalektičkom odnosu sa neograničenom moći: Slobodan Milošević „instinktom silnika oseća da se njegova moć drži ne samo na kasti plaćenih pera i plaćenih batina, nego, možda još više, na tajnom odnosu sila-nemoć“. (55) Stanislavljević prepoznaje ovu dijalektiku sile i nemoći u onome što zove „filosofija bede“. „Rat je nikao iz bede filosofije“ – ovo se odnosi na kvazimisliocne i „pesnike“ nacije. „Rat u kojem jesmo-nismo doveo je do izopštavanja iz sveta. A beda filosofije završila je u filosofiji bede.“ (29) Reći ću ponovo: Stanislavljević je pesnik-dramaturg. On pronalazi tragove istine u prizorima sa ulice, kroz analizu slika i tekstova, ali pre svega u jeziku. Za njega, rima uvek može da sadrži trunku istine. „Pobeda i beda se rimuju. Po-beda je ono što dolazi posle bede.“ (34) Totalitarna dramaturgija utemeljena je upravo na ovakvim momentima nemoći i sloma. Sila ne priznaje poraz, sve dok ima nemoći na koju može da se osloni.

U sistemu totalne dramaturgije, beda je nesvodiva na siromaštvo. Beda je izoštravanje instinkta za „priliku“ i njeno grabljenje. (32) Sposobnost za prihvatanje „društvene laži“ jedino je merilo „socijalne prilagodljivosti, društvenog 'snalaženja““. (187, 203) Kako godine prolaze, „društveno snalaženje“ nadilazi sva druga umeća i sve druge etičke principe, i nameće se kao moral koristoljubivosti: „Novac i moral u Srbiji su neraskidivo povezani. Ne samo po zakonu obrnute proporcionalnosti (onaj ko nema morala ima para) već i po pravilima direktne veze: loš novac proizvodi loš moral.“ (171) Beda je pre svega moralna beda, a to nije beda koja se nameće, već na koju se pristaje: „Beda u Srbiji je metafizička. Beda kao stil življenja i beda kao način mišljenja.“ (121) Ovo je mogao da primeti samo onaj ko je s onu stranu ovog morala, ovog novca, i ovog načina mišljenja. Rat na Kosovu je bio jedan „bedni rat“. Evo jedne dramaturške beleške / pesme u

prozi iz poratnog perioda, koja dolazi iz onog iskustva sa kojim se Stanisavljević, sa spokojem pravednika, nosi:

„Šljapkanje ofucanih sandala po kužnoj prašini novobeogradskog buvljaka. Slika koja me progoni. [...] Slika dubine ovdašnje bede, koje nisu svesni 'promenjaši', koje nisu svesni ni sami ubožnici, najbolje se da sagledati na ovom mestu [...] Žene koje mahnito preturaju gomile garderoba svih vrsta – tri dinara parče [...] Uporno šljapkanje ofucanih sandala... Cenjanje za dinar-dva. Nada da se za ništa može kupiti nešto. [...] Šljapkanje ofucanih sandala po prašini. Nekad se čini da se ovih dana i vlast povlači po prašini ali nema ko da je uzme.“ (211)

Totalna dramaturgija nema ambiciju da raščlani i objasni sve dramaturške strukture čitavog društva, sve njegove mehanizme i procedure. Dosledna svojim aristotelijanskim osnovama, njena analitika posvećena je otkrivanju najdubljih paradigmi, konstanti, odnosno fundamentalnog duhovnog ustrojstva. Događaji se ređaju: rat u Bosni, izbori, mirovni pregovori, sankcije, njihovo delimično ukidanje, izborne prevare, protesti, duboka fašizacija društva pred rat na Kosovu, raspirivanje tog rata i njegova kulminacija u NATO bombardovanju, svrgavanje Miloševića sa vlasti... Nacionalistička platforma Čosić–Milošević–Šešeljeve Srbije, u tipično ideološkom obrtu, poraz na Kosovu proglašava za pobedu i diči se stvaranjem srpske države na levoj obali Drine, prvi put u modernoj istoriji. Koje su to pobede? Po koju cenu? Sa kojim rezultatima? Paradigmatični dramaturški obrazac koji Stanisavljević pronalazi u svemu ovome svodi se na rimu *pobeda* : *beda*. Poput zakonitosti Aristotelove dramaturgije da svaki narativ mora da ima početak, sredinu i kraj, totalna dramaturgija u ovom dvorečju prepoznaje neopozivu pravilnost dramaturškog društva u Srbiji s kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka. Ona podupire sve strukture, usmerava sve procese, prožima sve odnose u društvu. Kroz nju izbija na površinu najdublji kôd novog srpskog nacionalizma, iza čije ideologije državotvorstva Stanisavljević jasno prepoznaje najvulgarniji samointeres.

Jedna od ovih arhetipskih slika totalne dramaturgije iskršava, naizgled niotkud, u belešci naslovljenoj „Utuljeni instinkti“ za period od 1. do 15. marta 1995. Stanisavljević najpre komentariše još jedan u nizu Miloševićevih „mirovnih zaokreta“, da bi se onda

osvrnuo na mutaciju ideje države u Miloševićevoj i Karadžićevoj političkoj praksi. Uvek okrenut jeziku, on prepoznaje u imenici „država“ glagol „držati“, recimo u zatvoru ili pod prismotrom, ali i zadržavanje (na granici), kao i državinu (u smislu nameta). Ipak, u ovom poiigravanju semantikom ništa ne nagoveštava jednu od najsnažnijih i najprodornijih rečenica napisanih na srpskom jeziku u poslednjoj deceniji 20. veka. Istančanim osećajem pesnika, Stanislavljević pronalazi paradigmatičnu sliku moralne bede koja dolazi od svakodnevnog nasilja: „*Umiruća retardirana deca su sa golim instinktom gladne ptice mogla da shvate pravu prirodu naših državotvoraca i njihovih božanskih ovlašćenja da drže konce održanja nečijeg života.*“ (57, kurziv dodat) Suočavanje sa totalnom dramaturgijom, njeno izučavanje koje je neodvojivo od njenog proživljavanja, zahteva hrabrost, beskompromisnost, trpljenje, dobru volju i jasnoću misli koji se sadrže u toj rečenici. To je, rečju, dramaturgija svedoka.

Bibliografija

Behrndt, Synne. 2010. "Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking". *New Dramaturgies, Contemporary Theatre Review*, tom 20, br. 2 (maj), str. 185-196.

Brecht, Bertolt. 1998. *War Primer*. London: Libris.

Stanislavljević, Miodrag. 2001. *Katarza i katarakta*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.

Stanislavljević, Miodrag. 2006. *Totalna dramaturgija*. Uredio Nebojša Popov. Beograd: Respublica.

Van Kerkhoven, Marianne. 1994. "Looking without pencil in hand". *Theaterschrift*, br. 5-6, str. 142-144.

Volkenštajn, Vladimir Mihailovič. 1966. *Dramaturgija*. Prevod Ranko Simić. Beograd: Umetnička akademija.

Young, T. R. i Garth Massey. 1978. "The Dramaturgical Society: A Macro-Analytic Approach to Dramaturgical Analysis". *Qualitative Sociology*, tom 1, br. 2 (septembar), str. 78-98.

Zoran Jeremić

Izazivanje stvarnosti

**O filmskim kritikama
Miodraga Stanisavljevića**

*Šta se od tih bivših svetlosti,
od te filmske prašine nataloži u nama?*

M. Stanisavljević

1.

Početak šezdesetih godina prošlog veka, u vreme kada Miodrag Stanisavljević ispisuje prve tekstove o filmu na stranicama *Studenta* i *Vidika*, najvažnije adrese beogradskih zaljubljenika u film bile su u Kosovskoj ulici, gde su se u Kinoteci, pored klasičnih ostvarenja svih žanrova, smenjivali ciklusi poput švedskog nemog filma ili nemačkog ekspresionizma, i Kino-klub „Beograd“ u Ulici Borisa Kidriča (današnja Beogradska), gde je tih godina, u uslovima ubrzanog razvoja filmske produkcije, kako profesionalne tako i amaterske, već stasala generacija kritičara i reditelja. Ta „generacija“ zadugo će predstavljati jednu od magistralnih linija jugoslovenske kinematografije. Kritičkim promišljanjem filma i nizom kratkometražnih ostvarenja Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Aleksandar Petrović i Dušan Makavejev

uveliko najavljuju ono što će se kasnije naći pod paskom državne cenzure kao *crni talas*; Vicko Raspor, Žika Bogdanović, Marko Babac, Dušan Stojanović i drugi proširuju teorijske vidike od estetike neorealizma do razmišljanja u duhu francuskog *novog talasa*, odnosno *politike autora* okupljenih oko časopisa *Cahiers du cinéma*, dok u januaru 1961. časopis *Delo* objavljuje „Izjavu ravnodušnosti“ Branka Vučićevića, tekst kojim svoj *remboovski* intoniran čin odustajanja od pisanja filmske kritike opravdava *starošću* (25 godina!) i nekom vrstom zavetnog iskaza: „Ponekad ću otići u bioskop: kad se bude davao Žan-Lik Godar.“

Naravno, Vučićević se već naredne sezone ujeo za jezik jer je nastavio da objavljuje filmsku kritiku u reviji *Danas*. Taj dnevnik – kako će izjaviti Ivan Rastegorac 1967. povodom filma Dušana Makavejeva *Ljubavni slučaj službenice PTT-a*, u tekstu zajednički potpisanom sa Miodragom Stanisavljevićem, u dija-loškom obliku, u *Film-novostima* – bio je prožet „duhom kojim su se naslađivali“. Erudicija, polifoničnost, beskompromisnost, anti-cipativnost i donekle popartistička ironija u tekstovima Branka Vučićevića i nekolicine filmskih kritičara u *Danasu* u dobroj meri su i karakteristike Stanisavljevićevog rukopisa. U jednom od svojih prvih objavljenih tekstova („O filmskom amaterizmu“, u koau-torstvu sa M. Glišićem, u *Studentu* od 30. aprila 1963. godine) on upravo govori o Kino-klubu „Beograd“ kao jedinstvenoj „školi“ u kojoj se, pored širenja filmske kulture, sriču prve rečenice filmske gramatike. Zbog teško dostižnih tehnoloških uslova snimanja, on takođe ističe loš uticaj holivudske produkcije na „cenu koštanja jednog filma“. Pa ipak, uspeh omnibusa *Kapi, vode, ratnici* trojice *kinoklubaša* – Živojina Pavlovića, Marka Bapca i Kokana Rakonj-ca, kojim prethodne godine u Puli osvajaju niz nagrada, smatra zalogom budućnosti Kluba, u kome će svi dobiti šansu da rea-lizuju svoje filmske zamisli. Citira Žana Koktoa: „Film će postati prava umetnost kad tehnička sredstva filmskog izraza postanu jeftina kao olovka i hartija.“

Pored toga, on insistira na opštoj filmskoj kulturi kao pret-postavci razvoja „filmske misli“ koja bi se očitovala u svakod-nevnom životu. O nužnosti poznavanja razvoja filmskih vrsta i najrespektabilnijih autorskih poetika u svakoj od njih piše 1963.

u jednom od majskih brojeva *Studenta*, godinu dana pre izlaska knjige *Film u školskim klupama* Živojina Pavlovića. Prepoznavanje „filmske poezije“ u stvarnosnim okvirima smatrao je ultimativnim za budućnost filma, pa tako 1964. godine u junskom broju *Vidika* nizom opisa vlastitih „filmskih doživljaja“ u autobusu, u gradskom saobraćaju između Kalemegdana i Slavije, na ulici okovanoj ledom, za kafanskim šankom ili pred neonskom reklamom, izlazi ne samo iz okvira teorijskih razmatranja već i iz gotovo celokupnog onovremenog diskursa o filmu u Jugoslaviji. Prvi prevod kapitalnog četvorotomnog dela Andrea Bazena Šta je film? objavio je Institut za film 1967, a Stanisavljević je već do tada trasirao na svoj način blizak pogled na ontologiju, estetiku i jezik filma, njegove komparativne prednosti i društveni uticaj.

U tekstu „Sekvence“ (objavljen u jednom od novembarskih brojeva *Studenta* 1962. godine u koautorstvu sa Ivanom Rastegorcem) Stanisavljević hvali dokumentarni film *Osmeh 62* Dušana Makavejeva kao apoteozu mladosti i rada, pronalazeći sekvencu-metaforu koja ne bi mogla da bude ostvarena nijednom drugom umetnošću. U narečenom tekstu daje primere uspešnog korišćenja filmske sintakse u Godarovom ostvarenju *Do poslednjeg daha*, *Andaluzijskom psu* Luisa Bunjuela, kao i u filmovima *Pepeo i dijamanti* Andžeja Vajde i *Deca raja* Marsela Karnea. U svim Stanisavljevićevim esejima o filmu i kritikama korišćenje isključivo *filmskog jezika* pretpostavlja se svim drugim elementima filma. Njegov programski intoniran zapis „O filmskoj slici“, objavljen u *Studentu* dve godine kasnije, donosi nekoliko *normativnih* polazišta u tumačenju razvoja filma kao umetnosti. Film ne treba da bude „puko registrovanje kakve manje-više zanimljive priče“, niti konstrukt lišen bilo kakvog sadržaja zarad dobre filmske metafore. Filmski stvaralac mora da pronađe način na koji će „slika koja se kreće postati najneposredniji i najefektniji izraz određenog sadržaja“. Ili: „Osnova filmskog izražavanja je *slika koja se kreće* – i nemoj imati drugih bogova osim nje...“

Stanisavljević ukazuje na to da slika ne trpi svodenje na analiziranje diskursa. Poput Žila Deleza, on smatra da postoji određena nesvodivost slike u poređenju sa izrečenim. Iako tek u naznakama, Stanisavljevićeva *filmska teorija* je bliska Delezovim

razmišljanjima na temu „slika mišljenja“. Upravo će taj francuski filozof u jednom intervjuu za *Cahiers du cinéma* reći: „Možak, to je ekran.“

2.

U trotomnoj hrestomatiji *Beogradski filmski kritičarski krug* Ranka Munitića sumirana su promišljanja o sedmoj umetnosti od prve filmske projekcije u Beogradu 1896. do 2006. godine. Pored tekstova filmskih reditelja, scenarista i teoretičara, u hronološki zastupljenim radovima dominiraju zapisi i eseji književnika od kojih su se, ako izuzmemo pionira filmske kritike u Srbiji Boška Tokina, neki povremeno oglašavali (Branislav Nušić, Jovan Skerlić, Stanislav Vinaver, Miloš Crnjanski, Stanislav Krakov, Desimir Blagojević...), a drugi su, poput pisaca međuratne avangarde (Marko Ristić, Moni de Buli, Ljubomir Micić, Dragan Aleksić, Vane Živadinović Bor, Aleksandar Vučo, Dušan Matić...), sagledavali domete filma sa manifestnim konceptima pokreta kojima su pripadali.

Pisci okrenuti poetičkim izazovima posleratnog modernizma ostavili su zapise od kojih ni danas mnogi ne gube na aktuelnosti, svežini i dalekovidosti. Takvi su, na primer, tekstovi Danila Kiša u *Studentu* o filmovima francuskog reditelja Alena Renea – dokumentarnom filmu *Noć i magla* (1956) ili igranom *Hirošimo, ljubavi moja* (1959) po scenariju Margerit Diras, zatim ogleđi Bore Ćosića poput „Cineman ili jedinstvo vremena“ i „Breson ili veština mišljenja“, koje će, sa ostalim tekstovima o filmu objavljivanim u rubrici „Jedna subjektivna istorija filma“ u *Književnosti*, ukoričiti 1962. u knjizi *Vidljiv i nevidljiv čovek* u izdanju zagrebačke Stvarnosti, a zatim i tekstovi Ivana Rastegorca i Miodraga Stanisavljevića, u dosluhu sa promenama koje donose filmovi nastali u kino-klubovima, dakle, filmovi subverzivnog impulsa u odnosu na vladajući kinematografski kanon, slobodnijeg izraza i provokativnijeg pogleda u egzistencijalnu teskobu i ratnu prošlost.

3.

Duh pobune u filmskom jeziku i mišljenju kumovao je i organizaciji Filmska omladina, u čijem programu, između ostalog,

piše: „Mi hoćemo da gledanje filma, da stvaranje filma bude nešto pored čega se ne prolazi kao pored izloga turističke agencije. To nešto zvanično se zove filmska kultura.“ Ubrzo je u okviru te organizacije objavljen prvi broj časopisa *F*, čiju redakciju, sa Aleksandrom B. Kostićem na čelu, čine uglavnom studenti svetske književnosti – Miodrag Stanisavljević, Ivan Rastegorac, Adam Puslojić i Dragomir Zupanc. U samo tri objavljena broja (*F* 66, *F* 67 i *F* 68) Stanisavljevićeva generacija teoretičara i kritičara nastavila je da strasno preispituje domete domaće i inostrane filmske idustrije, autorske poetike i granice žanra.

Nekoliko tekstova napisanih „u četiri ruke“ sa Stanisavljevićem, objavljenih mahom u *Studentu*, *Vidicima* i *Indeksu*, Ivan Rastegorac uvrstio je u svoju knjigu *Čudo filma*, koja je u izdanju Niškog kulturnog centra objavljena 2010. godine u biblioteci Eldorado, koju uređuje Zoran Ćirić. U prigodnoj belešci naslovljenoj „U traganju za poezijom filma“ Rastegorac se priseća susreta sa budućim prijateljem, saradnikom i izvanredno obdarenim pesnikom na Filološkom fakultetu. Zajedničko traganje dvojice pesnika za drugačijom poetskom materijom uvelo ih je u svet filma. „Dopadao mi se Mišin pristup filmu: ozbiljan, respektabilan, ali istovremeno slobodan, spreman za dvosmislicu, obrt, pa i do-setku“, piše Rastegorac uz objašnjenje zajedničkog rada: obojica bi doneli koncepte, jedan bi seo za pisaću mašinu i objedinjavao tekst, uz neprekidne konsultacije i dopune. Na kraju bi zajednički redigovali ono što je dospelo na papir. I tako su do početka sedamdesetih godina nastajali tekstovi dvojice pesnika o filmu.

4.

U analitičkom sagledavanju dometa jugoslovenskog dokumentarnog filma Stanisavljević je dosledan u stavu da, bez obzira na estetičke koncepte, na to da li se prenosi ili „rekonstruiše“ određen događaj, dokumentarni film mora biti okrenut „pravom licu stvarnosti“, kritički orijentisan prema svakodnevicu. Prema ostvarenjima koja se žanrovski klasifikuju kao „poetski dokumentarac“ ili „humanistički dokumentarac“ izražavao je sumnju tvrdeći da je reč o pleonazmu koji u nedostatku konkretne životne punoće upućuje na rediteljsku stilizaciju do neprepoznatljivosti stvarnosti na koju se film fokusira, ili do tendencioznog prećutkivanja

određenih društvenih anomalija zarad ideološke pravovernosti. Stanisavljević duhovito zaključuje da u takvim rediteljskim postupcima imamo posla ne više ni sa *igranom*, već sa *izigranom* stvarnošću u kojoj je čovek samo vizuelno-montažni element. On ističe da je svaki autentični dokumentarac po svojoj prirodi *poetski*, ali ne zbog fotografske lepote svojih kadrova ili montažnog ritma, već zbog „poetske snage životnog detalja“.

Možda naslov teksta objavljenog u časopisu *F 68* sadrži poetski okvir za Stanisavljevićevo razumevanje dokumentarnog filma – „Izazvati stvarnost da pokaže pravo lice“. Pitajući se u kojoj meri je naš „kratki metar“ odgovorio na društvene turbulencije koje su kulminirale tokom junskih studentskih demonstracija 1968, on iznova aktualizuje dva autorska pristupa filmu: prvi se odnosi na „čisti dokumentarac“ koji hladno registruje događaje, a drugi na aktivan, kritički, čak satirički film koji pokušava da uđe u srce tame zbivanja. Kao primer prvog opredeljenja Stanisavljević analizira film *Otpušteni* Vladimira Basare, koji obiluje izuzetno lepim kadrovima ispraznog sadržaja, dok u *Nezaposlenim ljudima* Želimira Žilnika pronalazi visoke kreativne domete anagažovanog pristupa sličnoj temi. Blizak Žilnikovom načinu rada je i pristup Krste Škanate, u čijem dokumentarističkom stvaralaštvu Stanisavljević visoko vrednuje upotrebu krupnog plana fizionomija sa kojih čitamo tragove lične i kolektivne istorije, zatim „filmske karikature“ inkorporirane u dokumentarnu strukturu, korišćenje ironičnih titlova u duploj ekspoziciji i humornih komentara u nameri da se bolje osvetle mentalitetske slike podneblja i epohe. „Jer više nije dovoljno“, kaže Miodrag Stanisavljević, „samo preslikavati stvarnost, već je treba izazivati da pokaže pravo lice.“

Devetnaesti festival jugoslovenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma naziva „Salon izneverenih nada“, jer su filmovi devetnaest najavljenih debitanta, po njegovom mišljenju, bili daleko ispod očekivanog osveženja. Što zbog toga što su u svojim radovima podlegli jeziku televizijskog žurnalizma, što zbog toga što su oni autori među njima koji su došli sa Akademije manifestovali neinventivnost i zakasnelo epigonstvo. Pokazalo se da „prost zbir naučenih pravila i gotovih rešenja ne čini umetničko delo“. Stanisavljević savetuje da bi bilo instruktivno pogledati

prve studentske filmove Žan-Lika Godara, Fransoa Trifoa, Jana Nemeca i Vere Hitilove prikazane u okviru Specijalnog programa Kinoteke. Iz preobilne onovremene produkcije izdvaja film o jugoslovenskim gastarbajterima *Specijalni vlakovi* Krste Papića. Na tu temu snimljeno je više desetina dokumentarnih filmova, ali se Papićev izdvaja po punom autorskom odnosu prema ljudima prepuštenim sudbini birokratskih prepreka na putu ka boljem životu. I još jedan film sa Festivala zadobija Stanisavljevićevu naklonost. Reč je o *Legendi o lapotu*, etnografskoj rekonstrukciji jednog surovog običaja, filmu koji, predviđa Stanisavljević, svojim „dugim bresonovskom kadrovima“ nagoveštava autora, Gorana Paskaljevića, na koga se u budućnosti mora računati.

U istom tekstu Stanisavljević razmatra perfidnost birokratskog manevra kojim se važni, kritički dosledni i oštri, pritom i nagrađivani dokumentarni filmovi ne vide dalje od festivalske dvorane. Njihova najčešće jednokratna upotreba zadovoljava institucionalne potrebe sračunate na ograničen domet „subverzije“. Na taj način se smisao jednog društveno angažovanog umetničkog čina, iako ovenčan stručnim lovorikama i naklonošću publike, gubi u zaboravu, a njegova misija okončava na samom početku distribucije. U prilog otkrivanju takvog zakulisnog tutorstva, praktično bunkerisanja, ide i činjenica da je upravo te godine cenzorska komisija zabranila prikazivanje filmova Žene dolaze Želimira Žilnika, *Krst i zvezda* Karolja Vičeka, *Nedostaje mi Sonja Heni* Karpa Aćimovića i *Revolucija koja teče* Joce Jovanovića. Stanisavljević primećuje da se delovanjem cenzure i autocenzure profilisao krajnje pitom i dobroćudan festival čiji su glavni aduti filmovi rađeni u duhu kvazihrabrosti i univerzalnosti koja nikoga ne obavezuje, koji pritom ne dosežu do ponoć vanvremenskih ostvarenja.

Povodom 20. festivala jugoslovenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma, u tekstu „Stvarnost kroz filter“, objavljenom 1973. u aprilskom broju *Polja*, ističe da je proces preobražaja dokumentarnog filma u „televizijski pogled na svet“ ušao u završnu fazu, pa na osnovu jednogodišnje produkcije zaključuje da „u intenzitetu sivila jedne televizijske reportaže i jednog dokumentarnog filma nema više nikakve razlike“. Bilo da je tematski usmeren na određen istorijski kuriozitet, egzistencijalnu dramu

iz svakodnevice ili pojavu sa društvene margine, standardizovani televizijski pogled nametnut takozvanom prosečnom gledaocu lišen je spontanosti i prirodnog humanizma autentičnog dokumentariste. Kao primere *kvazipoetskog humanizma* Stanisavljević ističe filmove 99 Stoleta Popova, *Ljubavi* Vlatka Gilića, *Šulc* Predraga Golubovića, a samo dva naslova – *Cukrarna* Jože Pogčnika i *Afera* Puriše Đorđevića – izdvaja kao filmove dostojne „zlatnog doba“ jugoslovenskog dokumentarca. „Umesto da režiju *dokumentarnog* filma shvate kao akciju koja se sastoji u otklanjanju svih prepreka i skrama između objektivna i životne činjenice, umesto da stvarnost prikažu u prirodnoj svetlosti i maksimalno mogućoj dubinskoj ošttrini, naši sadašnji vodeći dokumentaristi na objektivne svojih kamera stavljaju 'mekocrtače' svojih kvazipoetskih predubeđenja i filter svojih apriornih 'autorskih' interpretacija sveta“, zaključuje Stanisavljević.

5.

Festival jugoslovenskog igranog filma u Puli bio je najvažniji filmski festival u Jugoslaviji. Međutim, vrednosni sudovi Miodraga Stanisavljevića jedva da ostavljaju mesta svrsishodnosti te smotre. S retkim izuzecima, njegove kritičke opservacije o domaćem igranom filmu argumentovano i bespoštedno ukazuju na stilske manjkavosti, nevešta epigonstva, provincijalnu pretenzionost i moralnu proizvoljnost. Danas je sasvim jasno da su ondašnje Stanisavljevićeve kritike imale anticipatorski karakter, ali odvažnost koju je „na licu mesta“ pokazivao u demistifikaciji pompeznosti jugoslovenske kinematografije, temeljna analiza filmova koji su nosili oreol pulske Zlatne arene i ukazivanje na systemske ograničenosti razvoja filmske umetnosti predstavljaju redak primer kritičke konzistentnosti. Tako povodom trinaestog festivala uočava neutemeljenost sve češće rabljene podele na konvencionalni i novi jugoslovenski film. Pozivanje na obazrivost u korišćenju takve distinkcije, koja je, uzgred, u izvesnoj meri na planu stvaralačko-režijskog postupka tačna, Stanisavljević završava preimenovanjem pomenute podele, u duhu njegovih jezičkih bravura, na „krute“, konvecionalne filmove koji, kako kaže, nisu vredni pomena, i „grupu nešto rastresitijih ostvarenja“. Ističe razliku, pre svega, na planu fotografije, pa tako već proverenim

majstorima fotografije Aleksandru Petkoviću i Tomislavu Pinturu pridodaje dvojicu mladih snimatelja Branka Peraka i Milorada Jakšića, zahvaljujući kojima filmovi Vatroslava Mimice, Nikole Rajića, Dragoslava Lazića, Puriše Đorđevića i nekolicine „nisu toliko kruti, tvrdi, prljavi, hrapavi i mračni kao većina ostalih filmova“. To ih donekle približava modernom evropskom filmu, ali na planu dramaturgije, smatra on, i dalje je reč o „čistom dovijanju“.

Na primer, za pulskog pobednika *Ponedeljak ili utorak* Vatroslava Mimice piše da je bez idejno-filozofske komponente i da se kao takav „raspada na niz besmislenih detalja“, dok za takođe nagrađen *Rondo* Zvonimira Berkovića kaže da ga odlikuje „plitki intelektualizam dijaloga“. Isto tako, povodom glavne ženske uloge u filmu *Roj* Miće Popovića, za koju je Mira Stupica nagrađena Zlatnom arenom, Stanisavljević kaže da će „proći još koja grešna godina dok sa naših ekrana nestane teatarskog načina glume“. Film *Štićenik* Vladana Slijepčevića vredi samo kao primer da filmove o mladima treba da prave ne sredovečni već mladi autori, jer Stanisavljević smatra da se na filmu uverljivo može govoriti samo o onim problemima koji su stvaraočeva vlastita sudbina. Gotovo svi filmovi po upotrebi muzike su konvencionalni, jer koriste muziku isključivo u svrhu dramaturškog akcentiranja.

U „Pulskim beleškama“, objavljenim u *Poljima* 1972. godine, sumira učinak jednogodišnje jugoslovenske filmske produkcije „kao kinematografiju koja pati od hronične boljke odsustva koncepta“. Po njegovom mišljenju, na takvo stanje stvari utiče i pulski žiri sastavljen po republičkom ključu, koji iz godine u godinu više štiti interese proizvođača filmova svih autorskih opredeljenja nego što štiti interese filmske umetnosti. „Takvo rastrojstvo kriterijuma, takvo zamešateljstvo principa i takvo slepilo za neke očite vrednosti zaista je moguće sresti samo na nekom jugoslovenskom festivalu“, rezignirano konstatuje. Kinematografija bez koncepta kumuje i festivalu bez koncepta, pa su i odluke žirija, po mišljenju Miodraga Stanisavljevića, lišene svakog koncepta jer su ih dobili „jedan film u maniru holivudski adaptiranih melodrama (‘Majstor i Margarita’ Aleksandra Petrovića), jedan film novog ekspresionizma (‘Bez’ Miše Radivojevića), jedan infantilni film o prijateljstvu jednog dečaka i jednog vučjaka (‘Vuk samotnjak’ Obrada Gluščevića), dva akciona filma (‘Valter brani

Sarajevo' Hajrudina Krvavca i 'Kako umreti' Miomira Stamenkovića) – dva predstavnika jedne opake mode u jednoj siromašnoj i zanatski neukoj kinematografiji“.

Ideju da pulski žiri bude sastavljen isključivo od filmskih kritičara Stanisavljević odbacuje jer, pored poslovične filmske nepismenosti i odsustva autentičnih kriterijuma, on je još ocenjuje i kao duboko ogrezlu u hipokriziji.

U retrospektivnom pogledu na Pulski festival 1974. godine, u tekstu objavljenom na stranicama *Književne reči* pod naslovom „Kinematografija koja se rastače“, Stanisavljević ide još dalje pa već u prvoj rečenici saopštava da je Festival pokazao da „jugoslovenska kinematografija ne postoji“ u smislu koji ta reč nameće kada se govori o mađarskoj kinematografiji, češkom ili japanskom filmu. To objašnjava time što Pulski festival svojim sistemom vrednovanja tema, rediteljskih postupaka i glumačkih ostvarenja „razorno deluje na nagoveštene vrednosti domaćeg filma koje bi mogle biti vesnici jedne prave kinematografije“, te time što odluke pulskog žirija određuju bar tri četvrtine proizvodnje za narednu godinu. Kritičke osvrte na pojedina ostvarenja započinje *Užičkom republikom* Žike Mitrovića, za koju kaže da je bolji od *Sutjeske* i *Neretve*, ali da mu se može zameriti to što „ljuje pokazuje krupno tek kad poginu“.

U kontekstu razvoja žanra, zanimljiva je Stanisavljevićeva opaska o evoluciji našeg ratnog filma od naivnih herojskih drama preko spektakla do ratne melodrame, odnosno složenijih dramaturških sklopova u kojima obe strane imaju šansu da pokažu ljudsko lice. Citirajući teoretičara Sergeja Baluhatija, pisca poznate studije *Prema poetici melodrame*, Stanisavljević ističe da žanr melodrame ne vodi računa o istinitosti i ubedljivosti, već zahteva samo verovatnost saglasnu unutrašnjim zakonima njegove strukture. Na primeru zapleta ratno-ljubavne melodrame po hollywoodskom modelu (lepa Jevrejka se koleba između partizanskog komandanta i oficira Vermahta) – *Partizana* Stoleta Jankovića, Stanisavljević pokazuje da je „bizarnost osnovnog sukoba nužan preduslov da bi priča u ovom žanru bila uopšte moguća“.

Ekranizaciju Selimovićevog romana *Derviš i smrt*, za koju je reditelj Zdravko Velimirović te godine dobio Zlatnu arenu za režiju, Stanisavljević vidi kao loše transponovanu parabolu, razučenu

i razvijenu u „suv, štur i ogoljen jezik anegdote“. „Ne samo u dijalogu (uglavnom bukvalno prenetom iz romana) nego i u pokretima ličnosti čujete šuštanje hartije.“

Hvali igrani prvenac Rajka Grlića *Kud puklo da puklo* zbog nepretencioznosti, lepršavosti, ležernosti, pravog osveženja u zaušljivoj duhovnoj klimi jugoslovenskog filma, zbog, kako kaže, odlika jedne samosvojne škole koju još čini Srđan Karanović, a čiji se estetički program svodi na „ukidanje iluzije filmskog prizora“. Lakoću i sigurnost filmskog govora registruje i u prvom igranom filmu Nikole Stojanovića *Polenov prah*.

6.

Koje autore Stanisavljević smatra paradigrama modernog filma tokom nešto više od deset godina koliko je objavljivao filmske kritike i oglede? To su zasigurno francuski *novotalasovci* skloni beskrajno zavodljivom prepričavanju događaja, ali i Karel Rajs, Lindsay Anderson, Jerži Kavalerovič... Eliptičnu naraciju Mikelandela Antonionija pretpostavljao je prigušenom dramskom spektru drugih neorealista. Više je cenio ranog Andžeja Vajdu (*Pepeo i dijamanti*) nego ranog Miloša Formana, voleo je način na koji Masaki Kobajaši i Sem Pekinpa ruše mitove o samurajima (*Harakiri*) i revolverašima (*Pucnjava po podne*), nostalgično je prizivao junake poput Velsovog Harija Lajma (*Treći čovek*) ili Bogartovog Rika Blejna (*Kazablanka*) lamentirajući nad činjenicom da je sve manje „junaka svoga doba“, pamtio je učinak „zaokretnog pokreta kamere“ pri poljupcu Kerija Granta i Meri Fontejn u Hičkokovoj *Sumnji*, lako je prepoznavao Dovženkovu stvaralačke montažne principe u filmovima svojih savremenika, zadivljeno je prepričavao snoviđajnu sekvencu iz *Ivanovog detinjstva* Andreja Tarkovskog...

Gotovo da nema filmske tajne koja je Miodragu Stanisavljeviću ostala nepoznata, ili bar dovoljno interesantna da je istražuje, razotkriva, kontekstualizuje u teorijskom diskursu koji se često oslanja na literarne teorije. Njegova razmišljanja o filmskoj umetnosti temeljila su se na činjenici da u svetu filma velike kantovske kategorije – prostor, vreme, uzročnost – deluju sasvim drugačije nego u stvarnosti.

Iako prononsirani filmofil, nije podržavao pojavu Festa. Tu manifestaciju smatrao je „preskupom skorojevičkom priredbom

sa mnoštvom zvezda i zvezdica“. Pitao se kako je moguće da jedan filmski festival uzima za moto „Hrabri novi svet“ u zemlji u kojoj sudski zabranjuju ili zakulisnim igrama eliminišu s repertoara dela koja bi epitete „hrabri“ i „novi“ s pravom mogla nositi. I da li Fest uopšte širi filmsku kulturu u zemlji u kojoj praktično ne izlazi nijedan filmski časopis?

U februarskom broju *Polja* 1973. godine, u tekstu pod naslovom „Sajam visoke filmske konfekcije“, Stanisavljević analizira repertoar Festa i zaključuje da, izuzev filmova *Diskretni šarm buržoazije* Luisa Bunjuela, *Rubljev* Andreja Tarkovskog, *Crveni psalam* Mikloša Janča i nekoliko drugih, ostaje nepregledna masa filmova merkantilnog karaktera. Nagoveštava dolazak ere „rediteljskog komercijalizma“ kao posledice forsiranja reditelja hitmejкера od strane velikih američkih kompanija poput Paramounta. „Režija u njihovim filmovima nije shvaćena kao način mišljenja, već prevashodno kao postupak aranžiranja efekata koji će opseniti i zbuniti gledaoce“, piše Stanisavljević i dodaje da se na taj način snižava i ukus publike, koji je postao gotovo identičan sa ukusom filmskih kritičara. O tome, primećuje on, najbolje govore rezultati glasanja publike i akreditovanih kritičara.

A telegrafsku rekapitulaciju „Festa 74“ sažima u iskazu: „Fest 74“ – to nisu Bergman, Louzi, Hjuston, Vajda, Viskonti i drugi, „Fest 74“ – to su Šacberg, Goreta, Estaš (imena koja do danas ni filmskim kritičarima nisu ništa govorila). Tim povodom primećuje da je u centru filmske industrije u začetku rađanje *struje poetskog filma* (*Strašilo, Mesec od papira, Grad izobilja*), koja svedoči o delotvornom razaranju holivudskih dramaturških kanona.

7.

Samo jedan domaći filmski autor – Živojin Pavlović – bio je u centru pažnje Miodraga Stanisavljevića za sve vreme njegovog kritičkog promišljanja o sedmoj umetnosti. Pored pomenutog prvenca *Žive vode* iz omnibusa *Kapi, vode, ratnici*, u njegovim prvim analitičkim tekstovima našao se i film *Povratak* (1966). Stanisavljević smatra da ono što ovim filmom izdvaja Živojina Pavlovića od ostalih jugoslovenskih filmskih stvaralaca jeste, pored kompletnosti na fotografskom, dramaturškom, dijaloškom i muzičkom planu, emocionalno dejstvo svakog njegovog kadra.

Izdvaža takode i izvanrednu glumu Bate Živojinovića. Kasnije, za filmove *Povratak*, *Neprijatelj* i *Buđenje pacova* piše da predstavljaju postepeni put ublažavanja ekspresivnosti kadrova iz ranijih filmova koje će prerasti u neku vrstu *scenografije siromaštva*. Po njegovom mišljenju, *Buđenje pacova*, koje je 1967. donelo uspeh svom autoru, nije film koji je Pavlović želeo da snimi 1960. godine.

Za rediteljski postupak u filmu *Let mrtve ptice* (1973) piše da je superioran u odnosu na sva druga ostvarenja prikazana na Puli 1974. godine. Po svojoj dramaturškoj strukturi pripada onoj vrsti dela koja koriste takozvani paralelizam sudbina da bi potpuno ocrtała ljudsku situaciju. Poredi ga sa Mizogučijevim ostvarenjem *Legenda o Ugetsu*. To je film koji demonstrira prednosti kadra-sekvence, razume se, na Pavlovićev način. „Dovoljno je videti početne sekvence ovog filma da bi se shvatilo kako se pravi filmski mizanscen i kako se vlada filmskim prostorom“, piše Stanislavljević u avgustovskom broju *Književne reči* 1974.

Mogao je Miodrag Stanislavljević u traganju za „filmskom poezijom“ ostaviti još više tragova, ali je i ono što smatramo njegovom „filmskom zaostavštinom“ dovoljan zalog za lepu filmsku budućnost.

Ana Stevanović

**Bibliografija tekstova o
Miodragu Stanisavljeviću
od 2006. do septembra 2022.
godine**

ili

**„Mene niko nikad nije voleo
jer sam jako nezgodan za voljenje“¹**

Uz bibliografiju:

Bibliografske jedinice koje slede predstavljaju niz koji sa-
drži jedinstvenu predmetnu odrednicu: Stanisavljević, Miodrag,
1941–2005. Objedinjeni navedenom odrednicom, kataloški zapisi
predstavljaju popis tekstova o Miodragu Stanisavljeviću koji su
nastali u periodu od 2006. do septembra 2022. godine na teritoriji
Republike Srbije.

Bibliografija je sačinjena u okvirima Kooperativnog onlajn
bibliografskog sistema i servisa (COBISS). Nastala je pretragom
kataloško-bibliografskih izvora: lokalne baze Narodne biblioteke

1 Naslov pesme Vujice Rešina Tucića iz zbirke *Jaje u čeličnoj ljusci* (1970).

Srbije i uzajamne bibliografsko-kataloške baze podataka u sistemu COBISS.SR. Redosled bibliografskih jedinica je alfabetski. Sastavljena je od ukupno 12 jedinica, od kojih je 8 kreirano u Narodnoj biblioteci Srbije, 3 u Narodnoj biblioteci u Užicu i 1 u Biblioteci Matice srpske. Zapisi koji su se našli u bazi Narodne biblioteke Srbije deo su *Bibliografije Srbije* godina u kojima su objavljeni, dok su ostali preuzeti iz uzajamne baze. Treba napomenuti da dugujemo zahvalnost kolegamicama i kolegama koji su date zapise uneli u kataloški sistem.

Personalne bibliografije su segmenti nacionalne bibliografije fokusirani isključivo na jednu osobu koja se u okvirima kataloških zapisa pojavljuje ili kao autor/autorka ili kao predmetna odrednica. Svrha personalne bibliografije o određenom autoru jeste da se popisom pisane produkcije prikaže recepcija u okviru kulturne sredine kojoj najčešće pripada.

Standardi za katalošku praksu podrazumevaju kompletnu obradu jedne jedinice, što podrazumeva predmetnu obradu i klasifikaciju uz poštovanje kataloških principa koji se primenjuju na teritoriji Republike Srbije i koji podrazumevaju unos prezimena i imena kao predmetne odrednice, uz tačne godine rođenja (i smrti), kao i pravilnu upotrebu klasifikacionog sistema. Na taj način, jedinice se mogu sakupiti i izlistati kao posebna bibliografija. Međutim, uvek postoji mogućnost greške prilikom unosa, tj. da je pogrešno uneto prezime ili ime autora koji se nalazi u predmetnoj odrednici ili je izvršena pogrešna klasifikacija, ili nije izvršena kompletna analitička, tj. predmetna obrada bibliografske jedinice, a iz samog naslova (ili neke druge pretražive kategorije) ne može se zaključiti da se radi o tekstu koji se odnosi na pomenutog autora. Stoga je moguće da se negde u bibliografskom univerzumu Republike Srbije nalazi još poneki zapis koji, zbog navedenih okolnosti, nije pronašao put do ove bibliografije.

Ipak, interesantno je koliko je zaključaka moguće izvesti iz jedne bibliografije, pa makar ta bibliografija imala svega 12 jedinica. Ona je isečak nekoliko godišnjih nacionalnih bibliografija, odraz vremena i trenutaka, prijema i raspoloženja, recepcije i percepcije jednog autora. Ukoliko se nacionalna bibliografija shvati

kao „ogledalo koje reflektuje kulturu jedne države“², tada se personalna bibliografija radova o određenom autoru može shvatiti kao „ogledalo koje reflektuje“ recepciju njegovog dela. Drugim rečima, bibliografije reflektuju interesovanje jedne kulturne sredine za određenog autora. Na primer, pretragom predmetnog registra *Bibliografije Srbije. Članci i prilozi u serijskim publikacijama. Serija C. Umetnost, sport, filologija, književnost* za 2017, 2018. i 2019. godinu nameće se zaključak da je najviše radova posvećeno Andriću i Crnjanskom, dok je Šekspir konstanta ako se govori o stranim autorima. Desetine radova posvećene su tim autorima, dok je Stanisavljević u navedenim godinama nevidljiv za istraživače.

Sve jedinice ove bibliografije pripadaju serijskim publikacijama, što znači da do 2022. godine nije objavljena nijedna monografska studija o Miodragu Stanisavljeviću. Zastupljeno je šest književnih časopisa i jedne dnevne novine. Međutim, vrlo je moguće da pojedini članci o Stanisavljeviću, naročito u dnevnim novinama, nisu uneti u uzajamni katalog s obzirom na to da se članci iz novina ne obrađuju i ne ulaze u tekuću bibliografiju.³

Tri su rada vezana za objavljena Sabrana dela, od čega su dva objavljena 2006. godine i jedan 2007. Četiri su prigodna teksta nastala različitim povodima: sećanje na Stanisavljevića iz pera Ljubivoja Ršumovića (preuzeto iz Sabranih dela), zatim tekst povodom promocije Sabranih dela, kao i tekst povodom izložbe o autoru priređene 2021. godine u Narodnoj biblioteci u Užicu. Sudeći po predmetnom registru, svega tri rada govore o Stanisavljevićevim dramama i poeziji.

Moglo bi se reći da pravo stanje i situaciju reflektuje naslov tribine povodom koje je nastao tekst Slavice Vučković, koji glasi „Članovi Srpskog književnog društva, o piscu od koga su odvrćali pogled“. Ukoliko su odvrćali pogled pisci, to je činila i kritika,

2 Common Practises for National Bibliographies in the Digital Age, 2021, str. 29, pristupljeno 18. 9. 2022.
<https://repository.ifa.org/bitstream/123456789/2001/1/Bibliographies%20Common%20Practices%202022.pdf>

3 Pretragom na internetu pronađen je članak u dnevnom listu *Danas* koji potpisuje redakcija Betona, 21. 2. 2007, pristupljeno 18. 9. 2022.
<https://www.danas.rs/kultura/miodrag-stanisavljevic/>

što na neki način objašnjava oskudnost bibliografskih zapisa čiji je predmet Miodrag Stanisavljević u nacionalnoj bibliografiji Srbije od 2006. do 2022. godine.

Miodrag Stanisavljević bio je pesnik, dramski pisac, pripovedač, esejista, kolumnista. Zaista jedinstvena pojava na književnoj sceni Srbije, koja očigledno još uvek nije prošla onaj čuveni „sud vremena“, odnosno još uvek nisu stasale generacije kojima neće biti važna ideologija ili politika, već umetnost sama po sebi. A umetnost uvek pronade način da bude viđena.

ВУЧКОВИЋ, Славица, 1955–

Прећутани маг инспирације / Славица Вучковић. – Миодраг Станисављевић – Трибина, циклус трећи: Савремена антиратна књижевност у Србији и екс-југословенским репу бликама од 1990. до данас. – Чланови Српског књижевног друштва, о писцу од кога су одвраћали поглед – како је гласио наслов Трибине

У: Браничево. – ISSN 0006-9140. – Год. 57, бр. 5/6 (2011), стр. 7–10

821.163.41.09 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 195166220

1

ЂУРЂИЋ, Љиљана, 1946–2021

Нек цркне свет! : Impromti за Мишу Станисављевића / Љиљана Ђурђић

У: Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 30–31

821.163.41:929 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 141180172

2

МАРЈАНОВИЋ, Ружица, 1968–

Изложба о животу и раду Миодрага Станисављевића / Ружица Марјановић. – Приказ изложбе: „Не знам ништа о Миши Станисављевићу“ отворене 2. 11. 2021. у Народној библиотеци у Ужицу.

У: Српски књижевни лист. – ISSN 2334-6000. – Год. 10/20, бр. 32/137 (2021), стр. 17

821.163.41:929 Станисављевић М.
069.9
027.022(497.11 Ужице)

COBISS.SR-ID 51869961

3

МЛАЂЕНОВИЋ, Миливоје, 1959–

Стих и поетски облици у драмама за децу Миодрага Станисављевића / Миливоје Млађеновић. – Summary

У: Detinjstvo. – ISSN 0350-5286. – Год. 33, бр. 1/2 (2007), стр. 54–61

821.163.41.09-93-2 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 232483079

4

ПАВКОВИЋ, Васа, 1953–

Свако умире самом себи : уз последње текстове Миодрага Станисављевића / Васа Павковић. – Стр. 32: У Београду пепељастосивом... / Миодраг Станисављевић

У: Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 31–32

821.163.41.09 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 141181452

5

ПАЈИЋ, Миленко, 1950–2015

Тотална драматургија / Миленко Пајић. – Слика М. Станисављевића.
– Поводом промоције сабраних дела Миодрага Станисављевића у Горњој
Добрињи, Чајетини и Ужицу.

У: Вести (Ужице). – ISSN 0350-5014. – Год. 65, бр. 2995 (2. октобар 2006),
стр. 22–23

821.163.41.09 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 39352841

6

ПАЈИЋ, Миленко, 1950–2015

Тотална драматургија : сабрана дела Миодрага Станисављевића /
Миленко Пајић

У: Пожешки годишњак. – ISSN 1451-0553. – Бр. 6 (2006), стр. 52–56

821.163.41.09 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 144934668

7

РШУМОВИЋ, Љубивоје, 1939–

Амиго : сећање на Миодрага Мишу Станисављевића / Љубивоје
Ршумовић. – Фотогр. – Са интернет издања Сабраних дела Миодрага
Мише Станисављевића

У: Вести (Ужице). – ISSN 0350-5014. – Год. [74], бр. 3456 (11. септембар 2015),
стр. 20

821.163.41:929 Станисављевић М.

821.163.41-94

821.163.41(083.94)

COBISS.SR-ID 52690185

8

ТОНТИЋ, Стеван, 1946–2022

Говорити себе својим дахом : уз Сабрана дела Миодрага Станисављевића / Стеван Тонтић

У: Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 26–28

821.163.41.09 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 141149708

9

ХАЏИЋ, Ибрахим, 1944–

Ко пита? / Ибрахим Хаџић

У: Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 28–29

821.163.41.09-1 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 141164812

10

ЧАКАРЕВИЋ, Марјан, 1978–

Нелагодност у култури / Марјан Чакаревић. – Приказ књиге: Миодраг Станисављевић: Сабрана дела I–V, 2006

У: Београдски књижевни часопис. – ISSN 1452-2950. – Год. 2, бр. 5 (2006), стр. 202–205

821.163.41.09 Станисављевић М.(049.32)

COBISS.SR-ID 137629964

11

ЧУДИЋ, Предраг, 1943–

Невероватно је колико си непотребан / Предраг Чудић. – Напомене и библиографске референце уз текст

У: Браничево. – ISSN 0006-9140. – Год. 57, бр. 5/6 (2011), стр. 32–37

821.163.41.09-1 Станисављевић М.

COBISS.SR-ID 195169036

12

Извор: локална база података COBISS.SR/NBS, 21. 7. 2022.

Регистар наслова:

Амиго 8

Говорити себе својим дахом 9

Изложба о животу и раду Миодрaга Станисављевића 3

Ко пита? 10

Невероватно је колико си непотребан 12

Нек цркне свет! 2

Нелагодност у култури 11

Прећутани маг инспирације 1

Свако умире самом себи 5

Стих и поетски облици у драмама за децу Миодрaга Станисављевића 4

Тотална драматургија 6, 7

Регистар аутора:

Вучковић, Славица, 1955– (аутор) 1

Ђурђић, Љиљана, 1946–2021. (аутор) 2

Марјановић, Ружица, 1968– (аутор) 3

Млађеновић, Миливоје, 1959– (аутор) 4

Павковић, Васа, 1953– (аутор) 5

Пајић, Миленко, 1950–2015. (аутор) 6, 7

Ршумовић, Љубивоје, 1939– (аутор) 8

Тонгић, Стеван, 1946–2022. (аутор) 9

Хаџић, Ибрахим, 1944– (аутор) 10

Чакаревић, Марјан, 1978– (аутор) 11

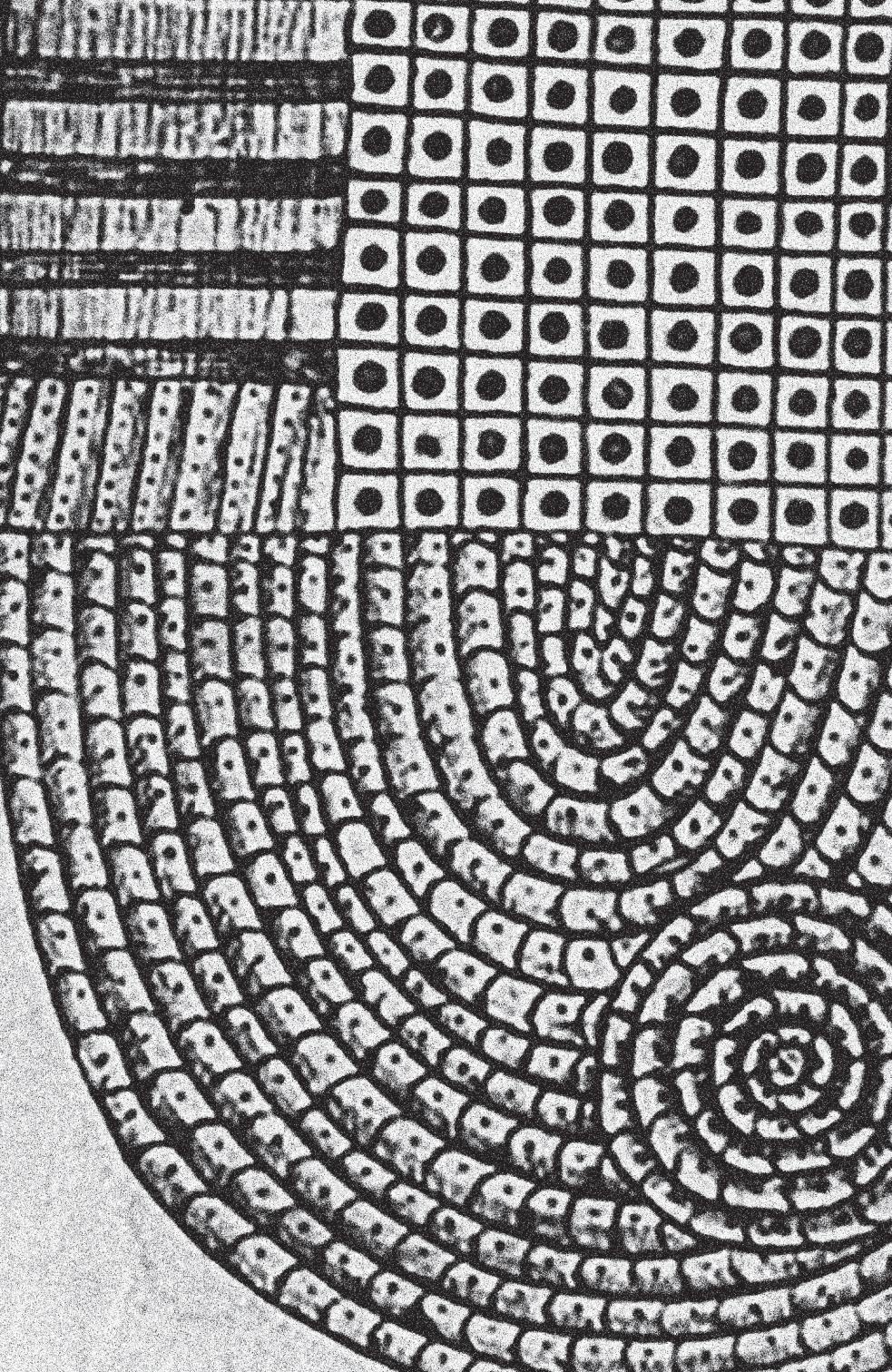
Чудић, Предраг, 1943– (аутор) 12

Предметни регистар:

- Ера једног стиха – стихови једног Ере [Пројекат] 8
Народна библиотека Ужице – Изложбе – 2021. 3
Станисављевић, Миодраг, 1941–2005. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 11
– Дrame за децу 4
– Поезија 10, 12
– У успоменама 8

Регистар часописа и новина:

- Браничево. – ISSN 0006-9140. – Год. 57, бр. 5/6 (2011), стр. 7–10
Браничево. – ISSN 0006-9140. – Год. 57, бр. 5/6 (2011), стр. 32–37
Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 30–31
Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 31–32
Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 26–28
Књижевни магазин. – ISSN 1451-0421. – Год. 7, бр. 70 (2007), стр. 28–29
Српски књижевни лист. – ISSN 2334-6000. – Год. 10/20, бр. 32/137 (2021),
стр. 17
Београдски књижевни часопис. – ISSN 1452-2950. – Год. 2, бр. 5 (2006),
стр. 202–205
Појешки годишњак. – ISSN 1451-0553. – Бр. 6 (2006), стр. 52–56
Detinjstvo. – ISSN 0350-5286. – Год. 33, бр. 1/2 (2007), стр. 54–61
Вести (Ужице). – ISSN 0350-5014. – Год. 65, бр. 2995 (2. октобар 2006),
стр. 22–23
Вести (Ужице). – ISSN 0350-5014. – Год. [74], бр. 3456 (11. септембар 2015),
стр. 20





III

IZ ARHIVE

**Dva intervjuja sa
Miodragom Stanisavljevićem**

KIČ JE KRVOLOČAN

O rečima koje rastu na svakom žbunu, primitivnim metaforama, zašto je dobar Čaušesku ako se živi džabalesku i ekserima u reverima užičkih boema razgovaramo sa književnikom koji je svoju prvu pesmu objavio u *Vestima*

Miodrag Stanisavljević je rođen 1941. godine u Srednjoj Dobrinji kod Požege. Posle završene gimnazije u Užicu, studirao je književnost i dramske nauke na Filološkom i Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Do „prinudnog odmora“ radio je kao urednik filmskog programa na RTS-u. Napisao je niz televizijskih drama i adaptacija: *Ilustrovani život* (1968), *Obično veče* (1969), *Hajdučija...*

Objavio knjige poezije: *Pesme, Pisma Aleksandra Roša* (1965), *Pesme s putovanja i druge* (1969), *Knjiga senki* (1974), *Slike i saglasja* (1980), *Novi ritmovi I, II* (1984), *Ritmovi 3* (1989), *Jadi srpske duše* (1995)...

Takođe objavio: *Levi kraljevi* (pesme za decu, 1977), *Vođa* (dramska groteska, 1984), *Nemušti jezik* (drama za decu, 1985), *Golicanje oklopnika* (politički zapisi, 1994). Piše eseje o pozorištu i filmu: *Epika i drama* (1977), prevodi sa ruskog: Boris Pasternak: *Ja sam na spisku* (1969).

Za poeziju je dobio nagrade „Isidora Sekulić“ i „Milan Rakić“.

Živi u Beogradu, gradu o kome će, prateći njegove promene, u jednoj pesmi zapisati: „Beograd je predivno mesto za gluvu smrt“.

Tihog i samozatajnog čika Mišu Stanisavljevića zatičem u dvorištu na koje gleda prozor njegovog omanjeg prizemnog stana u Ulici Majke Jevrosime, tik ispod Savezne skupštine. Ko bi rekao da se u ovom priučenom drvodelji okruženom gvožđurijom i alatkama kakvog uzgrednog provincijskog majstorluka krije pesnik vinaverovskog štimunga, gorko humorni kolumnista *Republike*, poznati dramski pisac za decu. Nevoljno mi priča kako se, sa još nekoliko stotina „nepodobnih“ sa RTS-a, iznenada našao na „prinudnom odmoru“. Radio je u redakciji Filipa Davida kao urednik filmskog programa, i to onog najboljeg, iz fundusa Kinateke. U nevolji, setio se očevog zanata, pa ponešto zarađuje i od stolarske rezbarije.

U Užicu je, posle završene gimnazije, redak gost. Poslednji put kao pisac na književnoj večeri koju je organizovao Todor Đurić Ginin. Njegov komad *Carev zatočnik* u izvođenju Pozorišta „Boško Buha“ Užičani su imali priliku da vide na Jugoslovenskom pozorišnom festivalu. Blistav jezički kalambur. Igra duha i oštroumlja. Prepoznali smo i kozje uši našeg novokomponovanog cara. Uostalom, ne piše čika Miša slučajno u senci Skupštine. Za njegov dosadašnji, žanrovski raznovrstan i raznorodan, književni opus zajednički imenitelj je, pre svega, jezički rafinman, jezička istančanost, jedna posebna osetljivost za njegova zaumna značenja i zračenja.

Gde u doba sveopšte devalvacije jezika, u vremenu njegove iznuđene uniformnosti kada, počesto, govorimo poput onih Joneskovih kreatura, gde, dakle, u jednoj sasvim opskurnoj Vaviloniji pronalazite jezički inspirativna izvorišta?

A čime bi pisac i trebalo da se „vešto služi“ ako ne jezikom? Ja sam jedno vreme, u vreme pisanja dramske groteske *Voda* i tri pesničke knjige (*Ritmovi* 1, 2, 3) imao osećaj – prilično bogovski osećaj – da sve mogu da učinim sa jezikom, da sve i svja mogu da

napravim od reči. Reči su piščev jedini građevni materijal. Ali i jedini alat. To vam je kao da zidar nema onu alatku koja se zove oseklica, već potrebnu veličinu cigle skрати drugom ciglom. Pesnik jednu reč teše drugom rečju.

Verovatno je izvoriste moje, kako kažete, jezičke osetljivosti i bogatstva mog vokabulara negde u mom detinjstvu, u mojoj Dobrinji. Tamo vam reči, grozdovi reči, rastu na svakom žbunu. Tamo vas beda tera da naučite srpski jezik. Da biste preživeli, morate naučiti ime svakog drveta, žbuna, travke, pečurke. Svako brdo, livada, njiva, svaki put i putić imaju svoje ime, vrlo zaumno i opojnog zvuka. Kad jednom svoju memoriju napakujete tim zvučanjima, to vam ostane za ceo život, kao neki CD-rom.

Mislim, ponekad, da je piščeva veština s jezikom deo neke opšte spretnosti. Pisac koji nikad nije naučio da pliva ili vozi bicikl ili da pravi neku lepu stvar od nekog komada drveta teško da će ikad nešto vešto izmajstorisati i od reči. Beda u kojoj smo živeli terala nas je da postanemo spretni s rukama i oskudnim i primitivnim alatkama. Moj deda je specijalnom alatkom koja se zvala dubač pravio drvene kašike, da bismo imali čime da jedemo. Bila su to prava remek-dela rezbarije. Ja sam, da bih mogao da igram šah, koji sam tako mnogo voleo, napravio sam šahovske figure. Dva fakulteta nisu mi, kad su me Miloševićeve sluge najurile s posla, vredela ništa. Danas preživljavam zahvaljujući spretnosti koju je detinjstvo ulilo u moje šake i prste.

Kažu da je jezik najpouzdaniji seizmograf društvenih potresa.

Najveća muka srpskih nacionalista je u tome što ne znaju srpski jezik. Najveći srboljupci i „zaštitnici srpstva ugroženoga“ ne barataju fondom većim od 500–600 reči. Nije čudo da je jedna primitivna i loše sklepana metafora kao što je „događanje naroda“ bila postala najveći pesnički i jezički domet „srpskog nacionalnog vala“. Još gluplja i rogoibatnija je metafora o „zaklanom narodu“. A nju je sklepaо srpski Njogoš broj dva! Nacionalisti su načisto opustošili jezik svog naroda. A pustošenje jezika je, kao što sam napisao povodom bombardovanja Dubrovnika i pogibije mog prijatelja Milana Milišića, prethodilo pustošenju gradova i sela.

Uticaj književnosti na stvarnost je zanemarljiv, nedovoljno podsticajan. No uticaj književnika transformisanih u tanušne političke retoričare niti je mali niti se o njemu može govoriti kao o efemernom društvenom recidivu. Kako objašnjavate takve preobražaje?

Većina srpskih pisaca ne da su postali, kako kažete, „tanušni politički retoričari“, nego su se preko noći pretvorili u Miloševićeve „peraače rata“. Raniji režim je naučio pisce da žive od zobi iz društvenih jaslara i svi su se lako prešaltovali na jaslara rata. To vam je u osnovi jedna kukavna, lenja i lešperska bratija. Njima bi bio dobar i Čaušesku samo da se živi džabalesku. Nije čudo da su najrevniji peraači rata tzv. laki pisci i kičeri po vokaciji i po duši. Neko je pametno rekao da je svaki kič po svojoj prirodi krvoločan. Ali tolika količina krvoločtva koju su ispoljili srpski pisci ostaće za dugo postidjuća. Zamislite, pri Udruženju književnika, postoji nešto kao Društvo za zaštitu ratnih zločinaca. Pišu saopštenja i izdaju neke luksuzne brošurice. Da se naježiš. Kič je, još jednom podsećam, zaista krvoločan.

U kolumnama koje redovno ispisujete u Republici Nebojše Popova najčešće polemishete sa fenomenima naše aktuelne društvene zbilje. Neretko u njima govorite o kontinuitetu naših svakodnevnih mitomanskih obmana i objava.

Drago mi je da vam se sviđaju moja pisanija u *Republici*. Mnogi su mi priznali da taj list čitaju od poslednje strane. Veliki reditelj Makavejev mi je jednom rekao da su mu ti tekstovi „pomogli da preživi“. To mi je vrlo polaskalo. U opsednutom Sarajevu čitali su ih s nekom meni nejasnom nadom. S druge strane, stizala su i preteća pisma, a filozof Ljuba Tadić me je, povodom njih, nazvao „srbomrscem“. S početka nacionalističkog divljanja osetio sam skoro fiziološku potrebu za nekim kutkom u nekim novinama gde bih dao oduška. Piljnjak je to nazvao potrebom za „ispluskivanjem gadnog vremena iz sebe“. Počeo sam sa kolumnom u *Književnim novinama*, zvala se „Bagatele“. Posle prvog nastavka, zahvalili su mi se. Posle mog *Otvorenog pisma* Miloševiću zvali su me da pišem u *Demokratiji*. Ni tu nisam otišao dalje od jednog nastavka. Nacoši su bili na svakom koraku. Potom sam

vreme iz sebe ispljuskiavao kratkim pismima koja su objavljivali Radio B92 i *Borba*. Napisao sam nekoliko mnogo citiranih i hvalejenih tekstova za *Vreme*, ali oni su sujetni a ja tašt, tako da ni to nije išlo. Nekako u isto vreme Nebojši Popovu se svideo jedan moj esej, proglasio ga je javno za događaj godine i eto me otad u *Republici*. Ako sam tim tekstovima bar malo doprineo nekoj budućoj katarzi ovog naroda, biću srećan.

*Najmlađi, a bogme i odrasli, rado gledaju vaše komade koji se trenutno, mislim pre svega na Vasilisu Prekrasnu i Carevog za-
točnika, igraju na sceni Pozorišta „Boško Buha“. Kako uspevate
da pomirite estetsku ubedljivost i dramaturšku lakoću zavodjenja
u vašim dramskim tekstovima?*

Postavke komada za decu o kojima govorite jesu druge postavke tih komada u istom pozorištu. To se živim piscima retko događa. Moje drame za decu pisane su za „Boška Buhu“, igraju se u tom pozorištu kontinuirano već tridesetak godina. Neki su doživeli preko sto izvođenja. To su mnoge hiljade i hiljade gledalaca. Ja sam sve vreme izigravao neko Društvo za staranje o deci. Da se država koja svuda finansira dečja pozorišta starala o deci svojih podanika koliko i ja – ja bih sada bio negde na Havajima, a ne u garsonjeri od osamnaest kvadrata. Ali nisam jedini koji je opljačkan.

Što se tiče samog pisanja za decu, uvek sam se držao uputa Duška Radovića da za decu valja pisati kao i za odrasle, samo još malo bolje. Pisanje za decu bilo mi je podesan poligon za isijavanje jedne vrste jezičke mašte, a nadao sam se i da ću nešto zaraditi. Kao što rekoh, prevario sam se.

Kako danas gledate na gimnazijske dane provedene u Užicu?

Gimnazijskih dana u Užicu sećam se kao neke mračne epizode iz najcrnijih socijalnih romana prošlog veka. Ne da tamo nikad nisam imao svoju sobu, nego nisam imao ni svoj krevet u nekoj pretrpanoj sobi. Uvek nas je bilo po dvojica u krevetu. Jedne godine spavao sam, kao treći, u velikom bračnom krevetu jednog ubogog radničkog para. Njima je i moja sirotinjska kirijica bila zauvar.

Svejedno, to vreme je na svoj način bilo lepo, Užice je prelep grad, možda najlepší u Srbiji... U *Vestima* sam objavio svoju prvu pesmu, postao sam oficijelno pisac, što sam i priželjkivao. Naime, Ljuba Ršum i Vladan Mitrović primili su me u nekakvo lokalno Društvo pisaca. S njima sam nastupao na književnim večerima i zajedno s njima izigravao nekog velikog umetnika i boema. Sećam se, kao znak boemskog otpora nosili smo – eksere u reveru! To je izazvalo prvi političko-književni skandal, srećom s manjim posledicama nego kod momaka koji danas nose značku sa stisnutom pesnicom.

Vesti, 8. jul 2000.
Zoran Jeremić

PESNICI SU DOBRI CINKAROŠI

Književnik Miodrag Stanisavljević o pisanju kao refleksnom odgovoru na užase vremena

Za one koji su svoje sramotne biografije i privilegije održavali infuzijama bivšeg režima, paranojom starog RTS-a i sličnih agitprop inkubatora, poezija i tekstovi Miodraga Stanisavljevića (1941) teško da će biti lektira za pred spavanje. Dobitnik je pesničkih nagrada „Isidora Sekulić“ i „Milan Rakić“. Napisao je niz TV drama i TV adaptacija, dramsku grotesku *Vođa*, političke zapise *Golicanje oklopnika...* Zbog gorkohumornih kolumni o fenomenima srpske zbilje, ovogodišnji je laureat novinarske nagrade za etiku i hrabrost „Dušan Bogavac“. Pitamo ga da li smatra da će u Srbiji doći vreme kada će profesionalna etika biti nešto što se podrazumeva u opisu radnog mesta.

M. S.: Na dodeli ove prestižne nagrade rekao sam da mi je drago što sam za svoje tekstove počeo da dobijam nagrade jer sam dosad dobijao samo nagrde. Razlika je u jednom malom, ali vrlo bitnom slovu. To nije bila puka igra rečima. Jedan ugledni filozof proglasio me je za glavnog srbomrscu, popovi su u svom *Pravoslavlju* štampali celu stranu nagrda na moj račun, Tanjug me je izgrdio „na pasja preskakala“, dežurni patrioti su mi pretili preko interneta...

Smatram da je suvišno pozivati novinare da se drže profesionalne etike kao što je suvišno pominjati lekarima obavezu pridržavanja neke lekarske etike. Oni samo treba da rade svoj posao, tako da nas ne truju. To važi i za lekare i za novinare.

Da li je 5. oktobar dovoljan bar za početak katarze ili će hipokrizija, mitomanske laži i nebuloze i dalje biti fenomeni koje vivisecirate u vašim kolumnama u Republici?

M. S.: Pre svega, valjalo bi odgovoriti na pitanje šta se uistinu dogodilo 5. oktobra. Taj dan je, po meni, premašio sva predviđanja i pripremljene strategije opozicionih vođa. Taj dan je ostvarenje starog proročanstva da će „njih narod oterati motkama“ (onim što ne mirišu baš prijatno). Motke nisu bile baš takve, ali bile su motke i nisu bile nimalo krotke. Ponajmanje baršunaste.

Početak katarze? Kad vidim kako neki ljudi novu vlast brane od kritika sa istim žarom sa kojim su napadali staru, shvatam da će tu biti još posla za moju pisaću mašinu. Vlast je kao turšija – bez sirčeta kritike, ubuđala bi se i ukvarila.

Jedan je književni kritičar vaše pesme okarakterisao kao „blstav jezički kalambur, igru duha i oštroumlja, kroz koju se prepoznaju kozje uši našeg novokomponovanog cara“. Vi tvrdite da je najveća muka srpskih nacionalista u tome što ne poznaju srpski jezik.

M. S.: Još na početku Miloševićevih ratničkih pohoda primetio sam to užasno pomanjkanje jezičke mašte kod njegovih plaćenih pera i zaštitnika „srpstva ugroženoga“. Oni nisu umeli da smisle ništa bolje od „dogaðanja naroda“, „odbrane ognjišta“, „odbrane srpske nejači“ i drvili su to do iznemoglosti. Svrha tog pustošenja jezika bila je u tome da se ljudski govor što više približi onomatopajskom govoru topova i druge ratne gvoždurije.

Kažete da jezičku osetljivost dugujete vašem detinjstvu i zavičaju?

M. S.: Selo Dobrinja u kome sam odrastao pravi je rudnik jezičke mašte. Tamo svaka njivica, voćnjak, šumarak, potok, livada, bara, jaruga ima svoja zvučna i tajanstvena imena. Sećam se nekih: Prodol, Osretak, Jezerine... Imanja su tamo sastavljena od malih i razbacanih parcela. Da bi mogli da se kreću i snalaze u prostoru, ljudi su bili prinuđeni da izmišljaju nove reči.

Verovatno sam otud doneo lakoću građenja reči koje mi nedostaju i osetljivost na zvučanje reči.

Pored dva završena fakulteta i zanata pisanja, poznajete i zanat drvodelje. Stolarska rezbarija pomogla vam je da preživite nakon što su vas Miloševićeve sluge kao „nepodobnog“ isterale sa RTS-a. Osećate li se ponekad kao Markesov pukovnik Buendija, koji je u pauzi između dve revolucije pravio svoje zlatne ribice?

M. S.: Kad su me Milošević i Vučelić najurili s posla, shvatio sam da smo ja i moja porodica (plus dva moja psa) osuđeni na gluvu i sporu smrt. Postojali su neki fondovi solidarnosti, ali to su samo lepe priče jer godina ima mnogo dana. Moji tekstovi iz *Republike* (koja je vrlo siromašan list) bili su povremeno prevedeni po svetu, ali ni stranci ne plaćaju svoje „strane plaćenike“. Žena i ja smo prodavali stvari iz kuće, prodavali smo pečurke koje smo brali, prodavali smo lekovito bilje koje smo skupljali... Čovek nikad ne zna kada će mu ustrebat i neka znanja i veštine koje je stekao. Onda sam se setio oćevog alata i nešto malo zanata koji sam od njega naučio.

Drvo je zahvalan medij, kao i jezik. I omogućava razigravanje mašte. Tronošci koji liće na vrganje, trouglasta i trapezasta ogleđala, trouglaste i deltoidne kutijice za curice i njihove tajne... to su neke od mojih igrarija sa drvotom. Mnogi ljudi su „drveni“ prema rukotvorinama od drveta, ali mnogi ljudi vole drvo, kažu da im unosi neku toplinu u kuću. Profesionalni dizajneri dolaze da mi mañnjavaju ideje. Mira Mioćinović ne voli kada me vidi kako prodajem svoje drvotvorine, veli: bolje samo da pišeš. Još uvek ne mogu da je poslušam. A i zgodna mi je kombinacija: kad se umorim od reči, latim se drveta. I obratno.

Očigledno imate alergijsku reakciju na pisce na društvenim jaslama. Živate sa porodicom ispod Savezne skupštine, u garsonjeri od 18 kvadrata. Kako se oseća književnik kome se revolucija dogodi bukvalno u komšiluku?

M. S.: Posle prvih svežnjeva suzavca bačenih u Kosovskoj, našao sam se sa ogromnom masom u grotlu preuske Vljakovićeve ulice. Uplašio sam se „stampeda“. Srećom, svi su bili pribrani, išli smo stopu po stopu... Čim sam se iskobeljao, zbrisao sam u svoju sobu u Ulici Majke Jevrosime da se priberem i isperem oči... ali uskoro su cela naša zgrada, stepenište, podrum, dvorište bili puni momaka koji su lomili daske i spremali se za rusvaj. Kad vam se istorija mota oko vrata i ispod prozora, glupavo je da ostanete unutra...

Kojim deterdžentom logoreične Miloševićeve pesničke sluge i ostali konvertiti sada pokušavaju da operu svoje biografije?

M. S.: Cinkarenjem, najobičnijim cinkarenjem. Svi oni znaju puno o tome kako je obavljen „najveći nacionalni posao posle Karađorđa“ (tako je jedan pesnik nazvao rat u Bosni). A pesnici su dobri cinkaroši.

Vi se slažete sa tezom da je kič u svojoj suštini krvoločan?

M. S.: Ja sam u doba Miloševićevih ratničkih pohoda sretao po vozovima diljem i širom Srbije mlade koljače koji su s ludačkom vatrom u očima govorili kako su „branitelji srpske nejači“ i kako „ustaše“ i „balije“ pod nožem „kmekeću kao zečevi“. Tako sam se *in vivo* osvedočio o povezanosti patriotskog kiča i zločina. Kič u nekim ljudima ostavi benignan odgovor, a u nekim vrlo zločudan.

Ipak, da nije bilo Miloševićevog režima, mnogi autori, među njima i vi, ne bi napisali svoja najbolja dela. Smatrate li da ćete sada ući u krizu inspiracije ili verujete da su ljudska glupost i zverska inercija nepresušno vrelo?

M. S.: Znači li to da bi trebalo da sačinim bar malu odu Miloševiću? Znam tu teoriju. Vele da ni Baruh Spinoza ne bi napisao to što je napisao da nije bio običan brusac dijamanata u draguljarnici za bogataše. Ja sam brusio svoje reči, a Milošević i njegovi su slagali opljačkanu lovu po švajcarskim i drugim bankama. U stvari, ja ne znam ni šta sam sve napisao ni kakve je to kakvoće. Pisanje je, verovatno, za mene bio samo refleksni odgovor na užase jednog vremena, pokušaj duhovnog opstanka, duhovnog preživljavanja... To je možda dovoljno, a možda i nije.

Zašto mislite da je Beograd „predivno mesto za glavu smrt“?

M. S.: Taj stih je nastao u vreme kad su mi neki anonimni patrioti poštom slali moje tekstove izrezane u obliku mrtvačke glave... Dalekoistočna umetnost rezanja papira prilagođena je „srpskom nacionalnom interesu“. Uz ova umetnička dela sledilo je i obećanje da će me pojesti mrak. A mrak je u to vreme u ovom gradu bio vrlo uspešan. Ipak, ovaj stih je puno značenje dobio u vreme ubistva Slavka Ćuruvije. Niko nije smeo ni da pisne ni da skikne.

Danas, 4-5. novembar 2000.
Zoran Panović

BIOGRAFIJE AUTORKI I AUTORA

Ana Stevanović (1980, Beograd), diplomirala je na Katedri za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Doktorsku disertaciju pod nazivom "Preispitivanje žanrovskih obrazaca u srpskoj lirici avangardnog i neoavangardnog opredeljenja" odbranila je na modulu Srpska književnost. Od 2011. godine zaposlena je u Narodnoj biblioteci Srbije na poslovima katalogizacije i klasifikacije sastavnih delova publikacija, na izradi nacionalne bibliografije i kao urednica platforme "Srpski UDK Onlajn".

Angela Richter je nemačka slavistkinja i prevoditeljka savremene jugoslovenske i postjugoslovenske književnosti. Radila je kao asistentkinja na slavistici pri Humboltovom univerzitetu (1978–1994). Doktorirala je na savremenoj srpskoj prozi nakon 1945. Od 1994. radila je kao redovni profesor na Katedri za južnu slavistiku Univerziteta „Martin Luter“ Hale/Vitenberg. Pored mnogih univerzitetskih centara, bila je gostujući profesor i na Univerzitetu u Sarajevu. Izabrana je 2016. za članicu Lajbnicovog društva nauke u Berlinu. Pored akademskog rada, bavi se prevodjenjem sa srpskog, bosanskog i drugih južnoslovenskih jezika.

Uže polje njenog naučnog istraživanja obuhvata kulturnu istoriju, književnost, politiku i kolektivno pamćenje.

Branislav Jakovljević. Predaje na Katedri za pozorišne i studije izvođenja Univerziteta Stanford u Kaliforniji. Njegovu prvu knjigu *Daniil Kharms: Writing and the Event* (2009) objavio je Northwestern University Press, dok je druga *Alienation Effects: Performance and Self-Menagement in Yugoslavia, 1945–1991* objavljena kod University of Michigan Press. Jakovljevićevi tekstovi objavljuvani su u naučnoj i stručnoj periodici u SAD, Engleskoj, Srbiji, Španiji, Poljskoj, Hrvatskoj i drugde.

Ksenija Radulović. Vanredna je profesorka na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Od 2001. do 2012. bila je direktorka Muzeja pozorišne umetnosti Srbije i glavna urednica časopisa *Teatron*. U dvogodišnjem mandatu (2010–2012) bila je umetnička direktorka i selektorka Sterijinog pozorja. Autorka knjige *Korak ispred* iz oblasti savremene režije. Dobitnica je Sterijine nagrade za pozorišnu kritiku (2000).

Miloš Živanović. Rođen 1976. Studirao na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Univerziteta u Beogradu. Objavio knjige pesama *Ignore The Nightmare In The Bathroom* (Matica srpska, Novi Sad, 2006), *Lirika pasa* (Algoritam, Zagreb, 2009), *Na raskršću tužnog đavola* (KPZ Beton, Beograd, 2017); zbirku proznih tekstova *Kubernetes – Priče o pilotu* (Plima, Ulcinj, 2008); roman *Razbijanje* (Algoritam, Zagreb/Beograd, 2011). Urednik *Betona* 2006–2019. Njegov roman *Duhovi novembra* objavljen je 2021. u ediciji Noć Republike novosadske izdavačke kuće Orfelin. Živi u Beogradu.

Mirnes Sokolović. Rođen je u Sarajevu 1986. Magistrirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, odsek književnost. Osniivač i član redakcije časopisa *SIC!*. Objavljivao prozu, eseje, satire i književne kritike u časopisima i na portalima *SIC!*, *Novi izraz*, *Oslobođenje*, *Žurnal*, *Sarajevske sveske*, *E-novine*, *Analiziraj*, *Polja*, *Beton*, *Booksa*, *XXZ magazin*. Objavio roman *Rastrojstvo* (edicija *Sic!*, 2013).

Nenad Veličković. Profesor je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, na Odseku za književnosti naroda Bosne i Hercegovine. Kao suvlasnik Književne radionice Omnibus, uredio je preko 20 knjiga domaćih i stranih autora (Dubravka Ugrešić, Vladimir Pištaló, Janoš Korčak, Lamija Begagić, Enes Kurtović, Faruk Šehić, Josip Lešić, Adisa Bašić, Asmir Kujović, Zlatko Arslanagić, Sead Fetahagić, Almir Kolar, Amir Kamber, Almir Imširević...). Pokretač i/ili urednik više listova i časopisa: *Vizija, Omnibus, Alčak, FAN, Književni žurnal, Školegijum, Textura, Riječ i smisao*, kao i aktuelne edicije Lektira narodu, književnik, autor priča, drama i eseja, kao i romana, od kojih je nekoliko prevedeno na talijanski, njemački, mađarski, makedonski, bugarski, engleski, poljski i slovenački jezik. Jedan je od pokretača i kourednik književnog festivala *Na pola puta* u Užicu.

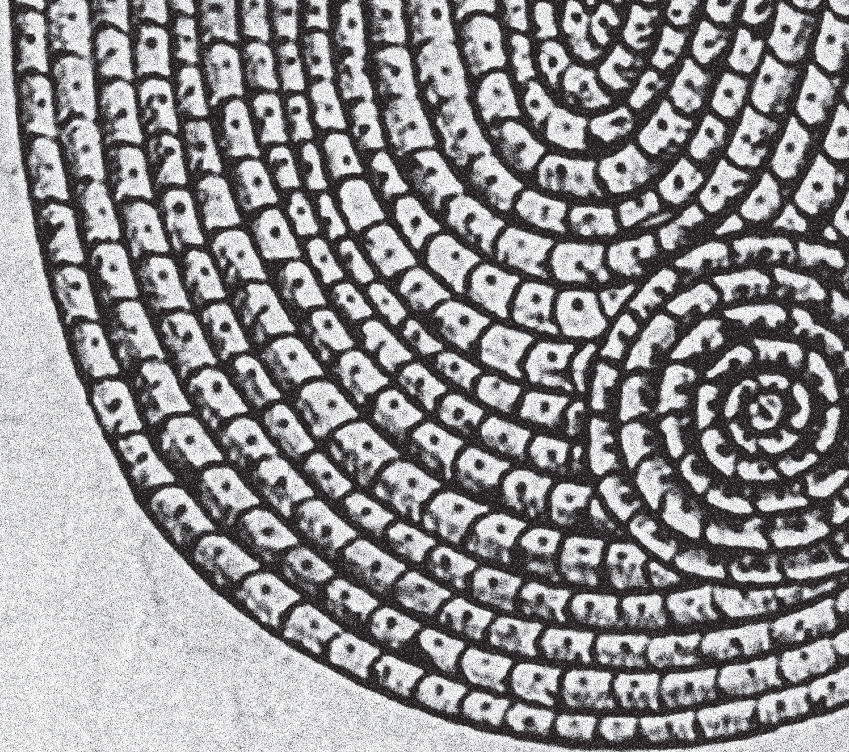
Nevena Bojičić. Diplomirala na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Univerziteta u Beogradu. Master studije komunikologije završila na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum. Preispituje odnose moći između „visoke“ i popularne kulture, književnog kanona i margine. Posvećena buntovnom čitanju i antifašističkoj borbi. Saradnica Radničke komune LINKS.

Nikola Gelevski (1964, Skoplje). Studirao komparativnu književnost. Osnivač i urednik izdavačke kuće Templum (od 1989). Dobitnik je Nagrade „Borjan Tanevski“ 2007. za svoj kolumnistički rad. Pored toga što se bavi uredničkim, autorskim i prevodilačkim poslom, suosnivač je tri udruženja za građanski aktivizam (Točka, Plošad Sloboda i GEM).

Ružica Marjanović. Profesorka književnosti u Uzičkoj gimnaziji, suosnivačica i urednica festivala *Na pola puta*. Sa Nenadom Veličkovićem uređivala je časopis *TekstUra*. Koautorka izložbi o Sergeju Dovlatovu i Miodragu Stanisavljeviću. Urednica nekoliko izbora savremene regionalne književnosti za ediciju Mala kutija. Sa Dejanom Ilićem uredila knjigu *Časovi čitanja* (2015), napisala više tekstova iz oblasti književnosti i podučavanja o Holokaustu.

Saša Ilić. Rođen 1972, diplomirao na Filološkom fakultetu u Beogradu. Objavio tri knjige priča i tri romana. Jedan je od pokretača i urednik književnog podlistka *Beton* u dnevnom listu *Danas* 2006–2013. U decembru 2013. osnovao je sa Alidom Bremer list *Beton International*. Jedan je od urednika Međunarodnog književnog festivala POLIP u Prištini. Sa Svetlanom Gavrilović osnovao je udruženje Radnička komuna LINKS (komunalinks.com). Kolumnista portala *Peščanik.net*. Dobitnik je Ninove nagrade kritike za roman *Pas i kontrabas* (2020). Njegova proza dostupna je u prevodu na albanski, francuski, engleski, makedonski i nemački jezik.

Zoran Jeremić (1965, Užice). Uređivao nedeljnike *Vesti* i *Užička nedelja*. Objavio knjige pesama *Stepenište* (1995), *Zimsko svetlo* (2002) i *Škola ćutanja* (2015), knjigu eseja, kritika i zapisa *Unutrašnji grad* (2012), knjige razgovora *Vetar reči* (2004), *Pisac s krajolikom* (2015) i *Vremena više nema* (2022), biografsku knjigu *Stojan Stiv Tešić: život i tri drame* (2008). Priredio više monografija i tematskih brojeva časopisa *Gradac* i *Međaj* (Svetislav Basara, Ljubomir Simović, Nađa Tešić...) i antologiju pesništva užičkog kraja od XIII do XXI veka. Osnivač i urednik izdavačke kuće Konder. Urednik časopisa za književnost, umetnost i kulturu *Međaj*.





RK LINKS

Vojvode Stepe 407J
11 000 Beograd

Užička književna republika

Momčila Tešića 5
31 000 Užice

Edicija Internacionala

Knjiga 6

Za izdavača

Svetlana Gavrilović
Ružica Marjanović

Urednik

Saša Ilić

Lektura i korektura

Nevena Bojčić

Grafičko oblikovanje

Metaklinika

Fotografije

Vesna Pavlović

Motivi na separatorima

Miodrag Stanislavljević, *Pesme. Pisma Aleksandra Roša*,
Biblioteka Vidici, knj. 2, Beograd, 1965.

Štampa

Grafičar, Užice

Tiraž

300

CIP zapis je dostupan u elektronskom
katalogu Narodne biblioteke Srbije:

COBISS.SR-ID 82282249

ISBN 978-86-89857-02-3 (RKL)

