

Мухарем Баздуљ

КУЛТУРНО ЈУГОСЛОВЕНСТВО ПОСЛИЈЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Један импресионистички преглед

Има у књизи *Стварање нације, разарање нације* америчког слависте Ендруа Баруха Вахтела, књизи која врло иновативно и причу о настанку и причу о распаду Југославије тумачи примарно кроз сферу *културе*, један детаљ страшно сигнификантан кад је ријеч о тренутку одустајања од стварања заједничког кровног југословенског идентитета. Наиме, Вахтел је у Универзитетској библиотеци у Љубљани открио да је одјељак *домаће* књижевности у овој библиотеци некад у педесетим годинама прошлог стољећа, на неки начин, *промијенио име*. Дотад се, наиме, звао *југословенска књижевност*, а од тад *југословенске књижевности*. У контексту оне Борхесове тезе о срамежљивости историје, могло би се, са зрном соли, рећи да је тада почео распад Југославије...

Књижевност

Причу у Југославији, и како се састављала и како се растављала, немогуће је испричати без књижевности. Писци су били међу првим визионарима заједничке државе јужних Славена, а прва савезна институција која се распала била је Удружење

књижевника Југославије. Ипак, треба се овдје чувати прејакот паралелизма. У првом случају се радило о визијама појединачних умјетника здруженим у исти сан, о *замишљању слободe народа* иза којег су стајали слободни људи, у потоњем о труљењу једне бирократизоване структуре. Ипак, имајући у виду Скерлићеву анкету из *Српској књижевној иласника* још у вријеме уочи Првог свјетског рата, што ће рећи прије настанка Југославије, односно широку спремност не само српских и хрватских, него у доброј мјери и словеначких писаца, да направи компромис и скроје нови заједнички стандард, може се рећи да је током цијелог трајања југословенске државе процес заправо ишао у супротном смијеру. Као симболи таквог тренда могу послужити прича о *НИН*-овој награди која је испрва замишљена као награда за најбољи југословенски роман да би се врло брзо одустало од разматрања романа на словеначком и македонском језику, односно судбина кратковјеког Новосадског договора који је практично обесмишљен „Декларацијом о хрватском језику“ (каснији „Предлог за размишљање“ био је ипак тек реактиван).

Успкос свему, бар на нивоу подручја српскохрватског језика, књижевни живот је рутински прелазио преко републичких граница. У Београду су прва издања својих књига објављивали и Ранко Маринковић и Бранимир Донат и Данијел Драгојевић, док су у Загребу излазиле књиге Данила Киша и Мирка Ковача, а на Ријеци Живојина Павловића или Добрице Ћосића. Вриједило би подробно прочешљати библиографије силних југословенских књижевних часописа па документовано потврдити како су мање-више сви они, без обзира да ли им је сједиште било у Београду, Загребу, Сарајеву или неког другом граду, његовали сарадњу са писцима диљем заједничке државе. Недавни скоро па пионирски потез редакције новосадског часописа *Поља* који је дигитализовао цијелу своју архиву која је данас доступна на интернету можда да буде згодна илустрација тог тренда.

И крајем осамдесетих и почетком деведесетих, кад је, из перспективе накнадне памети, све већ било готово, у сарајевској „Свјетлости“, рецимо, у едицији „*Savremeni YU roman*“ излазе паралелно књиге Лудвига Бауера, Слободана Селенића и Славка Јаневског, рецимо.

С почетком рата, међутим, везе се кидају, али врло брзо након што рат заврши почиње ера обнове књижевних веза. Долазак Игора Мандића у Београд тек неколико недјеља

након Дејтона већ је легендаран. Ускоро се стварају и часописи програмски посвећени постјугословенској књижевној сарадњи: *BalCanis* који су уређивали Алеш Чар и Ана Ристовић односно *Сарајевске свеске* под уредништвом Војке Смиљанић-Ђикић. Издавачке куће као „Arkzin“, „Feral Tribune“ или „Durieux“ у Хрватској, односно „Стубови културе“ или „Ренде“ у Србији, међу првима крећу да објављују књиге писаца из других крајева некадашње заједничке државе, а савременог „иностранства“.

Такође, ствара се и мрежа књижевних награда за које, бар теоретски, конкуришу књиге објављене и у Босни и Херцеговини, и у Црној Гори, и у Хрватској и у Србији. То су, рецимо, тузланска награда „Меша Селимовић“ (коју не треба мијешати са старијом београдском наградом истог имена), затим ровињска награда „Мирко Ковач“, као и бјелопољски „Ристо Ратковић“. Ипак, кад се погледа списак лауреата, тешко је отети се дојму да се ове награде углавном додјељују унутар релативно уског круга стваралаца који је себи, ето, дао за право да се бави апропријацијом концепта постјугословенске књижевности. Тај дојам бива још јачи ако се погледају имена која циркулишу као селектори и чланови жирија.

Ако је крајем деведесетих и у првим годинама двадесет и првог вијека акценат био на поновном успостављењу покиданих веза, у последњих десетак година, млађа и најмлађа генерација књижевних стваралаца, махом оних који једва да и памте југословенска времена, стварају обриси нечега што би се могло назвати заједничком сценом. Она се углавном формира око појединих књижевних фестивала, затим Сајмова књига, неколико издавачких кућа и кроз неформалне контакте. У том смислу је занимљив недостатак неког књижевног часописа који би био „гласник“ нове генерације. Све као да се преселило на интернет.

Позориште

Књижевност је овдје на неки начин парадигматична из једноставног разлога: око ње се врти најмањи новац. Конституисање заједничке сцене ту се зато испоставља првенствено као покушај бјежања од кампанилизма. Није ни та прича, наравно, лишена превараната и профитера, али се ипак, првенствено на нивоу реаговања читалачке публике, мање-више зна

шта спада у књижевност, а шта у пропаганду и калкулацију. Филм и позориште су понешто друкчији јер много више зависе од новца и донација. Ипак, карактеристично је да је и ту, последице *постјугословенског периода*, дошло вријеме кооперација и копродукција. У посљедњој деценији, управо су београдска позоришта можда и најдојмљивије демонстрирала тај неки *NEXT YU* концепт. Не користим овдје случајно формулацију којом је прије коју година крштена цијела сезона у Атељеу 212. Упризоривши, између осталих, текстове Мирослава Крлеже и Абдулаха Сидрана ово је позориште мапирало интимну географију коју жели истраживати, уз свијест да је *ex* инкорпорирано у *next*. Југославенско драмско позориште већ и у свом имену чува сјећање на државу Југославију и њену културу, а тога се у највећој мјери држи и на свом репертоару. Бројни регионални позоришни фестивали такође редовно демонстрирају постјугословенску театарску сарадњу, не само они стари и познати као београдски БИТЕФ и сарајевски МЕСС, него и нови, програмски постјугословенски, као „Без превода“ у Ужицу и „ТеатарФест“ у Бањој Луци.

Кад је о фестивалској сарадњи ријеч, над њом врло често лебди опасност завјереничког „ја теби – ти мени“ синдрома, што се често види код „реципроцитета“ у гостовањима. У том смислу, нема правог утицаја на публику и није баш да има примјера да је нека позоришна глумачка звијезда подједнако популарна и у Београду, и у Загребу и у Сарајеву. Оно што је некадашња селекторка БИТЕФА-а признала у једном интервјуу („Карте за Битеф су обично распродате. Проблем је што због финансијских разлога представе Битефа имају једно извођење, и то је оно што би требало променити у будућности, јер већина оваквих фестивала изводи своје представе два-три пута. Две репризе за град и аудиторијум ове величине би биле оптималне, али то је једна од колатералних штета финансијске кризе у култури.“) углавном важи и за остале овдашње позоришне фестивале са акцентом на регионална гостовања: публика је скоро увијек иста, „премијерна“ – позоришне и јавне личности, новинари, универзитетски професори, тзв. интелектуалци, хипстери умјетничке провенијенције. Ту и аплаузи на крају буду и куртоазни и интересни, такорећи колегијални. Као најдотиранија умјетност, позориште се потпуно одрекло публике, не у смислу повлађивања, него у смислу тежње за било каквом друштвеном релеванцијом.

Ипак, постоје и драмски писци попут Тање Шљивар, Мате Матишића или Угљеше Шајтинца чији се текстови играју широм постјугословенског простора, као и режисери (најистакнутији је Оливер Фрљић) који диљем тог истог простора успјешно режирају.

Филм

Што се филмација тиче, они су у једном тренутку открили да им тзв. регионална сарадња остварује двоструку корист. Најприје, лакше отварају врата европских фондова, а такође себи шире биоскопско тржиште; хрватска публика радије ће гледати босанске и српске филмове са покојим хрватским глумцем, а исто важи и обратно, у свим комбинацијама. Међутим, чак и ако је први мотив за овакву сарадњу тек економски прагматичан, опет се ствара сцена на којој се вриједност потврђује квалитетом, па су тако глумци попут Небојше Глоговца, Емира Хаџихафизбеговића, Сергеја Трифуновића, Леона Лучева, односно глумице Мирјана Карановић, Наташа Јањић или Јелена Ступљанин, надрасли своје мале, уске контексте кинематографија земаља чије држављанство имају, па неки поново, а неки први пут, више функционишу као глумци и глумице већег контекста.

Ако је Београд несумњиви регионални центар издавачке продукције, Сарајево је захваљујући „Сарајево Филм Фестивалу“ постало несумњиви филмски центар постЈугославије. То је постало могуће захваљујући чињеници да је Пула одустала од југословенског оквира ондашњег филмског фестивала ограничивши га на хрватску продукцију. (Занимљиво је, макар као куриозум, да је Пула домаћин и једног од најзанимљивијих постјугословенских сајмова књига, који насупротив традиционалном и много славнијем филмском фестивалу, инсистира управо на прелажењу регионалних граница.) Прича о Сарајево филм фестивалу може се испричати у форми варијације на познате стихове Кемала Монтена: Заједно смо се мијењали, граде, ја и ти. 1994. године, први Сарајево филм фестивал био је ни по чему изузетан аспект онога што се за вријеме опсаде града називало „духовним отпором“. Првих поратних година, радило се о шареној филмској ревији, веселој и необавезној, но без правог кохезионог фактора и без превелике разлике у односу

на масу сличних фестивала. Кад је акценат стављен на филмове из регије, односно на већ препознатљиви формат и бренд који је прије рата имала Пула (само што су се земљама насталим из СФРЈ придружиле и њој сусједне земље; минус Италија, плус Турска), створена је добитна комбинација. Уз јаке глобалне и локалне спонзоре и издашне дотације из свих могућих буџета радикално децентрализоване државе (општински, градски, кантонални, федерални, државни), Фестивал је добио и јаку економску базу и постао је централни такав догађај између Трста и Солуна, онај на којег се угледају и Мотовун и Загреб и Палић и ФЕСТ и „Фестивал ауторског филма“.

Уз причу о филму вриједи барем овлашно поменути и нешто што се на њу природно наставља, а то је телевизијска (серијска) продукција. Испрва фокусирана првенствено на Загреб, због у то вријеме јаче финансијске подлоге, производња телевизијских серија које се емитује по комерцијалним телевизијама у практично свим републикама некадашње Југославије ускоро се развија и у Београду и у Сарајеву, па и у Бањој Луци.

Популарна музика

Док је постојала Југославија, ни у једној области културе није вјероватно постојала толика интегрисаност независно од града или републике одакле долазе извођачи као у популарној музици. „Рибља чорба“ је била популарнија у Загребу него у Београду, „Азра“ у Београду него у Загребу, „Бијело дугме“ и у Београду и у Загребу него у Сарајеву. Популарној музици треба велика култура, што обично значи и – велика држава. С пропашћу Југославије, завршила је епоха важности популарне музике на Балкану. Окончала су је два човјека која су ту важност и створила: Горан Бреговић и Џони Штулић. Бреговићев бијег у етно и у глобални контекст те Штулићево одустајање били су заправо разлог зашто су у деведесетим клинци опчињени рокенролом, у исто вријеме, а независно једни од других, писали текстове за пјесме на енглеском језику. Наш језик, којем више ни име нисмо знали, није могао пренијети оно због чега рокенрол мелодијама уопће треба текст; нашим се језиком више није могло увјерљиво казати да, рецимо, *одлазимо у ноћ*. У још увијек непревазиђеној личној (и не само личној) причи о распаду Југославије, у свом есеју „Сумрак идола“, Алеш Дебељак говори о три традиције

које су га формирале: једна је локално словеначка, друга глобално америчка, а трећа југословенска. Кад је нестало Југославије, остала је само Америка, па су клинци с гитарама нужно морали постати *Young Americans*. Заборавило се да се *нашим* језиком могу рећи исте ствари као и на енглеском. Исидора Секулић овако се питала и самој себи одговарала: „Где је људима завичај? Тамо где други људи око њих разумеју до краја и до дна шта они кажу, до последњег спољњег и унутрашњег трептаја језичког разумеју шта је онима драго и шта их боли.“ У нека доба завичај нам је свима постала Америка, па је Исидорину мисао постало лакше појмити на енглеском, рецимо у форми стиха из пјесме „Walk On“ (од U2-а), а у којој се на питање гдје је дом одговара: *That's where the hurt is*. А кад се од бола бјежи у други језик, ту више нема мјеста за пјесму. Откад се распала Југославија, овдје више нема *ијесама* (осим ако нису о Југославији). Не умањујући значај појава као „Едо Маајка“, „Репетитор“ или „Горибор“, они у односу на некадашњи југословенски значај популарне музике ипак спадају на маргину.