

Aleksandra Petrović¹

Institut za književnost i umetnost
Beograd
Srbija



<https://orcid.org/0009-0005-8314-1056>

Dramski kontrapunkt Biljane Jovanović

Apstrakt: U radu se analiziraju četiri drame Biljane Jovanović (1953–1996): *Ulrike Majnhof* (1976), *Leti u goru kao ptica* (1983), *Centralni zatvor* (1990) i *Soba na Bosforu* (1994). Kako se o dramskom stvaralaštvu Biljane Jovanović u prošlosti malo govorilo, rad ima za cilj da upotpuni saznanja o poetici ovog dela, a ujedno i celine, autorkinog opusa. Drame Biljane Jovanović kristalizuju ključan problem koji je autorku okupirao, a koji se tiče „kontrapunkta” između usamljenog i ranjivog „ja”, tj. „duše jedinice” i represije koju generiše kolektivno (državno/nacionalno/patrijarhalno) „mi”. Pesimističkoj poruci koju implicira slom junaka smešten u okvire zatvora i ludnice paralelna je pak ideja o tome da pojedinačna sudbina može nositi otpor i istinu, postajući predmet subverzivne umetnosti. U skladu sa tom idejom živela je i sama Biljana Jovanović, neprekidno sugerišući neodvojivost književnog stvaralaštva od (sopstvenog) života.

Ključne reči: Biljana Jovanović, drame, poetika, kontrapunkt, ja–mi

Uvod

Jedan od ključnih problema koji se konzistentno javlja u opusu Biljane Jovanović tiče se dihotomije ili, kako će autorka drugom prilikom reći, „kontrapunkta” ja–mi. On je možda najeksplicitnije sugerisan u tekstu koji je Biljana Jovanović objavila 1988. godine i u kojem je govorila o sopstvenom iskustvu sukoba s vlastima:

MI (SDB) predstavlja i štiti drugo MI (vlastodršci). Umnožena množina i dvostruka zamenica stoji naspram usamljenog **ja**, kao sila i moć. (...) **Mi** je jače od jednog **ja**. Jedno **ja** može, na primer, dobiti trostruke batine od **mi**. Ali, reći ćete, **ja** se može pozvati na zakon, na ustav. Kakav zakon?! Kakav ustav?! **Mi** štiti zakon i ustav. Može se **ja** obratiti sudu. Koji sud?! **Mi**, u slučaju isprebijanog **ja**, trostruko svedoči. A isprebijano **ja** je jednostruko (Jovanović, 2016a: 46; istakla B. J.).

¹ alek.petrov97@gmail.com

Ono što je Biljana Jovanović u svojim delima neizostavno implicitno kritikovala jeste upravo ova vrsta kolektivno generisane (političke) ideje, istine i volje u koju se onda ukalupljuje individualni život: „kad je život gurnut u ideju, tu počinje tiranija ideje, a to je pravi teror”, istakla je u intervjuu s Borkom Pavićević (Jovanović, 2016a: 260). Detektujući ponavljanje takve prakse kroz vreme, Biljana Jovanović ističe kako uopšte „ne postoji priča o dva vremena” (Jovanović, 2016a: 259), već samo određene ponavljajuće „istorijske formule, izandale i prepoznatljive” (Jovanović, 2016a: 260). Zbog toga što ne postoji priča o dva vremena i „Ovo sada (...) je baš ono vreme” (Jovanović, 2016a: 259) u dramama Biljane Jovanović susreću se Francuska i Oktobarska revolucija, te likovi čiji istorijski prototipovi pripadaju različitim periodima, vekovima i epohama. Ne samo da će se u dramama preplitati dva trenutka realnog vremena, nego će se ovo vreme neprestano ukrštati s mitskim. U tom pogledu, neke od drama Biljane Jovanović ostvaruju značajne biblijske aluzije, a drama *Soba na Bosforu* intertekstualno komunicira s pričom iz *Hiljadu jedne noći*, te s herojskim epom *Tajna istorija Mongola* o Džingis Kanu.

Ono što je Biljanu Jovanović u filozofskom i umetničkom pogledu zanimalo jeste pak pozicija pojedinca „u celom tom košmaru od velikih pojmova: Istorija, Komunizam, Kapitalizam, Narod, Fašizam” (Jovanović, 2016a: 260). Ona nastavlja: „Ono što traje su isključivo ljudske sudbine, pojedinačne, neponovljive, tragične, jedinstvene... dakle, i samo to: pojedinačno može da nosi istinu...” (Jovanović, 2016a: 260). Ideja da pojedinačno nosi istinu podseća na tvrdnju iz *Zaključnog nenaučnog postskriptuma* Serena Kjerkegora (Søren Aabye Kierkegaard): „istina je subjektivnost” (Kierkegaard, 2009: 159; prevela A. P.). Upravo ovo Kjerkegorovo delo navedeno je, pored drugih dela, u malom spisku uputstava koji Biljana Jovanović na kraju svoje hermetične drame *Soba na Bosforu* ostavlja gledaocima i čitaocima kako bi pomenutu dramu bolje razumeli.² Osim Kjerkegorove individualističke pozicije, u filozofskom, a možda i u književnom pogledu Biljani Jovanović mogao je biti važan i Alber Kami (Albert Camus), koga, uz Kjerkegora, i pominje u navedenom intervjuu. Možda bi plauzibilno bilo dovesti u vezu Kamijevu, tzv. filozofiju pobune i ideju Biljane Jovanović prema kojoj se

² Kjerkegor piše *Zaključni nenaučni postskriptum* pod pseudonimom Johannes Climacus. Johannes Climacus je zasebna figura iako Kjerkegor njime aludira na hrišćanskog mohana Jovana Klimaka (7. vek), koji je, zbog svog dela *Lestvica*, u kojem govori o „uspinjanju” ka vrlini, dobio nadimak Lestvičnik. U drami *Soba na Bosforu* javlja se pak lik čije ime Biljana Jovanović transkribuje kao Johan Climacus. Ovim likom aludira se, osim na navedeno Kjerkegorovo delo, i na *Lestvicu* Jovana Klimaka, što je takođe jasno iz spiska uputstava.

„individualizam kao pobuna jednog bića otrže sistemima i veselom licu nove ili stare Istorije” (Jovanović, 2016a: 260).

Sva književna dela Biljane Jovanović posvećena su upravo priči o pojedincu i njegovom odnosu prema državnom/nacionalnom/patrijarhalnom „mi”. Govoreći o svojim dramama, Biljana Jovanović objašnjava kako ju je interesovao „kontrapunkt država–pojedinaac”, odnosno ljudi koji su „mucavi, nesrećni, promašeni, ubijeni od strane države, moćnog državnog aparata” (Jovanović, 2016a: 263). No, ovaj kontrapunkt javiće se i u njenim romanima: tako će romani *Pada Avala* (1978) i *Psi i ostali* (1980) govoriti o sukobu junakinja s državnim „mi”, koje je i dalje patrijarhalno „mi”. Ipak, deluje da se Biljana Jovanović u svom trećem romanu *Duša, jedinica moja* (1984) i u dramama pomenutim kontrapunktom bavi neposrednije i eksplicitnije, privilegujući ga u strukturnom smislu. Dok Svetlana Slapšak njene drame povezuje s pozorištem apsurdna (Slapšak, 2023: 288–289), valjalo bi ispitati i koliko one komuniciraju s koncepcijama političkog pozorišta, naročito u onom smislu u kome je ovo pozorište realizovao Bertold Brecht (Bertolt Brecht), s čijim delima Biljana Jovanović komunicira u svojim dramama.³

Junaci drama Biljane Jovanović uglavnom su istaknute individue koje su stradale pod pritiskom moćnog državnog aparata (Ulrike Majnhof (Ulrike Marie Meinhof), Stevan Abramović, Marina Ivanovna⁴ i drugi) ili su svoj život posvetile kritici represivnog sistema (Saša Hercen (Александр Иванович Герцен)).⁵ U svim dramama junaci se, kako je to Zorica Jevremović primetila, nalaze u nekom obliku zatvora, čime se potcrtava njihovo socijalno izgnanstvo, te njihova usamljenost (Jevremović, 1996: 139–140). U drami *Ulrike Majnhof* i *Centralni zatvor* predstavljen je zatvor u osnovnom značenju reči, dok drama *Leti u goru kao ptica* donosi viziju države-zatvora, a *Soba na Bosforu*

³ U drami *Leti u goru kao ptica* autorka pominje Brehtovu *Majku hrabrost*, a u *Sobi na Bosforu* dve Brehtove pesme.

⁴ Biljanu Jovanović je veoma zanimala sudbina Marine (Ivanovne) Cvetajeve (Марина Ивановна Цветаева), koja se javlja i kao protagonistkinja drame *Soba na Bosforu*. Težak život Cvetajeve za vreme građanskog rata u Rusiji (ali i posle), okončan samoubistvom, biće vrlo suptilno prizvan u ovoj drami. U spisku uputstava na kraju *Sobe na Bosforu* Biljana Jovanović navodi i *Oktobar u vagonu* Marine Cvetajeve, u kome se prikazuje život poznate književnice za vreme građanskog rata.

⁵ Kritičan prema despotizmu Ruske carevine, ruski mislilac Aleksandar Hercen interesovao se za problem „opresije individue; poniženja i degradacije čoveka od strane političke i privatne tiranije...” (Berlin, 1982: xxiv; prevela A. P.).

pak predstavu o paklenom mučilištu iz koga ne postoji izlaz.⁶ Time Biljana Jovanović u svojim dramama ubedljivo oblikuje suštinski karceralnu viziju sveta. U nastavku rada videćemo da li ova vizija ostavlja prostora optimizmu, koji je, uostalom, impliciran i izborom neobične reči: kontrapunkt.

Ulrike Majnhof: nešto je trulo u državi Nemačkoj

Prva drama (1976) Biljane Jovanović inspirisana je pričom o tamnovanju Ulrike Majnhof (1934–1976), nemačke novinarkе i članice terorističke organizacije Frakcija Crvene armije, kao i drugih članova ove organizacije, u nemačkom zatvoru Štanhajm. U intervjuu s Borkom Pavićević, Biljana Jovanović istakla je da ju je Ulrike Majnhof zanimala kao individua koja je bez obzira na svoj ideološki program i na potencijalnu ličnu (ne)vinost ipak „najnevinije stvorenje“ u kontekstu bezumnog nasilja koje nad njom vrši država:

Nije nikada bila dilema: nevinost-vinost, ta ideološko-politička varijanta, taj modus svesti meni je lažan... Ulrike Majnhof je kriva, kriv je i Isus Hrist, ali u trenutku kada ih razapinju oni su najnevinija stvorenja. Jer, vrsta nasilja koja se nad njima vrši, tako je strašna obimom i smislom (pošto je vrši vlast) da njihove stvarne krivice odjednom nestaje... (Jovanović, 2016a: 263).⁷

Razlozi utamničenja Ulrike Majnhof i ostalih pripadnika terorističke organizacije u vezi su s njihovom kritikom ostataka nasleđa nacističke Nemačke u aktuelnoj državi, kako se to ocrtava u drami. U tom pogledu, ova drama suštinski govori o pitanju odnosa države prema sopstvenim političkim zločinima iz prošlosti. Taj odnos je, po svemu sudeći, obeležen poricanjem, potiskivanjem i nedostatkom samorefleksije. Nemačka u kojoj živi Ulrike Majnhof stvara i održava sliku o sebi koja je u oštrom kontrastu sa stvarnim životom ljudi i njihovim problemima koji se ne prepoznaju kao takvi ili se pak ignorišu. To se možda najjasnije vidi u sceni suđenja nemačkom serijskom ubici Jirgenu Barču (Jürgen Bartsch). Ovu scenu Biljana Jovanović oblikovala je inspirisana tekstom koji je sama Ulrike Majnhof napisala o Barču (Meinhof, 1968; up. Petrić, 2021: 39). U svom tekstu nemačka novinarka kontekstualizuje ličnost i postupke Jirgena Barča veoma značajnim društvenim okolnostima koje su u

⁶ U romanima *Pada Avala* i *Psi i ostali* junakinje se pak nalaze u zatvoru-ludnici.

⁷ U dramama Biljane Jovanović Hristovo iskustvo javlja se kao svojevrsan praobrazac iskustva političke represije. To će biti vidljivo i u drami *Centralni zatvor*. U drami *Leti u goru kao ptica* ovo će iskustvo pak biti posredovano biblijskom aluzijom na progonoštvu kralja Davida.

sudskom procesu bile zanemarene zbog uticaja, između ostalog, preživelog nacističkog eugeničkog projekta i naučnog rasizma putem koga se izvode ideje o ljudskoj (biološkoj) superiornosti odnosno inferiornosti. Biološki roditelji Jirgena Barča bili su, naime, siromašni radnici, a majka mu je poboljevala, što je kompromitovalo njegovo porodično stablo, čineći ga „inferiornim“. Država koja nije prepoznavala potrebe mladog dečaka apriori ga ocenjujući kao degenerisanog, te porodica koja je dečaka usvojila da bi ga onda maltretirala i izrabljivala, nisu, kako ističe Ulrike Majnhof, konstatovale sopstvenu krivicu. Umesto toga, u sudskom procesu dominiraće poželjna slika naoko idealne, religiozne porodice koja je dečaka učila da umiva lice, pere ruke i ne prlja belu kragnu (Jovanović, 2016a: 109). Akcenat na „umivenom licu“ Jirgena Barča i njegovoj „idealnoj“ porodici sugerise način na koji se država samorazumeva: kao idealna, neuprljana, čista, „umivena“ od greha i društvenih problema i nepravdi. Spoljašnji (lažni) sjaj države u drami se dočarava i sugestijama o prstenju i dragom kamenju koje nose predstavnici vlasti: „zbog ametista na maloj ruci gospodina Haneka ova zemlja je najsajjnija, najbolja, najdemokratskija i narod isto, hrabri Hanekov narod...” (Jovanović, 2016a: 101). Svojim postojanjem i postupcima Jirgen Barč „otkriva“ ono što se ne sme videti: da, tzv. idealna država i idealna porodica proizvode nasilje i odgajaju ubice (up. Petrić, 2021: 39). Kroz delimično biblijske aluzije, Jirgen Barč u neposrednom obraćanju u drami narušava (nacističku) predstavu o raju u kome obitavaju zdravi, *plavi* dečaci: on, naime, otkriva susrete s onim sakatim, grbavim, smrdljivim, leproznim i *smeđim* ljudima. Onu istu misao o tome da je „nešto trulo u državi Danskoj“, a zapravo činjenicu o duhovnoj i ideološkoj natrulosti države i političkog sistema, Biljana Jovanović izražava dodatnom slikom bezubih, trulih staraca: „Nije bilo dečaka. Svi su bili starci. Truli. Nijedan nije imao zuba. A jedan nije imao ništaaaa!“ (Jovanović, 2016a: 111). Predstava o čoveku koji u natrulom političkom sistemu postaje ništa ili jeste ništa biće očigledna i u drugim dramama: u drami *Centralni zatvor* naići ćemo na političkog osuđenika pod imenom Ništa, a u drami *Soba na Bosforu* Saša Hercen, u kome Biljana Jovanović oživljuje lik Jirgena Barča kako bi se ponovo ogolilo licemerje države, izgovoriće identičnu rečenicu: „A jedan nije imao ništa“ (Jovanović, 2016a: 207).

Slika koju država o sebi stvara počiva na neprekidnom imaginiranju i isticanju sopstvene veličine, što jedan od likova parodira sledećim rečima: „Veliki rajh. Veliki Gete. Velika domovina. Veliki Gros. Veliki kancelar. Veliki špic. Veliki narod sa velikom stražnjicom. Kolektivnom. Velika tradicija“ (Jovanović, 2016a: 111). Vlastima u održanju i konstrukciji ove slike u najvećoj meri pomažu novinari, koji se u drami ponekad javljaju u ulozi ministara. Biljana Jovanović je u drami jasno ocrtala (političku) moć i domete

uticaja onoga što danas nazivamo medijima. Novinari u diskurs o „državi blagostanja, prosperiteta i reda” (Jovanović, 2016a: 93) unose još jedan bitan element kojim se postiže dodatna kontrola nad stanovništvom: narativ o narodnom neprijatelju i pretnji koju on predstavlja, ali koja se pod kontrolom drži zahvaljujući državnom vrhu. Istovremeno, budući da ovaj neprijatelj može biti i unutrašnji, pojedinci su podstaknuti da se okrenu jedni protiv drugih: „Neprijatelji naroda su kao trulo seme, gnojavo i zeleno oni rađaju nove neprijatelje naroda (...). Izdati poternice. Ko uhvati jednog neprijatelja naroda odlikovanje i vreća novca” (Jovanović, 2016a: 93). Upravo su novinari oni koji Kancelaru detaljno čitaju kritike i optužbe na račun države, sažete u sledećim iskazima: „Nemačka iz šezdesetih liči na Nemačku iz trideset i treće. Ono što se dešavalo pedesetih sada je opšta pojava, profesori su izbacivani (...). Oficiri iz Hitlerovog vremena su komandanti armije. (...) Strategija novog fašizma je na nivou institucije...” (Jovanović, 2016a: 103–105).

Za učutkivanje glasova koji prete da naruše konstruisanu sliku stvarnosti osmišljena je posebna metoda, o kojoj govori Kancelar: „Naš cilj je da nervni centar protivnika izolujemo i specijalnim sredstvima izvršimo paralizaciju” (Jovanović, 2016a: 105). To je zapravo ideja koju u delo, nehumanim eksperimentima, sprovode doktor Gros i doktor Gete, pokušavajući da realizuju drastičan oblik „sobe tišine” u kojoj bi se pojedinac potpuno čulno izolovao, tj. „izgladnjivao” (Jovanović, 2016a: 98). Cilj je da se postigne potpuni „oblik nepokretnosti a da osnovni metabolizam ne bude životno narušen” (Isto). Ovakav dijaboličan plan kažnjavanja zapravo stvara, kako to Zorica Jevremović primećuje, žive mrtvace (Jevremović, 1996: 139). Slika ljudi koji ne vide, ne čuju i ne osećaju ništa u drami Biljane Jovanović jeste slika idealnih političkih subjekata. Nasuprot mučenim i izgladnjivanim stoji pak politički vrh opsednut novcem i sjajem dragog kamena: „tamo se sijao ametist gospodina Haneka kancelarov rubin i obično zlatno prstenje kancelarovih doušnika” (Jovanović, 2016a: 102).⁸

Leti u goru kao ptica: istina je usamljenost

Radnja druge po redu drame Biljane Jovanović – *Leti u goru kao ptica* (1983) – smeštena je u Beogradu, u periodu između 1950. i 1975. godine. Glavni junak je mladi Stevan Abramović, čijeg oca na početku drame odvode na Goli otok. Godine 1984. Biljana Jovanović je objavila i svoj treći roman *Duša, jedinica moja*, koji se bavi skoro

⁸ Identično, i u drami *Centralni zatvor* (carica) Žozefina će biti opsednuta zlatom i dragim kamenjem: „A novca niotkud... Niotkud... A blaga nema... Nema... Nema ni zlata... Ni rubina... Nijednog ametista...” (Jovanović, 2016a: 185).

istim periodom jugoslovenske države. Poput drame *Leti u goru kao ptica* i ovo delo će, u realističkom okviru, ali širim, romanesknim zamahom, oblikovati priču o dezintegraciji jedne porodice, ali i priču o mlađem članu te porodice, Ivanu Kralju, i njegovom odnosu s moćnim državnim aparatom. Oba dela, pritom, govore o „duši jedinici“ (Jovanović, 2016a: 141), o (ne)mogućnosti da se očuva ono *jedino* što ljudsko biće čini ljudskim bićem u trenucima uplašenosti i primoranosti na pokornost.

EksPLICITNO insistiranje na usamljenosti pojedinca koji se pokušava razabrati u kovitlacu istorijskih prilika i dehumanizovanih međuljudskih odnosa najizrazitije je u ovoj drami. Kada se Petar pobuni protiv zatvaranja studenata, njegove fakultetske kolege i „narodni heroj“ Hitri, njegov prijatelj, insistiraće na tome da je on u toj pobuni „potpuno sam“, pokušavajući da ga od nje odgovore (Jovanović, 2016a: 116–117). Kada u tome ne uspeju, oni napuštaju Petrovu kuću, prijavljuju ga policiji, te Petar na kraju biva fizički odstranjen od čitavog društva deportovanjem na Goli otok. Odrastanjem i otkrivanjem istine o onome što se dogodilo Petru, Stevan, kao neku vrstu amaneta, nasleđuje očevu usamljenost. Drama počinje scenom naslovljenom „Molitva bezazlenog“, tj. Stevanovim monologom kojim se, po svoj prilici, modifikuje model Davidove molitve Gospodu za zaštitu od neprijatelja (Psal. 7: 1–17). Tražeći pomoć, Stevan u molitvi insistira na svojoj usamljenosti: „Ja sam sam. Ja sam ovde. Gospode. Sam“ (Jovanović, 2016a: 115). Ova pozicija usamljenosti za Stevana je zapravo jedina prihvatljiva (politička) pozicija, što se otkriva i u razgovoru koji vodi s Brankom i Đurom, svojim prijateljima koji su spremni da se prilagode i da prečute ideološke zloupotrebe: „Slušaj, između narodnih heroja i narodnih neprijatelja uvek ima jedan talentovani glumac Steva Medić, čist ko suza (...) mislim da je on sam, tačan, istinit, nevin“ (Jovanović, 2016a: 135). Dakle, Stevan bira osamljeno mesto između narodnog heroja i narodnog neprijatelja i, za razliku od njegovih drugova, njegovo rešenje, kako ističe Biljana Jovanović, „nije pomak u društvo, nazad ka ćutljivom i poslušnom stadu, već ka sebi. On nije u onoj lažljivoj i pokvarenoj političkoj klackalici: levo-desno. Kad je prestao da bude *levo*, nije ušao u *desno*, čovek sa trideset godina, kad sve gubi ima pravo da zadrži sebe, a to je jedino pravo pitanje“ (Jovanović, 2016a: 261–262).

Teme osamljenosti, političke represije, izdaje i izgnanstva u drami se oblikuju, između ostalog, višestrukim biblijskim aluzijama. Tako druga scena drame govori o „javnoj večeri“, nakon koje je Petar prijavljen policiji. Scena ironično aludira na čuvenu tajnu večeru, sugerišući da je praksa potkazivanja zapravo „javna tajna“, nešto što je

normalizovano i opštepoznato. Tako će kasnije u jednoj didaskaliji biti sugerisana i normalizacija pretresanja stanova: „Ne vide [Marica i Stevan] ovu dvojicu [policajaca] koji preturaju, niti oni njih vide. Premetačina je toliko rutinska, svakodnevna, uobičajena, očekivana, etc.” (Jovanović, 2016a: 124–125). Osmu scenu u drami nosi pak naziv „Ek-sodus”, čime se aludira na starozavetnu knjigu o izlasku izraelskog naroda iz ropstva. Ovde ta epizoda biva pervertirana, budući da u rečenoj sceni Petar, neko vreme nakon povratka s Golog otoka, ponovo biva zatvoren, ovoga puta na ostrvu Sveti Grgur. Sam naslov drame *Leti u goru kao ptica* takođe je aluzija na Davidov psalam (Psal. 11: 1), u kojem on odbija da uplašeno beži pred svojim neprijateljima. Ovim psalmom se posredno prenosi Davidovo iskustvo političke represije, sukoba s moćnim Saulom, koji ga je počeo goniti „kao kad ko goni jarebicu po planini” (1 Sam. 26: 19–20). Leteti kao ptica i biti „slobodan kao ptica” ideje su koje se vezuju uz Stevanovu odluku o potencijalnom odlasku iz države na kraju drame. Međutim, sloboda implicirana odlaskom i letenjem biva ironizovana i dobija zloslutni prizvuk ako uzmemo u obzir biblijske aluzije. Stevanov odlazak ne bi predstavljao slobodu, već bekstvo i izgnanstvo, paralelno s (ponovljenim) izgnanstvom njegovog oca. Druga opcija za Stevana je pak ostanak u kući i državi koje su, kako ističe Zorica Jevremović, za žrtvu takođe vrsta zatvora (Jevremović, 1996: 140). Drama ima otvoreni kraj, i čitalac ne zna šta se sa Stevanom na kraju dogodilo. Pošto su oba izbora pred njim bila nepovoljna, pitanje je na koji način je Stevan mogao da „zadrži sebe” i spasi „dušu jedinicu”? U pomenutom intervjuu Biljana Jovanović sklona je verovanju da Stevan ipak može nešto uraditi „u ime sebe”, ponavljajući unekoliko sudbinu Ulrike Majnhof:

Međutim, za njega (za njegovu dušu), ima nade, a to je već mnogo, naravno, sasvim izvan „delanja”, „uključivanja”, postojanja u društvu, pa bi on, pre svih, u nekom drugom kontekstu mogao biti terorista, ne od ideje, od očaja. [...] takvi ljudi su za mene anđeli i čisti i kao zločinci, jer ne rade u ime ideje već u ime sebe... (Jovanović, 2016a: 262–263).

Drama donosi i vrlo zanimljivu, sedmu scenu pod nazivom „Uspravni majmuni”, u kojoj se pokazuje sadejstvo vlasti, politike i nauke u kreiranju poželjnih društvenih diskursa. Političar i Naučnik, kako su imenovani, u ovoj sceni, obraćaju se deci u Domu za nezbrinutu decu, predstavljajući im ličnost i delo Lenjina, odnosno Darvina. Biljana Jovanović krajnje ironično oblikuje ovu scenu, predstavljajući dvojicu likova kao praznoglave sledbenike ideja koje samo reprodukuju i koje nisu u stanju

da razumeju. Tako Naučnik, na primer, sažima Darvinovu teoriju evolucije u tvrdnji: „Jednog će dana svi majmuni sići s drveta i hodati zemljom uspravno. Biće to veliki istorijski datum, deco, velika pobeda Darwinove teorije” (Jovanović, 2016a: 128). Njihova tendencija za visokoparnim tonom proizvodi humorističan efekat u kontrastu s njihovim neznanjem i zamuckivanjem. U proročkom kvalitetu izlaganja Političara i Naučnika Biljana Jovanović detektuje prisustvo mitsko-religijskog jezika, pa stoga nije čudno što su dva izlaganja ispresecana biblijskim citatima putem kojih se govornici ironično upoređuju s Jovanom Krstiteljem, pri čemu Biljana Jovanović bira da naglasi onaj deo u kome se govori o skeptičnosti galilejskih gradova prema Jovanovoj proročkoj moći.

CZ: susret vremenā u Centralnom zatvoru

U trećoj drami Biljane Jovanović – *CZ/Centralni zatvor* (1990) – svet je sveden na zatvorske prostorije i izvanzatvorska ratna događanja. Likovi u drami dele se na zatvorenike umnogome grotesknih imena i upravnike zatvora. O zatvorenicima se vode pažljive beleške i procenjuje se njihova „savitljivost”, odnosno upotrebljivost iz perspektive upravnika. Razlozi njihovog zatočeništva su indikativni u onom smislu u kome ukazuju na svojevrсни revolt protiv države: jedan zatvorenik utamničen je zbog pljačke državnih nadležstava, drugi zbog dvostrukog ubistva državnog činovnika, a o mladiću pod imenom Ništa govori se kao o političkom zatvoreniku (Jovanović, 2016a: 166, 168). Svi zatvorenici pažljivo su nadzirani preko niza monitora i svi su izloženi okrutnim metodama kažnjavanja. Žene u zatvoru bivaju prostituisane, tj. čuvari ih prodaju zatvorenicima. Posredstvom likova upravnika zatvora pak u vezu se dovode periodi Francuske revolucije i Napoleonove vladavine, s jedne strane, i Oktobarske revolucije, s druge. Govoreći o pomenutoj ideji da „ne postoji priča o dva vremena”, Biljana Jovanović u intervjuu s Borkom Pavićević ističe: „Evo recimo, kako je izgledala Francuska revolucija, kako su se posle u Oktobarskoj revoluciji stvari ponovile, obrnule, drugačija obrazina, a isto lice, ista suština...” (Jovanović, 2016a: 260). U drami se za Francusku revoluciju, te Napoleonovu vladavinu vezuju likovi (carice) Žozefine, kao i upravnika policije Fušea, dok se za Oktobarsku revoluciju vezuju likovi generala Skrbjabin, Nečajeva i Feliksa Đeržinskog. Sami čuvari zatvora, koji zapravo treba da odbrane stari poredak, podeljeni su po liniji dveju revolucija: tako u drami nalazimo stražare koji nose uniforme čuvara Bastilje, te vojnike odevene u rusku carsku uniformu. Žozefina, Fuše, general, stražari i vojnici javljaju se, dakle, kao „drugačija obrazina istog lica” koje u drami upravlja zatvorom i slobodno raspolaže ljudskim životima. Ovakvim povezivanjem dveju revolucija, sugestijom o njihovom poklapanju i ponavljanju istorijskih

pagrešaka, Biljana Jovanović je nesumnjivo kritički upućivala na nedostatke revolucije sopstvenog vremena.⁹

Ubrzo nakon neuspešnog pokušaja bekstva zatvorenici dolaze do saznanja da se izvan zidina Centralnog zatvora razbuktao rat. Napolju se događa svojevrsni Armagedon, a Biljana Jovanović, posredstvom lika Nečajeva, parodira viziju o konačnom spasenju i vaskrsenju koje dolazi nakon apokaliptične bitke. Vaskrsenje se svodi na fizički čin oživljavanja mrtvih, a raj se zamišlja kao industrijski centar, fabrika za proizvodnju rešoa u kojoj će biti reprodukovane zemaljske uloge moćnih (nadzornika) i nemoćnih (radnika). Lik zatvorenika indikativnog imena Ništa, koji za sebe tvrdi da je nevin i vreme u zatvoru provodi u neutešnom plaču, u ovoj drami odražava Hristovu sudbinu. Bog, sveden na „ništa“, na kraju drame biva obešen, umirući u zagrljaju Ljubice (što je takođe znakovito ime), koja, kako iz uvodnih napomena saznajemo, liči na Bogorodicu. Hrišćanstvo biva izobličeno i sadističkim ponašanjem lika ironičnog imena „Mali“, koji, što nije slučajno, usled svog religijskog dogmatizma, razapinje dve žene-veštice.¹⁰ Konačno, lik Čarobnjaka pretvara (religijsku) težnju za pravdom, ali i sva tragična događanja u drami u farsičnu predstavu.

Razoreni zatvor na kraju drame, paradoksalno, likovima ne donosi nikakvu slobodu: svet kome bi se vratili izgubljen je u apokalipsi, dok su ideje o spasenju i nebeskom carstvu duboko pervertirane i suštinski izgubljene.

Soba na Bosforu: opstanak sna o ljubavi

Poslednja drama Biljane Jovanović, *Soba na Bosforu* (1994), okuplja pak niz bespomoćnih, melanholičnih, uplašanih, umnogome fragilnih figura koje se konstantno prelivaju jedna u drugu kao da su bez materijalnog oblika, a ponekada se implicira i njihova nevidljivost, čime se njihovo postojanje zapravo oblikuje negde između prisustva i odsustva. Ovakva tendencija za dočaravanjem figura kao nematerijalnih i nezemaljskih, pri čemu značajnu ulogu u drami imaju boje, paralelna je s onom koja postoji u religijskom slikarstvu. U uputstvu za gledaoce i čitaoce na kraju svoje drame Biljana

⁹ S tim u vezi, Zorica Jevremović navodi da je „Centralni zatvor Podunavske regije“ Biljane Jovanović zapravo metafora za beogradski Centralni zatvor, popularno nazvan CZ (Jevremović, 1996: 140). Osim toga, kritika praksi kažnjavanja zatvorenika i, uopšte, postupanja prema njima koja se u ovoj drami ocrtava bliska je onoj koja je, povodom istog problema, u romanima *Pada Avala* i *Psi i ostali* upućena institucijama u SFRJ (up. Jovanović, 2016b: 162).

¹⁰ Mina Petrić je svakako u pravu kada navodi da je razapinjanje dveju veštica aluzija na praksu spaljivanja veštica u ime države, tj. crkve (Petrić, 2021: 46).

Jovanović otkriva da su boje koje se u tekstu javljaju „spravljene” po uputstvu jeromonaaha Dionisija iz Furne, tj. njegovog slikarskog priručnika iz 18. veka, posvećenog ne samo uputstvima za spravljanje boja, već i skiciranju načina na koji se predstavljaju biblijske scene. Teško je do kraja dokučiti značenje i funkciju navođenja boja u drami Biljane Jovanović. Komunikacija s navedenim priručnikom skreće čitaočevu pažnju na vizantijsku umetnost, u kojoj se boja smatrala medijumom „koji se upotrebljava da se premosti procep između ljudskog i božanskog” (James, 2003: 232; prevela A. P.). Zahvaljujući vizuelnoj percepciji i prisustvu i kombinaciji boja moglo se, dakle, doći do „istine” i spoznati božansko (James, 2003: 225, 228). Možda u drami Biljane Jovanović boju možemo razumeti i kao vrstu univerzalnog jezika,¹¹ koji povezuje različite ravni postojanja: ne samo ljudsko i božansko, nego i različite ličnosti i istorijske periode, san i javu. Ovakvom tumačenju ide u prilog i jedna beleška Biljane Jovanović o Milošu Crnjanskom i Marini Cvetajevoj u kojoj autorka, inspirisana sumatraističkom idejom o sveopštoj povezanosti, tu povezanost izražava posredstvom boja: „Kakva linija, azurna i smaragdna, s tačkicama cinoberne gustine vezuje sredinu između ove dve osobe istih inicijala i ipak, sličnih životnih putanja?” (Jovanović, 2016a: 34–35).

Svet koji Biljana Jovanović u svojoj drami predstavlja jeste simbolički bezbojan u onom smislu u kome se neprekidno implicira njegovo urušavanje i konačni nestanak: „Sveta nema”, ističe Marina Ivanovna, „Nestao. Puff. Otišao u zrak. Eksplodirao. Išče-znuo. Izgoreo. Rastvorio se. Odneo ga Bog” (Jovanović, 2016a: 195). Ovakva sudbina sveta suptilnije se povezuje s nasiljem iz mita, književnosti i istorije koje se prelama kroz individualne sudbine likova u drami. Avram koji je rešen da ubije svoga sina, Džingis Kan koji ubija svoga brata, mletačka inkvizicija, „zloban i ciničan” (Jovanović, 2016a: 189) vek Saše Hercena, serijski ubica Jirgen Barč, stradanja na „istočnom i zapadnom frontu” (Jovanović, 2016a: 206), samoubistvo Marine Ivanovne implicirano pominjanjem Jelabuge¹² – upućivanje na ove događaje i figure u drami, iako fragmentarno i suptilno, dovoljno je da sugeriše prirodu sveta i smisao ideje o njegovom nestanku. Autopoetičkom napomenom „Ceo svet je tu u sličicama” (Jovanović, 2016a: 214), koja se odnosi na devet *prozora* u sobi, a zapravo na devet *prizora* drame, pokazuje se da je *soba na Bosforu* paradigmatična slika čitavog sveta u nestajanju. Taj svet liči na dan-

¹¹ Svetlana Slapšak pominje „precizni jezik boja” (Slapšak, 2023: 291) nasuprot fragmentarnom razumevanju junaka u drami putem izlomljenog i stoga manje savršenog svakodnevnog govora.

¹² U belešci o Crnjanskom i Cvetajevoj, Biljana Jovanović, implicirajući ideju o opštoj povezanosti, a posredstvom asocijacije na Tatare, dovodi u vezu Cvetajevu, tj. mesto njene smrti s Džingis Kanom (Jovanović, 2016a: 34).

teovski pakleni levak (Jovanović, 2016a: 199), znamenite individue u njemu javljaju se kao sopstvene parodije, svedočeći pritom o egzistencijama nemoćnih i moćnih, žrtava i mučitelja. Ideja Johana Climacusa – kroz koga progovara i iskustvo moćnog Džingisa Kana – o istinskom uspinjanju čoveka ka Bogu u drami biva parodirana Jovanovim odricanjem od čoveka i sveta, skrivanjem ispod kreveta sobe na Bosforu, dok se uokvirenost pomenute ideje predstavom o preciznom broju stepenika na putu do vrline parodira napomenom: „Budala! Zar misli da je Bog brojao” (Jovanović, 2016a: 210–211). Marina Ivanovna je tek uplašena senka istinske osobe, proizvedena impliciranom zloupotrebom moći učitelja-arbitara ljudskih sudbina i definicija o (ne)pravednosti, u čemu se može prepoznati i lična drama istorijskog prototipa ove junakinje. Revolucionar Šaša Hercen je u ovoj drami drhtava figura u kojoj oživljava ubica Jirgen Barč, koji pak ovde ponovo služi da obelodani ružno naličje istorije, društva i države u kojima se individua, čijoj se opresiji oštro protivio Aleksandar Hercen, fizički uništava i duhovno „prazni”, postajući „ništa”. „Dvojna slava” Kazanove, muzička i ljubavnička, u ovoj drami se ne može reaktualizovati, što uokviruje i Kazanovino prizivanje simbolike praha i paučine.

U drami je centralna ljubavna priča o Nimi i Numi, što se sugerše uvodnim motom: „Ko je ta bela prilika, bespomoćna kao senka pokojnika? Moja ljubav” (Jovanović, 2016a: 187). Reč je o priči iz *Hiljadu i jedne noći*, u kojoj lepa Numa biva oteta i odvedena od Nime, koji zbog toga počne bolovati od „boljke u srcu” (*Hiljadu i jedna noć*, 1952: 463). Priča je u drami resemantizovana sugestijom da se ponovno ujedinjenje Nime i Nume zapravo nije dogodilo jer je Nima ušao na pogrešna vrata, ne našavši svoju voljenu. Bespomoćnost, promašenost i izgubljenost ljubavi,¹³ uokvirena simbolikom vode, prisutna je i u dvema pesmama Bertolda Brehta s kojima drama komunicira. Ukoliko Nima ne ostvaruje materijalni kontakt s Numom, onda je ono što se u drami zapravo odvija svojevrsan san o ljubavi, koji svakog trenutka može biti okončan usled apokaliptičnog potopa i nestanka sveta. Da se radi o snu, sugerše se i napomenom da soba poseduje samo jednog stanara, a da je taj stanar Nima može se pretpostaviti iz njegovog obraćanja Marini Ivanovnoj, u kojem ističe: „Samo sam ja to. I nekoliko mojih oblika. Ako ne računam vas” (Jovanović, 2016a: 197). Ovaj san o ljubavi prepleten je s pričom o istoriji sveta i istoriji nasilja, a u njegovoj konačnici, uprkos pretećem nestanku, ipak dolazi do ljubavnog spajanja. Insistiranje na bojama koje uokviruju san o ljubavi, i naročito se u tom snu vezuju za lik voljene Nume, u drami može nositi (optimistički) smisao doticanja s božanskim.

¹³ One su naglašene i napomenom da je soba na Bosforu zapravo bordel.

Zaključak

Biljana Jovanović je verovatno nenamerno izabrala jedan vrlo znakovit pojam onda kada je govorila o centralnoj temi svojih drama. Pojmom kontrapunkta implicira se, pored drugojakosti, i svojevrstan sklad koji se u delu Biljane Jovanović ne ostvaruje, bar ne između pojedinca i moćnog političkog sistema. Istovremeno se, ipak, ovim pojmom markira neprestana težnja za tim skladom, koja dramama Biljane Jovanović daje optimističnu notu. Njeni junaci se bune protiv nesklada, tražeći istinu i pokušavajući da budu u skladu sa sobom, da delaju „u ime sebe“. U to je ime, kako nam njena biografija svedoči, delala i sama Biljana Jovanović, verujući u smislenost i snagu kritike i pobune. Njena drama *Soba na Bosforu* takođe donosi optimističan stav o opstanku sna o ljubavi, kojim se zapravo sugerše neophodnost neprekidnog imaginiranja boljeg sveta.

Od četiri drame Biljane Jovanović prve tri su bile izvedene: *Ulrike Majnhof* je pod nazivom *Štanhajm – koreodrama* izvedena 1982. godine u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, *Leti u goru kao ptica* je izvedena godinu dana kasnije u Ateljeu 212, a *Centralni zatvor* 1992. godine u Narodnom pozorištu u Bitolju. Biljana Jovanović nepovoljno je ocenila predstavu *Štanhajm* ističući da ona „nema mnogo veze, ili nema nikakve veze sa onim što je tekst“ (Jovanović, 2016a: 263). Zorica Jevremović tvrdi da su se drame Biljane Jovanović izvodile ne zato što su se reditelji slagali s njihovim idejama već zbog toga što je Biljana Jovanović predstavljala „kuriozitet ovdašnje kulturne scene (kažu, u Beogradu više žena piše drame no u čitavoj Evropi)“ (Jevremović, 1996: 139–140). Krajnje idejne konsekvence drama Biljane Jovanović stidljivo su se izbegavale, čineći izvedbe bledim i neuverljivim. Drama *Leti u goru kao ptica* na sceni je pretvorena u pamfletsku kritiku politike u vreme Informbiroa (Jevremović, 1996: 139) umesto u prikaz, kako smatra Mina Petrić, koja navodi i negativne kritike izvedbe ove drame, „snažnog individualizma i unutrašnjeg otpora oličenog u liku Stevana“ (Petrić, 2021: 43).

Ovakvo reduktivno i jednostrano čitanje i izvođenje drama koje neskriveno govore o državi kao nasilniku, njihova potonja marginalizacija u domaćoj kulturi, kao i napomena Biljane Jovanović o tome da ne postoji priča o dva vremena, kojom je svoje delo preporučila svakom vremenu, obavezuju nas danas na ponovna, kompleksna tumačenja dela/poetike ove autorke i na odvažna i lucidna upriličenja njenih drama za pozorišnu scenu, kojoj, uostalom, najpre i pripadaju.

Literatura:

- Berlin, Isaiah. 1982. "Introduction." In *The Memoirs of Alexander Herzen: My Past and Thoughts* (translated by Constance Garnett), xix–xliii. California: University of California Press.
- Хиљаду и једна ноћ. 3, Ноћи 141–270. 1952. С оригинала превео М. А. Саље; с руског превео Марко Видојковић. Београд: Просвета. [*Hiljadu i jedna noć. 3, Noći 141–270. 1952. S originala preveo M. A. Salje; s ruskog preveo Marko Vidojković. Beograd: Prosveta.*]
- James, Liz. 2003. "Color and Meaning in Byzantium." *Journal of Early Christian Studies*, 11 (2): 223–233. <https://doi.org/10.1353/earl.2003.0027>.
- Jevremović, Zorica. 1996. „Ram za sliku Ulrike Majnhof". *ProFemina, časopis za žensku književnost i kulturu*, 7: 139–143.
- Jovanović, Biljana. 2016a. *Buntovnica s razlogom*. Uredili Radmila Lazić i Miloš Urošević. Novi Sad: Žene u crnom.
- Jovanović, Biljana. 2016b. *Pada Avala*. Beograd: Lom.
- Kierkegaard, Søren. 2009. *Concluding Unscientific Postscript*. Edited and translated by Alastair Hannay. New York: Cambridge University Press.
- Meinhof, Ulrike. 1968. *Jürgen Bartsch and Society*. <http://www.socialiststories.com/en/writers/Meinhof-Ulrike/jurgen-bartsch/> (Pristupljeno 10. 6. 2024).
- Петрић, Мина. 2021. „Биљана Јовановић драматичарка". *Сцена, часопис за позоришну уметност*, LVII (4): 37–49. <https://pozorje.org.rs/scena-2021-br-4/> (Pristupljeno 10. 6. 2024) [Petrić, Mina. 2021. „Biljana Jovanović dramatičarka". *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, LVII (4): 37–49. <https://pozorje.org.rs/scena-2021-br-4/> (Pristupljeno 10. 6. 2024).]
- Slapšak, Svetlana. 2023. „Poetika beznađa Biljane Jovanović". *Zeničke sveske, časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, 37/38: 274–305. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1218429> (Pristupljeno 11. 6. 2024).

The Counterpoint in the Plays by Biljana Jovanović

This paper analyses four plays by Biljana Jovanović (1953–1996): *Ulrike Meinhof* (1976), *Flee Like a Bird to Your Mountain* (1983), *The Central Prison* (1990), and *A Room on the Bosphorus* (1994). Considering the limited critical attention Jovanović's plays have received, this paper seeks to expand knowledge of the poetics of her dramatic work and, by extension, her entire oeuvre. Jovanović's plays grapple with a central issue that preoccupied the author: the "counterpoint" between the isolated and vulnerable "I" – the unique human soul – and the oppressive "us" associated with state apparatuses, national sentiment, or patriarchy. The pessimistic view emerging from the protagonists' breakdowns – often occurring in prisons or mental hospitals – is countered by the idea that individual experience can embody resistance and truth, thereby becoming the subject of subversive art. Biljana Jovanović lived by this idea, continually blurring the boundaries between literature and (her own) life.

Keywords: Biljana Jovanović, plays, poetics, counterpoint, individual vs. collective