

Ана Марић¹

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

<https://orcid.org/0009-0000-8290-2195>

РАТОВИ ДЕВЕДЕСЕТИХ НА ПРОСТОРУ БИВШЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ КАО МОТИВ У ДРАМИ *КРАТКЕ ВЕЗЕ* ВЛАДИСЛАВЕ ФЕКЕТЕ²

„Мелодрама са пиштољем зове се рат.”
(Фекете, 2018: 141)

Рад је посвећен драмском тексту *Кратке везе* (Krátke spojenia) словачке списатељице Владиславе Фекете из 2008. године. Овај комад обрађује тему емиграције и отежаног прилагођавања новој средини због другости у односу на околину, али и због терета трауме проузроковане ратом. Можемо пратити инспирацију Фекете поетиком Биљане Србљановић, која је разумљива стога што је Фекете пореклом из Војводине и преводи драме савремених српских драмских писаца на словачки језик. Фекете се налази на међупозицији како пореклом, тако и утицајима из области културе, те ћемо посматрати како та позиција утиче на њено виђење стварности. Наше истраживање је усредсређено на поетику драме *Кратке везе* и специфичну обраду ратних мотива у којој се избегава дуализам сећања на тријумф и сећања на трауму помоћу избегавања директних сукоба супротстављених страна. Ослањајући се на рад америчке социолошкиње и теоретичарке књижевности и културе Кали Тал тумачимо ово драмско дело из перспективе књижевности о трауми и пратимо рад трауме и динамику сећања и заборављања. Класификујемо га као савремену трагедију отворене форме у којој нема дубље психологизације ликова, а њихова заробљеност у вечној садашњости представља највећу трагедију – перманентна патња отвореног краја заправо представља нову верзију апсолутног краја.

Кључне речи: Владислава Фекете, *Кратке везе*, савремена трагедија, ратови деведесетих као мотив, словачка драма

¹ ana.maric@fil.bg.ac.rs

² Ово истраживање је реализовано у оквиру пројекта Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије под називом *Књижевност у оквирима културноетничке самоидентификације словачке мањине у Србији*, бр. пројекта 451-03-43/2022-09/05.

Централне теме драме *Кратке везе* Владиславе Фекете јесу емиграција и немогућност започињања новог живота због оптерећености траумом рата.³ Иако везан за историјску стварност, овај текст не можемо сврстати у жанр историјске драме због недостатка историјске дистанце од поменутих догађаја. Видимо га као део културног памћења, вид борбе са траумом и једну од стратегија суочавања друштва са стварношћу рата и проистичућих последица. Написан је на словачком језику, дакле, у иностраном контексту, али ауторка је део словачке националне мањине у Војводини, која је у Словачку отишла на студије током деведесетих година, те поседује личан доживљај проблема које узима за тему драме. Иако је директно учешће у рату у овом случају одсутно, овај текст бисмо могли сврстати у жанр драме о трауми, јер обрађује рат и избеглиштво. Књижевност о трауми дефинише америчка социолошкиња, психолошкиња и теоретичарка културе и књижевности Кали Тал. Тал наводи да се друштво носи са траумом уз помоћ митологизације, медиализације и нестанка који кодификује однос једне културе према трауми:

³ Распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије 1991. године пратили су грађански ратови у којима су учествовали припадници Југословенске народне армије (ЈНА) – која је покушавала да спречи отцепљење република – и јединица територијалне одбране новоформираних самосталних република. Насилан распад почео је једностраним проглашењем независности Словеније и Хрватске, након чега је ЈНА окупирала граничне области Словеније започевши Десетодневни рат. Како су националистичке тенденције које су испливале још осамдесетих година ескалирале и како део хрватског становништва српске националности није желео да се отцепи од Југославије, у септембру 1991. године ЈНА напада делове Хрватске пружајући подршку паравојним формацијама новопроглашене Републике Српске крајине, која је са изузетком српског признања остала непризната. Интензивни оружани сукоби трајали су до почетка 1992. године, када је потписан мировни споразум који је подразумевао повлачење ЈНА са територије Републике Хрватске. Хрватска преузима своје територије од самопрокламоване Републике Српске Крајине након операција Бљесак и Олуја изазивајући егзодус српског становништва из тих предела. Сепаратистичке тенденције, односно покушај формирања самосталних држава на темељу националне припадности унутар југословенских република тренд је који је пратио и сукобе на територији Босне и Херцеговине. Наоружање и опрема ЈНА повучена из Словеније и Хрватске, као и српски припадници Армије и Територијалне одбране у БиХ постали су део Војске Републике Српске, којој су у помоћ прискочиле паравојне формације попут Српске гарде, Српске добровољачке гарде, Белих орлова, Српског четничког покрета и др. Рат је вођен између ВРС и бошњачких и хрватских снага (Армија БиХ и Хрватско вијеће обране) све до избијања бошњачко-хрватског сукоба током 1993. године. Рат између Републике Босне и Херцеговине и Хрватске републике Херцег-Босне трајао је до потписивања мировног споразума у Вашингтону 1994. године, а рат који је ВРС водио прозив АБиХ и ХВО завршен је Дејтонским споразумом 1995. године. Сукоби који су пратили распад СФР Југославије карактеришу се као најбруталнија и најмасовнија страдања после Другог светског рата. Једна од последица ратова, међународних санкција уведених тадашњој СР Југославији, које су изазвале хиперинфлацију и економске кризе у свим републикама је и масовна емиграција становништва преваходно у земље Западне Европе.

Митологизација функционише тако што своди трауматичан догађај на сет наратива који постављају стандард (два и три пута испричане приче почињу да представљају ‘причу’ о трауми) преокрећући га из застрашујућег догађаја који није могуће контролисати у затворен и предвидљив наратив. Медикализација фокусира наш поглед на жртве трауме, истичући да оне пате од ‘болести’ која може бити ‘излечена’ у оквиру постојећих или благо модификованих структура институционализоване медицине и психијатрије. Нестанак – одбијање да се призна постојање одређене врсте трауме – обично се постиже потцењујући кредибилитет жртве. (Tal, 2017: непагиновано)

Митологизација и нестанак су у оптицају у савременом постјугословенском друштву и функционишу у садејству, с тенденцијом да се пориче постојање трауме припадника супротстављених страна у ратовима. Медикализација је већином одсутна због недостатка институционалне подршке учесницима у рату. Задатак артефаката културног памћења попут књижевних дела је да пренесу индивидуално сећање креирајући алтернативну верзију приче о трауматичном догађају избегавајући да подлегну митологизацији:

[...] драме о ратној трауми користе се приватним сећањем, индивидуалним историјама, и личним митовима. Стога оне једноставно не могу постати део националних митологија, колективног сећања и општег знања већ, напротив, функционишу само у опозицији са њима или макар на удаљености од њих. (Lukić, 2018: 281)

У *Кратким везама* је траума изражена путем неиндивидуализованих ликова, односно кроз специфичну граничну позицији на којој је смештен њихов идентитет.

Са мотивом ратова на просторима бивше Југославије срећемо се у драми *Разнесени* британске списатељице Саре Кејн из 1995. године, а овај њен текст се сматра преломним у развоју светске драме, јер уводи *in yer face* драматургију. Рат у Босни овде изненада насилно продире у реалистички постављен амбијент хотелске собе и надограђује ратна страдања на насилан однос Ијана и Кејт повезујући насиље уопште са зверствима почињеним у рату:

Агресија и мржња се из његовог [Ијановог] говора преноси на насилне радње против Кејт и затим улази путем лика Војника у цео свет драме. Сара Кејн је на тај начин упозорила на

својеврстан невидљиви рат са којим се свакодневно срећемо и не приписујемо му значај. Приступ ауторке је занимљив и због тога што пружа гледаоцима директан доживљај рата који није пријатан за гледање. Не говори о његовим последицама, не заузима рефлексиван ни психолошки став према проблему, већ 'изводи' рат. (Kratochvířová, 2013: 61)

Кејн подсећа да извештаји о злочинима које свакодневно пратимо из удобности својих дневних соба нису онолико удаљени од наше свакодневне стварности колико нам се чини. Истичући ову паралелу Кејн преокреће доминантни дискурс и примењује појам „балканизације“⁴ на Западну Европу. Једнако је и аустријски писац и нобеловац Петер Хандке посветио је више својих дела одбрани Србије и тадашње владајуће гарнитуре, а једно од њих је драма *Вожња чуном или Комад за филм о рату* из 1999. године, која је премијерно изведена у бечком Бургтеатру на дан завршетка бомбардовања тадашње СР Југославије. Драма припада корпусу текстова који представљају Хандкеов политички активизам и у њему је „главна мета Хандкеове критике приказ ратова у Југославији у западним медијима“ (Jakovljević, 2021: непагиновано).

Драма *Кратке везе* одсликава друштвено-историјску стварност без ослањања на архивске изворе и због тога не може бити сврстана у историјску или документарну драму. Херберт Семјуел Линденбергер текстове који долично приказују реалност без обзирања на документоване догађаје – у недостатку бољег термина – сврстава у „неисторијску историјску драму“ (Lindenberger, 1975: 25), која врло често нуди вернију слику стварности у односу на могућности историјске драме:

Проблеми којима се било која позната историјска тема може бавити стриктно су ограничени претходним знањем публике. [...] Ослабађајући се од ограничења постављених познатом историјском радњом, драма ове врсте може се усредсредити на тематску садржину историје без везивања за дневне политичке догађаје који су уобичајени материјал политичких драма. (Lindenberger, 1975: 25)

Општи консензус по питању ратова на просторима бивше Југославије не постоји, те је постојеће знање гладалаца на тему врло разнолико.

⁴ Балканизација представља скуп стереотипа везаних за Балкан, а који су се често користили у дискурсу медија при опису ратова деведесетих. Термин је настао у енглеском говорном подручју почетком 20. века и значи: „1. расцепити (регион, групу итд.) на мање и често непријатељске јединице 2. поделити, одвојити“ (Merriam-Webster, online – превод наш). За појам балканизације се још везује варварство и насиље.

Владислава Фекете је текст без ослањања на документарне изворе, те дневне политичке догађаје, написала 2008. године у Словачкој. Наредне године је добио престижну награду Алфреда Радока, која се додељује најбољем тексту написаном на чешком или словачком језику у току претходне године и премијерно је изведен на чешком Радију 3 и у Јихоческом позоришту (Jihočeské divadlo) у Чешким Будјејовицама. Такође је освојио награду Фонда грофице Коловрат Краковске (Nadační fond Kolowrátek), награду за сценску изведбу и награду чешког Радија 3. Ова драма утиче на контекст у којем је настала представљајући тематски и структурални новитет за дату средину. Фекете из окружења словачке мањине у Србији уноси у чешко-словачки контекст инспирације поетиком Биљане Србљановић (превасходно темом емиграције и неприлагођености) и других српских драмских писаца: „Ангажованост, али и хибридна слика Срба приказана у Владиславиним текстовима, директан су трансфер из савремене српске драме (*Кривица* Небојше Ромчевића, *Београдска трилогија* Биљане Србљановић, *Сви смо ми Мики Маус* Маје Пелевић)” (Валент Белић, 2019: 138). У том смислу представља интеркултурни дијалог српске и словачке (мањинске) средине. Полазимо од тезе да су форма и садржина нераскидиво повезане и у овом раду најпре анализирамо структуру драме, а затим динамику сећања и заборављања која је саставни део књижевности о трауми и историјској стварности. Носиоци значења су ликови, те обраћамо пажњу на њихово (не) развијање и (не)индивидуализованост.

1. Структура драме *Кратке везе*. Назив драме – *Krátke spojenia* – двозначан је, јер указује на краткорочно сједињавање актера који живе у различитим деловима света, али и куршлус – кратак спој, који настаје у главама појединаца који су преживели трауму рата. Структура има елементе крими-заплета, јер се поступно упознајемо са починиоцем злочина поменутих на почетку. Проседе указује на породичну драму ликова, од којих неки немају име (Она, Он, Мала, Агент за некретнине и Незнанац) док друга имена указују на националну припадност (Дара, Боро, Милија, Гари, Азра, Срђан). Она и Дара су куме, Боро је Дарин бивши супруг и заједно са Милијом чине групу пријатеља из студентских дана, који су се раселили након распада земље из економских разлога и због своје другости – Милија као представник геј популације није могао опстати у патријархалном босанском друштву. Азра је Милијина сестра, а Гари британски партнер.

У структуралном погледу су занимљиве дидаскалије, које одступају од уобичајене форме и функције сценских напомена, јер коментаришу и допуњавају радњу уместо да само дају упутства за извођење: „У драми ће бити пуно сценских напомена. Просто да се не изненадите, ако данас нешто уопште може да вас изненади” (Фекете, 2018: 128). У овом аспекту видимо инспирацију Владиславе Фекете коадима Биљане Србљановић,

јер у дидаскалијама Србљановићеве: „[...] не живи само прозни писац који описује и више него што се у позоришту може упризорити, већ се јавља и особен лик, сличан самој списатељици, који коментарише ликове, често раскрива њихову људску природу, повремено их мрзи” (Ljuštanović, 2011: 11). Љуштановић овакав вид писања види као врсту друштвеног и политичког ангажмана ауторке. Овакве дидаскалије упозоравају на присуство епског субјекта у тексту и нарушавају драмску илузију која „рецепцијско-психолошки означава хомогеност драме као света, што значи њену апсолутност” (Sondi, 1995: 126). Уместо класичне затворености, уплитањем аутора или лика сличног њему, драма постаје отворена, а њен садржј бива изложен епизацији. Ауторка у сценским напоменама даје објашњења, али и иронизује приказано:

ОНА седи и плаче. Шта је ту чудно, пуно жена често плачу. Плачу тако да нико не зна. Ја настојим да не плачем често, поготово не пре пред другима. (Овако је већ почињала једна драма... Али многе животне приче почињу или се завршавају у сузама. Зато не дозволите да вас то превише оптерети.). (Фекете, 2018: 129)

Напомене стилистички подсећају на исечке свакодневног говора и упућене су реципијенту текста, те додатно „отварају” драмску форму. Редитељ поставке у Јихоческом позоришту Петр Шиндл је дидаскалије доделио лику водитеља:

Овај лик није само коментатор, већ и камерман који снима дешавање на сцени. Његова слика се преноси на четири монитора на позадини позорнице. Тако се појачава осећај свеprisутности савремене технике која можда омогућава преношење звука и слике с којег год на које код место, али не спречава ‘кратке спојеве’ у личном животу. (Černá, 2009: непагиновано)

Монитори представљају алузију на компјутере које отац Мале, тј. Њен бивши зет, Боро, доноси Малој у покушају да јој се додвори и приближи након развода од Даре.

Отворености драмске форме доприноси присуство већег броја тема, те *Кратке везе* можемо посматрати као колаж тема. Ту су емиграција, рат, траума, породични односи, немогућност или одбијање прилагођавања, носталгија итд. Ове теме су повезане, али указују на „полимитију” (Клос, 1995: 81), једну од доминантних карактеристика отвореног драмског текста. Експозиција драме уводи мотив усамљености сликајући неуспелу љубавну везу безимене главне јунакиње, војвођанске Словакиње, која наизглед живи

у Братислави. Наизглед – јер скоро искључиво одржава контакте с људима из бивше земље – мајком, кумом, кумицом и Милијом. Једини изузетак су садашњи бивши ожењени партнер и агент за некретнине у унапред пропалом покушају да престане да живи у изнајмљеном стану, јер Она потрагу за властитом некретнином саботира, као уосталом и интеграцију у средину у којој живи дуги низ година. У експозицији се готово неприметно уводи мотив за који ће се испоставити да је централан – убиство Милијиног оца: „Убили су ми тату! Пауза Пре пет година. Нико ми није јавио!” (Фекете, 2018: 132). Телефонски разговори представљају дуже наративе који разрађују доминантне мотиве, а у порукама и мејловима се уводе микро-приче, које допуњују основне теме као „комплементарне нити” (Клос, 1995: 83):

Принцип комплементарних нити једно је од средстава да се расутост збивања у драми отворене форме усмери, да се рашчупаној радњи поставе основне линије, да се успостави унутрашња комуникација међу споља разбацаним и усамљеним деловима. (Клос, 1995: 85)

Микро-приче у *Кратким везама* такође разбијају линију радње. Оне бивају поновљене у различитим медијима стварајаћи тако ефекат монотоности, скрећући пажњу са средишње радње и стварајући копију осећаја равнодушности друштва за појединачну патњу страдалника и њихових породица. Страдање Милијиног оца чини драматуршки чврсту линију радње са обрнутим развојем, попут приповедања у детективским романима, где се убиство (катастрофа) дешава на почетку и напетост проистиче из ретроспективног проналажења кривца. Ово је заправо скривена радња карактеристична за класичну апсолутну драму, а Азри је додељена функција гласника. Сама радња остаје у другом плану, јер се Фекете уз помоћ поновљених микро-прича – извештаја из завичаја – користи ретардацијом и измешта пажњу реципијента са ове радње. Мајчиним извештајима који приказују сву монотонију војвођанског живота анулира напетост онемогућавајући примаочеву радозналост. Термин „други план” овде користимо у смислу у ком је он схваћен у драматургији и сценаристици, где се користи за опис начина на који се постиже аутентичност и креира илузија веродостојности, али такође „изражава и споредну линију радње, цео комплекс односа и интеракција споредних ликова” (Gindl-Tatarova, 2017: 29).

Кад говоримо о јунацима примећујемо да њих карактерише једна доминанта која и сачињава други план, односно расветљава „унутрашња полазишта јунака” (Gindl-Tatarova, 2017: 84). У случају главне јунакиње, безимене и неиндивидуализоване Ње, једино што знамо је да је војвођанска Словакиња која је емигрирала у Словачку, где је третирају као „ретку

животињицу” (Фекете, 2018: 132). Њеног пријатеља Милију карактерише сексуална оријентација због које није могао да о(п)стане у патријархалној Босни. Носилац патријархалног дискурса је његова сестра, која га наговара да се врати кући испољавајући притом потпуни недостатак разумевања: „АЗРА: А како би било да ти поново о свему размислиш и нађеш неку девојку? Нашу!?” (Фекете, 2018: 136). Боро као учесник у ратовима деведесетих пати од синдрома пост-трауматског стреса који га у једном моменту наводи да упери пиштољ у властиту ћерку: „Кад је већ на вратима, брзо се врати и полети на оца: Бу-бу-бу! У тренутку проради његов стари тик. Испусти из руке кутију која се стропшта на под, извуче пуцаљку и упери је у МАЛУ” (Фекете, 2018: 134). У позадини скривена прича о пореклу јунака („*background story*” (Gindl-Tatarova, 2017: 84)) мотивише немогућност промене њиховог стања и било какво напредовање. Фекете се не бави дубљом психологизацијом ликова и мотивацијом њихових поступака, јер је она несвесна. Лик Она је везивно ткиво за све јунаке и њихове приче „*мон-агонист*, усамљен усред противничког света који се са свих страна обрушава на њега” (Клос, 1995: 88). Сви ликови од почетка до краја остају непромењени, нема развоја јунака.

У пољу мотивације лежи отклон од старијих, затворених драмских форми – пиштољ који је уведен на почетку драме као Борин заостали рефлекс и симптом ПТСД-а до краја драме остаје у корпи за отпатке: „*У корпи је пиштољ. Али на сву срећу МАЛА то не зна*” (Фекете, 2018: 41). Потезање оружја функционише као мотив да Мала позове Њу у првој сцени драме, а његов недостатак спречава Бору да почини злочин на крају. Приказивање овде није линеарно, хронолошко, већ се сиже гради монтажом различито датираних аутономних сцена да би протицање времена на крају остављало утисак кружења или непротицања, заробљености у једном тренутку у прошлости који спада у примарну драму „[...] коју су *проживела* лица” (Sarazak, 2015: 25; оригиналан курзив). Фекете на почетку наводи да је прошлост обележена болдом, али се временске линије прекидају и преплићу мешајући прошлост и садашњост (почетак 2000-их година) (Фекете, 2018: 128). Времена се сливају у једну тачку, која представља извор патње за све јунаке. Фекете у суштини задржава јединство простора, јер он повезује различите темпоралне равни. Спојница је заправо стан – описи станова на различитим местима у сценским напоменама су идентични. Њен стан је централна тачка у коју се стичу остали простори, па се и временске линије сусрећу у Њеној садашњости. Простор се потенцијално може мењати у успоменама, као у кафанској сцени, где се Бора исповеда Незнанцу и објашњава тако разлоге који су довели до закључавања јунака у непроменљиву, перманентну садашњицу. Изласци из стана и контакти са другим људима су пак ограничени и упозоравају на изолованост и усамљеност јунака.

Ликови су подељени на оне који су емигрирали и оне који су остали у Југославији. Микро-конфликти у којима учествују настају као последица њиховог контрастирања и то су углавном породичне чарке. Они који су отишли су неприлагођени и обележени носталгијом, а они који су остали су традиционално оријетисани. Конфронтација ја базирана на способности да се траума заборави и да се настави даље – они који су остали могу започети нов живот, а емигранти нигде не могу да почну испочетка. Најизраженији конфликт настаје између две супротности: Милије и Боре, иако се њих двојица у току драме ниједном не срећу и не комуницирају. Они су и носиоци наратива о трауми, премда се њихов сукоб гради и разрешава пред очима публике/читаоца секундарне драме без свести јунака. Конфликт је овде пренесен из спољашње стварности у унутрашњост бића јунака. Фекете заобилази конфронтацију и разрешење које би било коме понудило катарзу и избегава дуализам злочинца и жртве, јер су заправо сви и жртве и кривци. Једина прогресија постоји у нарушавању односа међу ликовима, али је њихово стање од почетка до краја непромењено или чак за нијансу горе.

Немогућност успостављања функционалног односа са другима је узрокована тиме што јунак није начисто са собом самим, његов субјективитет није успостављен као независан и бесконачан: „Жеља за Другим рађа се у једном бићу коме ништа не фали или, конкретније рађа се с оне стране свега што му може недостајати или што га може задовољити” (Levinas, 2003: 398). Левинас ову жељу за интеракцијом са другим лицем види као основу сваке друштвености. Истовремено се субјекат успоставља у односу са другима, али и са самим собом као другим, где је субјективитет: „сопствено јаство, које се дефинише кроз релацијску отвореност према самом себи у функцији другог. Тек тиме што је ја, такође други, субјективитет може стећи потребне услове за своју реализацију” (Kozak, 2010: 155). Наши јунаци овде сами себе не познају, нису ушли у однос са собом самима, те не могу остварити везу ни са другим лицима.

Позивајући се на савременог словеначког филозофа и теоретичара драме Криштофа Јацека Козака сматрамо да је драма *Кратке везе* израз савремене трагедије. Козак у студији *Привлачна фаталност: субјект и трагедија* основу савремене трагедије своди на „конфликтну ситуацију дефинисану као неизбежну и нерешиву” (Kozak, 2013: 33). Кључни у савременој трагедији постају ликови, односно њихов идентитет и субјективитет. Козак – следећи Емануела Левинаса – дефинише идентитет у постдеконструкционистичком кључу као смењивање статичног и динамичног пола, успостављен у перманентном процесу самоспознаје и бескрајно променљив:

Човек је једино кадар да у себи одржи истовремено концепт другости и идентитета. Пошто тај идентитет после модернизма

не може бити потпун (тоталан), него пре бескрајан, не може се укоренити у сигурном концепту сопственог тоталитета. (Kozak, 2010: 156)

Субјекат је увек сам себи истовремено стран и познат, Други и Ја, објекат и субјекат и није предефинисан доминантним дискурсом на начин постмодерног субјекта, који у суштини нема никакву самосталност и слободу, али ни стабилност, јер је базично релативан. Према Левинасовом деонтолошком схватању субјективитета, субјекат: „Мора заузети нов положај ‘на граници’ између оба простора, апсолутног и релативног” (Kozak, 2010: 156) где се апсолутно у својству јаства „брине о томе да се моје спознајно ‘ја’ сачува на граници, пре но што постане ‘други’, то јест у непрестаној опасности да се самопоништи у објективности” (Kozak, 2010: 156).

Мањински и емигрантски колективни и појединачан идентитет испољава овај граничан квалитет и постаје симбол савременог израза субјективитета. Сви ликови у драми *Кратке везе* су представници неке мањинске и маргинализоване групе (или више њих). Она је емигранткиња у матичној земљи своје националне мањине, те не припада ни овде ни тамо. Милија је припадник геј популације, емигрант из Босне, а његово име указује на српско порекло. Његова сестра пак носи муслиманско име, што упозорава на могућност да су они деца из мешовитог брака, што подвлачи трагичност сукоба у Босни. Маргиналност не значи и релативност, то јест нестабилност њиховог идентитета, већ укотвљеност у лиминалној позицији „негде између”. Управо тај положај и јесте разлог да их сматрамо трагичним субјектима, јер је он непроменљив и њихова ситуација је безизлазна. Пасивност у Козаковом тумачењу представља савремени трагички квалитет и по његовом схватању: „морамо као трагично схватити не само поражено деловање, него и бесмислену патњу” (Kozak, 2010: 167). У последњој сцени главна јунакиња облачи све своје ствари и безуспешно покушава да се спакује у кофер и овај гест исказује сву трагичност њеног положаја, односно наглашава чињеницу да она нигде не припада. Ауторка контрастира њену професионалну оствареност помоћу гардеробе и личну неоствареност – кофер се увек налази на дохват руке као да је у сваком моменту спремна за одлазак (или бег), али је наглашено и то да она нема куд да оде, јер јој нигде не би било боље.

2. Динамика сећања и заборав. *Кратке везе* представљају конфронтацију оних који заборављају и остали су у бившој Југославији и оне који не могу да забораве, те одлазе у туђину. Сматрамо да је губитак појединачног идентитета за јунаке који не заборављају неизбежно повезан са нестанком националног идентитета Југословена. Амерички социолог Пол

Конертон је међу седам корисних врста заборав⁵ уврстио и „заборављање које је конститутивно у формирању новог идентитета” (Connerton, 2008: 62). Како идентитет није стабилна категорија, ова врста заборављања је неопходна како би била омогућена било каква промена. Конертон наводи да је у средишту заборављања које омогућава промену „добит коју остварују они који умеју да избришу сећања која не испуњавају практичну сврху у управљању тренутним идентитетом појединца и текућим сврхама” (Connerton, 2008: 63). Приликом промене појединац или група стварају нова сећања и одбацују она која су сувишна, односно неусклађена са актуелним тежњама и уверењима.⁶ Јунаци *Кратких веза* нису способни да створе нова сећања и да обришу стара, редундатна. Они заправо не живе и изражавају жал због тога што уопште постоје: „ДАРА: Да смо знали да ће се све овако завршити... / ОНА: ... Никада се не бисмо родили. Одбили бисмо! У породилишту бисмо се посрали на овакав живот” (Фекете, 2018: 144). У јеку јачања национализма, које је претходило и пратило ратове, брисање остатака заједничког југословенског идентитета играло је немалу улогу у распаду земље и формирању самосталних република. Брисање (или нестанак према терминологији Кали Тал) врши се разноврсним буђењем сумње у веродостојност исповести жртве, али и порицањем постојања злочина,⁷ те „репресивним брисањем” (Connerton, 2008: 60), које подразумева уклањање споменика и потпуну промену историјског наратива и његовог тумачења. Кроз лик Бора, а наиме његовог окружења, пратимо „заборављање као понижено ћутање”, где су приметне „[...] и жеља да се заборави и понекад стварни резултат заборављања” (Connerton, 2008: 67). Према психоаналитичкој теорији трауме заборављани садржај у неком моменту мора продрети кроз несвесно: „Класична теорија траума каже да се управо тамо где постоји дисконтинуитет, нерасветљеност, заборављање

⁵ Конертон сматра да је заборављање увек негативно означено – као грешка, неуспех или недостатак, али он издваја заборављање које из одређених разлога може бити корисно за одређену заједницу или појединца. На његовој листи налазе се репресивно брисање, препоручено заборављање, заборављање које је конститутивно приликом грађења новог идентитета, структуралну амнезију, заборављање као анулирање, заборављање као планирано застаривање и заборављање као понижено ћутање (в. Connerton, 2008: 59–71)

⁶ Француски филозоф Пол Рикер објашњава грађење идентитета као динамичан однос између „иновације” и „седиментације”, али обнављање се врши тако да карактер остаје суштински исти и веран себи. Рикер тај процес пореди са стицањем навике: у почетку је то новитет, али временом постаје саставни део карактера појединца, стечена навика постаје његова одлика. (в. Ricoeur, 1992: 122).

⁷ За више информација о теми порицања и промене дискурса рефлектовану у позоришту в. зборник радова *Theatre in the context of Yugoslav wars*, посебно радове Ирине Шентевске, Ксеније Радуловић, Јане Долечки и Бранислава Јаковљевића (Dolečki/Halilbašić/Hulfeld (Eds.), 2018)

неког дела прошлости, ствара простор за настанак трауме” (Zobenica, 2016: 100). У Борином случају је место трауме убиство оца свог пријатеља које на врхунцу радње драме бива расветљено. Теорија траума даље говори да приликом потискивања постоји тенденција понављања да би се проблем расветлио, те Борине агресивне епизоде можемо тумачити у кључу рада трауме, који кулминира приликом напада/исповести Незнанцу у кафани. Решавањем крими-заплета ова линија радње бива затворена за рецепијента текста.

Поетика драме *Кратке везе* нуди специфичну рефлексiju ратних дешавања са историјске дистанце. Обрада мотива ратова деведесетих усмерена је на приказ последица које су догађаји везани за распад земље оставили на обичне појединце. Избегавањем конфронтације између Бора и Милије ауторка избегава разрешење трауме, те медиализацију, односно уверење да Боро може бити излечен. Обухваћени су припадници различитих групација, али упозорава се да је траума заправо генерацијски проблем који погађа директне и индиректне учеснике, а разрешење се оставља генерацијама које нису имале директан доживљај распада земље. Недостатак психологизације карактера намерно онемогућава идентификацију рецепијената са ликовима који су у драмском тексту равноправни. Савремени прималац се пре може идентификовати са ауторским субјектом присутним у дидаскалијама и његовим сарказмом, јер се његовим гласом преноси дискурс, отупљени осећаји и незаинтересованост појединца за свет који га окружује и историју. Брисање бинарних опозиција типа добар/лош, починилац/жртва итд. супротно је моделу митологизације, јер „[...] тријумф и траума представљају различите половине између којих се развија мито-моторика различитих конструкција националног идентитета” (Asman, 2011: 12). Дакле, да би одређена прича ушла у састав мита мора бити јасно опредељена за перспективу губитника (жртве) и победника (виновника, који је пак починио злочин у име виших циљева). Равноправност ликова из различити социјалних група спречава стављање заплета *Кратких веза* у одређено гледиште – овде су сви жртве с тим што је њихов целат у потпуности невидљив. И сва безизлазност и трагичност потичу из овог безименог антагонисте који је истовремено ја и не-ја лица, виша сила и обични људи која лица познају. Одсуство психологизације алудира на одсуство сопства (ипсеитета) ликова:

Властито Ја је идентификација у јаком смислу, оно је извор самог феномена идентитета. Ја није, заправо, перманентност неког неизменљивог квалитета. Ја сам ја сам не због неке црте карактера коју испрва идентификујем да бих потом нашао да сам

јој исти. То је отуда што сам ја од прве исти – *me ipse*, ипсеитет – онај који може идентификовати сваки предмет, сваку црту карактера и свако биће. (Levinas, 2003: 393)

У сукобу са непријатељем којег не могу идентификовати, губе способност препознавања уопште. Ипак, они нису ликови типови, Фекете назначавача пуноћу њихових карактера наглашавајући да одлике тог карактера њима нису доступне. Ликови су нецеле индивидуе и то је одраз граничне позиције њиховог идентитета, с тим што се они под теретом трауме самопоништавају у објективности. Управо њихова маргиналност и добровољно-присилна скрајнутост указују на одбацивање митологизације као поступка обраде трауме – траума је свеprisутна и вечна, али свачија. За произвођење мита би било неопходно црно-бело приказивање жртава и починилаца, што је пре домен традиционалне историјске драме,⁸ а *Кратке везе* се у више тачака не уклапају у њене оквире, што је најизраженије у домену карактера као носилаца значења. Фекете указује на проблем потпуног одсуства медиализације у српском друштву: учесник ратова нема могућност да изрази своју патњу, јер на њу имају право само они који нису вршили насиље над другима (чисте жртве). Лик Бора такође указује на одсуство било каквог психијатријског или психолошког третмана појединца са ПТСД-ом, што се јавља као системски неуспех, јер они могу угрожавати безбедност у мирнодопским околностима.

Неколике српске драме од деведесетих година до данас реагују на рат и његове последице: *Турнеја* Горана Марковића (1996) је историјска фикција која приказује путовање позоришне трупе у БиХ и перипетије које су их затекле на фронту и приликом покушаја повратка за Београд; *Бог нас погледао или Шине* Милене Марковић (2002) су фикција која приказује утицај ратних дешавања на београдске средњошколце који одлазе у ратну Хрватску. Најновија је документарна драма Дивне Стојанов *О Срђану: Које националности је истина?* (2020), која преплиће мотив рата у Босни и погибије глумца Срђана Алексића са питањима националног идентитета. У словачком контексту је реакција на рат у Хрватској алегорија *Досада на плажи* Вилијама Климачека (*Nuda na pláži*, 1993). Сви ови текстови баве се последицама рата и распада земље по друштво и појединца у друштву.

⁸ „Критеријуми помоћу којих гледалац историјске драме оцењује међусобне односе главних јунака, или њихово место у заједници, функционишу на принципу поделе лица и догађаја на ‘наше’ и ‘њихове’, саборце и противнике, на истомишљенике или антагонисте, било да се ради о носиоцима исте националне ознаке или о представницима исте политичке идеје. Поступци ликова или догађаји у драми деле се на оне који иду у корист „наших” и оне друге, с тим што се за прве тражи оправдање уколико их је тешко уклопити у етичке норме, а други се представљају у најнеповољнијем светлу” (Фрајнд, 1996: 47–48).

Узроцима насиља као таквог посвећени су *Разнесени* Саре Кејн, док је Хандкеова алегорична метадрама *Вожња чуном* део националистичког дискурса који је довео до ратова на овим просторима и који бива деконструисан питањима *Које националности је истина?* Сви ови текстови граде индивидуализоване ликове,⁹ који су једнако трагични, али ипак нису носиоци неразрешиве трауме. Фекете мотиве рата и емиграције допуњава питањем идентитета укључујући у игру и мањински елемент – људе који нису део националистичког дискурса ни по ком основу, али осећају последице због тога што су грађани земље која је учествовала у рату. Њихова перспектива је истовремени поглед споља и изнутра који обележава структуру драме, а преваходно њених ликова као носилаца граничног идентитета, где су они истовремено непотпуни Други и непотпуно Сопство.

Литература

- Валент Белић, З. (2019). Балканска провокација словачког позоришта. *Сцена – часопис за позоришну уметност*, 1, 137–140.
[Valent Belić, Z. (2019). Balkanska provokacija slovačkog pozorišta. *Scena – časopis za pozorišnu umetnost*, 1, 137–140]
- Фрајнд, М. (1996). *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*. Институт за књижевност и уметност.
[Frajnd, M. (1996). *Istorija u drami – drama u istoriji: ogledi o srpskoj istorijskoj drami*. Institut za književnost i umetnost]
- Asman, A. (2011). *Duga senka prošlosti*. Biblioteka XX vek.
- Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies*, 1(1), 59–71.
- Černá, K. (2009). V pasci krátkych spojení. <https://kultura.sme.sk/c/4841463/v-pasci-kratkych-spojeni.html>
- Gindl-Tatarova, Z. (2017). *Praktična dramaturgija*. Filmski centar Srbije.
- Ibersfeld, A. (1982). *Čitanje pozorišta*. Vuk Karadžić.
- Jakovljević, B. (2021) *Forsiranje toka s(a)vesti: Rečna putovanja Petra Handkea*. <https://pescanik.net/forsiranje-toka-savesti-recna-putovanja-petera-handkea/>
- Kloc, F. (1995). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Lapis.
- Kozak, K. J. (2013), Sedem životov tragédie. *kød*, 5(7), 26 – 34.
- Kozak, K. J. (2010). *Privlačna fatalnost, subjekt i tragedija*. Službeni glasnik.
- Kratochvířová, D. (2013). *Sara Kane*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Levinas, E. (2003). Trag drugog. *Reč*, 71 (17), 393–406.

⁹ У случају драме Дивне Стојанов је у питању објективизација сопства двоје глумаца-истраживача документарног садржаја, Исидоре Влчек и Уроша Младеновића.

- Lindenberger, H. S. (1975). *Historical drama. The Relation of Literature and Reality*. University of Chicago Press.
- Lukić, D. (2018). Strategies for Challenging Official Mythologies in War Trauma Plays: The Croatian Playwright Ivan Vidić. In J. Dolečki, S. Halilbašić, Stefan Hilfeld (Eds.), *Theatre in Context of Yugoslav Wars* (str. 277–296). Palgrave Macmillan.
- Ljuštanović, J. (2011). Ples na žici. *Teatron*, 156/157, 9–14.
- Merriam – Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/balkanize>
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another*. The University of Chicago Press.
- Sarazak, Ž. P. (2015). *Poetka moderne drame*. Clio.
- Sondi, P. (1995). *Teorija moderne drame*. Lapis.
- Tal, K. (2017). *Worlds of Hurt*. <https://worldsofhurt.kalital.com/chapter-six/>
- Zobenica, A. (2016). Sociologija pamćenja i zaboravljanja. U Z. Kuburić, P. Milenković (Ur.), *Sećanje i zaborav* (str. 95–106). CEIR/Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu.

Извори

- Фекете, В. (2018). *Кратке везе*. У В. Фекете (Прир.) *Нова словачка драма* (стр. 125–147). Стеријино позорје.
- [Fekete, V. (2018). *Kratke veze*. U V. Fekete (Prir.) *Nova slovačka drama*. (str. 125–147) Sterijino pozorje]

Ana Marić

ВОЈНЫ В ДЕВАЋДЕСИЯТЫХ РОКОХ НА УЗЕМЉ БЎВАЛЕЈ ЈУГОСЛАВИЈЕ АКО МОТИВ В ДРАМЕ КРАТКЕ СПОЈЕНИЯ ВЛАДИСЛАВЫ ФЕКЕТЕ

Resumé

V tomto príspevku sme analyzovali motív vojen v deväťdesiatych rokoch na území bývalej Juhoslávie v hre *Krátke spojenia* Vladislavy Fekete. Vychádzajúc z tézy, že forma a obsah sú nerozlučne späté, sme najprv analyzovali štruktúru hry a situovali ju do rámca drámy o traume a do rámca súčasnej tragédie, lebo považujeme vojnovú traumu, ktorá sa inak manifestuje u každej z postáv, za ústredný motív diela. Motív vojny je v tejto hre umiestnený do druhého plánu, ktorý zobrazuje minulú motiváciu konania postáv v súčasnosti, a zobrazuje dej na pozadí aktuálneho diania. Vojnu spracovanú v dejovej línii s prvkami detektívnej zápletky vidíme ako primárnu drámu vo vzťahu k tej,

ktorej svedkami sme v súčasnosti – sekundárnej dráme. Domnievame sa, že nositeľmi významu sú postavy, ku ktorých identite a subjektivite sa viaže forma a následne aj obsah hry. Ich identita je menšinová a marginálna, avšak prejavuje charakteristiky neúplnosti – postavy sú samy sebe neúplnými Druhými a zároveň sú neúplným Ja, čo je predovšetkým následkom dejinných okolností. *Krátke spojenia* umiestňujeme do korpusu iných textov, ktoré spracúvajú postjuhoslovenské vojny, ale berúc popritom do úvahy postavy, ktoré sú úplné individua.

Kľúčové slová: Vladislava Fekete, *Krátke spojenia*, súčasná tragédia, vojny v deväťdesiatych rokoch ako motív, slovenská dráma

Ana Marić

**THE WARS OF THE 90s IN THE AREA OF THE FORMER YUGOSLAVIA
AS A MOTIVE IN THE DRAMA *KRÁTKE SPOJENIA*
BY VLADISLAVA FEKETE**

Summary

In this paper, we analysed the motive of the wars of the 1990s in the area of the former Yugoslavia in the play *Krátke spojenia* by Vladislava Fekete. Starting from the position that form and meaning are inextricably intertwined, we first analysed the structure of the play and placed it in the framework of a play about trauma, and contemporary because war trauma, which manifests itself differently in each of the characters, is shown to be the central motif. In this drama, the war motif is placed in the background story, which shows the past motivation of the characters' actions in the present and represents the action in the background of current events. We see the war depicted in the plot line with elements of a crime fiction plot as a primary play in relation to the one we are witnessing in the present – a secondary play. We believe that the bearers of meaning are the characters whose identity and subjectivity are tied to the form and, consequently, the content of the play. Their identity is a minority and marginal identity and exhibits the characteristics of incompleteness – they are an incomplete Other and an incomplete Self at the same time, which is primarily a consequence of historical circumstances. We fit *Krátke spojenia* into the corpus of other texts dealing with the post-Yugoslav wars but taking characters that are complete individuals.

Keywords: Vladislava Fekete, *Krátke spojenia*, contemporary tragedy, the wars of the nineties as a motive, Slovak drama