

Predrag Jakšić¹
Nezavisni istraživač

821.163.41.09-2 Србљановић Б.
COBISS.SR-ID 54092297

RAŠČARANI SVET: PROSTOR SAMOUBISTVA

Apstrakt

U članku razmatramo pitanja raščaranog sveta i specifičnog dramaturškog postupka kojim Biljana Srbljanović vrši ovo raščaravanje, ogoljujući svet junaka svojih drama kao prostor apsurdna koji od junaka pravi samoubicu. Ukazujemo na posebne vidove dramaturškog postupka raščaravanja kao što su ideološko raščaravanje, te raščaravanje motiva materinstva. Pokazujemo na koji način autorka dramatuškim postupkom izjednačava život junaka i čin njegovog samoubistva, te junak postaje junak apsurdna. Drame Biljane Srbljanović stoga određujemo kao „drame samoubistva života”, jer osim konkretnih činova samoubistava kojima junak pristupa, i čitavim svojim životom junak ukazuje na samoubistvo sopstvenog života i ljudske vrste uopšte. Pozivamo se, pre svega, na filozofske stavove Čarlsa Tejlora, te teatrološko-estetičke stavove Žan-Pjera Sarazaka.

Ključne reči

Biljana Srbljanović, raščarani svet, apsurd, samoubistvo, junak apsurdna

Uvod: pitanje apsurdna

Biljana Srbljanović je pisac apsurdna. Sve njene drame su drame apsurdna jer ogoljuju suštinu ljudske egzistencije i apsurd stavljaju u njeno središte. One se po mnogim elementima i dramaturškim postupcima mogu svrstati u teatar apsurdna, teatar tragične farse² s polovine prošlog veka. Junaci njenih drama, u jednoj od savremenih varijacija ovog pojma, nedvosmisleno su junaci apsurdna. Teatrolog Jovan Ljuštanović ističe da je Biljana Srbljanović „velika pesnikinja

¹ predragjaksic@gmail.com

² Slobodan Selenić teatar apsurdna naziva „teatar tragične farse” (Selenić 1981: 7).

apsurdnosti ljudskog života, pesnikinja zla i goreg, pesnikinja velike egzistencijalne praznine u kojoj povremeno blesnu tragovi autentične ljudske patnje” (Ljuštanović 2011: 11). Takođe, Vladimir Stamenković smatra da Biljana Srbljanović stvara „pod jakim, iako veoma udaljenim uticajem Kamija i Sartra, ali u saglasnosti s onim što je donela drama apsurdna, osobito Jonesko i autori koji se s njim mogu povezati” (Stamenković 2000: 282), te da su kod nje junaci i okvirne situacije tragične, ali razložene groteskom i apsurdom kao korektivnim faktorima koji „uvode u doživljaj distancu prema priči koja se prikazuje: efekat izazivanja sažaljenja biva korigovan efektom nametanja odstojanja, efektom koji je i estetski i filozofski” (Stamenković 2004: 220). Ona, pak, gradi neraskidivu vezu između apsurdna i samoubistva, iako sam apsurd ne mora podrazumevati ovaj čin, što i potvrđuje tradicija teatra apsurdna jer se u njemu bitnost svakog postupka junaka relativizuje.³ Junak apsurdna je prvenstveno određen (budućom) posledicom, a tek onda pojedinačnim uzrocima određene situacije. Uzrok i posledica su smrt individue (junaka), a junakova spoznaja i pokušaj da sopstveni život učini relevantnim uprkos tom uzroku / posledici, ili u inat njemu, čini ga junakom apsurdna. Samoubistvo, kao jedan od puteva koji stoje na raspolaganju slobodnoj volji junaka, ekstremni je oblik junakovog „obračuna” sa apsurdom. Simbolika samoubistva kao postupka „protiv” apsurdna ili postupka „za” (pobedu) apsurd(a), apsurd je sam po sebi, i time i veoma bitan element dramaturgije određenog dramskog teksta⁴. U svetu materijalizma, utilitarizma, praktične etike, otuđenosti, depresije, straha, inata i bunta jedina stvar koja za junake *ima smisla* jeste davanje i oduzimanje života. Kada govori o jednom od najupečatljivijih motiva samoubistva u opusu Biljane Srbljanović, samoubistvu Karla iz drame *Amerika, drugi deo*, teatrolog Svetislav Jovanov ovu smrt posmatra kao „jedini način da se izađe iz života kao nametnute uloge” (Jovanov 2006: 86), a slično misli i Stamenković, navodeći da je stvarni predmet ove drame besmisleni život i narastanje metafizičkih teskoba junaka, koje su „u osnovi nalog da se izlaz potraži u samoubistvu pod točkovima podzemne železnice” (Stamenković 2004: 217–218). Junak apsurdna svet oko sebe posmatra preko odnosa metafizičkih gledišta na univerzum kao mesto smisla i univerzum koji je ravnodušan i lišen smisla „zbog čega nema nikakvog smisla govoriti o apsurdnu. Apsurd postoji tamo gde postoji razlog da se očekuje smislenost, a umesto

3 Opisujući Beketov dramski postupak kada želi da pokaže besmislenost samoubistva kao izlaza iz besmislenosti, Selenić navodi da Beket pravi komičnu scenu time što samoubistvo „tretira kao apsurd podjednak apsurdnu življenja” (Selenić 1971: 43). Zbog toga gledalac koji očekuje veliki događaj reaguje smehom „kad se ispostavi da je čin samoubistva mnogo manji nego što je očekivao” (Selenić 1971: 43).

4 Biljana Srbljanović, pominjući i samoubistvo kao dramski motiv, ističe ovu vrstu ambivalenosti: „Mene opsedaju čovekovi padovi, posrnuća, sumnje u sebe, izlaz u smrti, koja je, možda, samo još jedan pad” (Srbljanović 2008).

toga pojavljuje se besmisao” (Tejlor 2011: 587). No, iako je sa tog stanovišta univerzum (koji je, kako Tejlor (*Charles Taylor*) navodi, smešten u nigdinu) „samo ravnodušan, tako da nema nikakvog smisla govoriti o odsustvu smisla” (Tejlor 2011: 587), i pošto su ljudsko očekivanje sreće i zahtev za smislom, kao deo životnog iskustva, neiskorenjivi – „univerzum se doživljava kao apsurd” (Tejlor 2011: 587). Ova nepremostiva pukotina u integralnom pogledu na svet, kao odraz čovekovih želja i zahteva, kako navodi psihijatar i suicidolog Jovan Striković (1982: 13), zbog čega samoubistvo često izgleda kao razrešenje ovog nesklada, i uzrokuje ideju za samoubistvom koja se javlja kada čovek ne može da podnese da na njegove racionalne težnje spoljni svet ne odgovara (Striković 1982: 14). Za ljude koji osećaju ovakvu nesaglasnost duše i tela (takvi su, pre svih, likovi u dramama *Barbelu* i u *Skakavcima*), Striković navodi da osećaju „egzistencijalnu jezu” (Striković 1982: 14). Ovakva stanja, navodi Striković, proističu „iz svesnosti znanja o otuđenosti sveta” (Striković 1982: 15) i imaju direktne veze sa izvesnošću čovekove smrti i konačnosti ljudskog života, odnosno čovekovim susretom sa apsurdnim postojanjem u svetu (postojanjem određenim smrću) (Striković 1982: 15, 17). Junak drama Biljane Srbljanović jeste junak apsurdna, neko ko ne može da ispuni očekivanja sredine i istovremeno zadovolji sebe, što ga dovodi do saznanja „o uzaludnosti života (i što) doprinosi da slom ličnosti bude neminovan. [...] U nastojanjima da promeni svet, junak apsurdna jedino uspeva da uništi sebe i to na najbesmisleniji način” (Striković 1982: 22).

Raščarani svet

Kada od sveta apsurdna pravi prostor samoubistva junaka Biljana Srbljanović se koristi postupkom raščaravanja. Radi se o postupku deritualizacije i desakralizacije života, te doživljavanja ustaljenog obrasca života kao iluzije, što bi trebalo da dovede junaka do drugačijeg sagledavanja sveta / života, na način kakav on možda zbilja jeste, a što često za junaka stvara sliku (i ne samo sliku) jednog sveta bez smisla. U tom je smislu jako bitno pitanje identiteta, jer je i samoubistvo u suštini identitetsko pitanje. U dramama Biljane Srbljanović ono se najviše iskazuje preko perspektive sopstva junaka, što filozof Čarls Tejlor tumači kao odgovor pojedinca na pitanje „ko sam ja” (Tejlor 2008: 62), a odgovor na njega nalazi se u ljudskoj komunikaciji, i to se „Ja” definiše u odnosu na poziciju s koje osoba govori, bilo da je u pitanju porodica, društveni prostor, društveni status i funkcija, i uvek se radi o odnosima u prostoru moralne i duhovne orijentacije unutar kojih junak živi i proživljava ove definišuće odnose (Tejlor 2008: 62). Tako su postavljeni i gotovi svi likovi u dramama Biljane Srbljanović

vić. U njihovim međusobnim odnosima potencira se pozicija junaka, bilo da je vođa države, bilo da je glava porodice, bilo da je direktor, bilo da je kućni ljubimac. Stvara se dvostruka perspektiva kako odnosa, tako i same pozicije – jedna koju junak stvara u odnosu na drugog junaka, druga koju stvara sam u odnosu na svoju poziciju. Leo iz *Supermarketa* kao primer direktora istovremeno je i autoritet (za profesore i druge đake) i *niko i ništa* (sam zna da je on samo čovek koji laže). Isti primer je i Karl iz *Amerike, drugi deo* u odnosu na svoje prijatelje i poznanike i u odnosu na samog sebe. Ovaj dramski svet u opusu Biljane Srbljanović, kao svet apsurdna, jeste stoga raščarani svet. To je prostor koji od junaka pravi samoubicu, bilo da taj junak ovom činu pristupi ili se samoubistvo simbolički očituje u životu i položaju junaka. Raščarani svet junaka postaje poligon svih dramskih dešavanja i istovremeno snažno uslovljava *živote* dramskih junaka i atmosferu drama Biljane Srbljanović.

Kada filozofski definiše pojam raščaravanja, Čarls Tejlor ga posmatra u užem smislu kao „rastakanje začaranog sveta” (Tejlor 2011: 556), sveta čiji žitelji veruju u postojanje uzročno-posledičnih transcendentnih sila koje utiču na život. Pri tome Tejlor ne misli na osećanje ostavljenosti od Boga, već pre svega na raščaravanje sveta duhova, vila i sličnih sila (Tejlor 2011: 556). Kao oblik ispoljavanja takve vrste začaranosti Tejlor navodi praznovanja (Tejlor 2011: 557), što je i bitan segment pojedinih drama Biljane Srbljanović, ali i začaranost preko relikvija (Tejlor 2011: 556), što takođe u simboličkom i direktnom značenju možemo videti u nekim dramama.⁵ U širem smislu pojam raščaravanja Tejlor definiše upravo preko osećanja ostavljenosti od Boga, kada se bilo kakva začaranost u potpunosti poriče, a kao posledica potiskivanja „neumornim procesom raščaravanja, čije se pustošenje još oseća” (Tejlor 2011: 556–557). Drugim rečima, to je svet ljudi koji su društvenim zbivanjima, okolnostima i procesima, ali i međuljudskim odnosima, ostali prepušteni sami sebi, bez snage su da se sa takvim položajem suoče. U dramama Biljane Srbljanović ima i jednog (užeg) i drugog (šireg) vida ovog „raščaravanja”. Takođe, filozof egzistencijalizma Karl Jaspers raščaravanje smatra sredstvom oslobođenja od iluzija, pa čovek može „da postane svestan čuda samog bivstva” (Jaspers 2003: 157), u čemu bismo mogli pronaći jednu o osnovnih teza opusa Biljane Srbljanović, oštru kritiku društvenih institucija i pojedinca koji se „predao” i odustao od borbe, nesvestan samog svog postojanja zbog čega sam snosi odgovornost za svoj otuđeni život. S druge strane, govoreći o svođenju čovekove gladi za smislom u raščaranom svetu na nivo konkretnih

5 Mislimo pre svega na simboličku vrednost ručnog sata (drama *Amerika, drugi deo*), ali i motiva telefona ili motiva Leovog policijskog dosijea (drama *Supermarket*). Uz to, tu su i jasni religiozni motivi kao što su sahrane ili celivanja pokojnika.

potreba, Tejlor, navodi pojavu potrebe da se, u modernom dobu, odgovori na problem patnje i zla, tj. da se iznađe način kako da se pojedinac suoči sa ovim problemom. Ukazuje na očajanje čoveka pojedinca koje se javlja prilikom sagledavanja svog zla, slepila, izopačenosti, praznine, površnosti i otupelosti čovečanstva. „To je stanje karakteristično za raščarani svet: ljudi osećaju da su nezaštićeni, ali sada ne od demona i duhova, već od zla i patnje koja se širi po svetu” (Tejlor 2011: 689). Ljudi u ovakvom stanju, po Tejloru, osećaju težinu patnje, padaju u depresiju, no javlja se i zlo u obliku svireposti, fanatizma, uživanja u patnji žrtve i utapanje u brutalnost i nasilje (Tejlor 2011: 689). Utapanje u neki oblik nasilja kao posledice sagledavanja sopstvene pozicije jasno se prepoznaje u većini drama Biljane Srbljanović, ponajviše u dramama *Porodične priče*, *Pad*, *Amerika*, *Supermarket* i *Barbelo* i ovakvu vrstu dramaturgije mogli bismo nazvati *dramaturgija mržnje*.⁶

Svet junaka u svim dramama Biljane Srbljanović jeste raščarani svet. Tako „raščaran” svet otkriva se junaku kao svet apsurdna. Raščaravanjem sveta junak se ogoljuje u svojoj apсурdnoj poziciji, sveden na položaj usamljenika, uglavnom zbog sopstvene nesposobnosti da se nosi sa svojom slobodom. „Raščarani svet izgleda kao svet bez smisla [...], lako ga je projektovati kao veliki problem u svim vremenima i mestima” (Tejlor 2021: 688), zbog čega ima univerzalno značenje, jer u svetu bez smisla sve je (ili može biti) dozvoljeno isto onoliko koliko je sve besmisleno. Ovo ne znači da se svet bez smisla može prikazati jedino pomoću raščaravanja, niti da je raščaravanje jedina i sveobuhvatna definicija sveta bez smisla (ili sveta koji izgleda kao da nema smisao), no Biljana Srbljanović svet bez smisla upravo prikazuje preko raščaravanja. Autorka raščaravanje u svom dramskom svetu postiže, najčešće, putem dva postupka. Prvi je prikazivanje postupaka i segmenata ljudskog života (i ljudskih zajednica) kao ritualnih (gotovo sve drame smeštene su u neki ritualno „značajan” period ili događaj, ili više njih), ali parodiranih, čime ih deritualizuje i negira im istinsku važnost za slobodnog pojedinca. Drugi je isticanje nesklada između toga kako junak doživljava sebe (kao društvenu, *ritualnu* ili *verujuću* osobu) i junakovih postupaka ili pozicije, čime se raščaravanje naglašava. Ovim postupcima ide u prilog i priroda same književne vrste, to jest svojstvo dramskog teksta kao teksta predviđenog za izvođenje u pozorištu, u još jednom „ritualnom” obliku, odnosno u zajednici koja ima jasno ritualno i jasno sakralno poreklo. U drami *Beogradska trilogija* radi se o dočeku Nove godine (doček u četiri paralelne priče koje se

6 Detaljno o motivu samoubistva u dramskom opusu Biljane Srbljanović videti kod Jakšić, P. (2021).

dešavaju u četiri države),⁷ kao visoko simboličkom događaju, ali i o pojedinim *porodičnim* postupcima junaka kao naučenim obrascima ponašanja. Ovakve obrasce ponašanja autorka mnogo više naglašava u drami *Porodične priče* jer deca igraju *ono* što odrasli žive / igraju (prepuno ritualnih obrazaca i determinisanih sadržaja) pa autorka „iznutra destruiira desetak stereotipiziranih porodičnih prizora” (Stamenković 2000: 277). *Pad* već svojim naslovom ukazuje na „pad” čoveka, „pad” samoproglāšenog boga,⁸ a što dovodi i do prividnog pada zajednice, jer se odmah pokreće nova ista takva zajednica. U *Supermarketu* junak proživljava isti dan očekujući dan „proslave” kojim bi se potvrdio kao pojedinac, s tim da se isti dan ponavlja sedam puta (tj. dana), koliko traje i biblijsko stvaranje sveta, nakon čega dolazi do pokušaja samoubistva i „hepienda” za glavnog junaka, kao svojevrsne ritualne dramaturške matrice svake sapunske (lažno-životne) opere. Teatrológ Svetislav Jovanov za kompozicionu strukturu drame *Supermarket* kaže da sedam istih ponovljenih dana još više naglašavaju unutrašnju i socijalnu paralizu junaka, čime se još više potcrtava tehnika „mračnog karnevala, sugerišući da je čin stvaranja sveta pretvoren u marketinšku kampanju, „kosmičku ali komičnu katastrofu” koja nas besprizivno osuđuje na beskonačni hepiend” (Jovanov 2006: 88). U *Americi, drugi deo* radnja je smeštena u nedelju pred Božić, a čin samoubistva čoveka smešten je u „mitski” trenutak rađanja budućeg Bogočoveka. U drami *Nije smrt biciklo* smrt kao osnovni motiv smešta se u sedmicu državnih dana žalosti, u drami *Mali mi je ovaj grob*, „grob” (smrt) vezan je za Vidovdan. *Skakavci* govore o cikličnosti i prolaznosti, ali i o svojevrsnom apsurdnom ritualu čekanja, ovde naglašenom i kroz profani ritual igranja igre na sreću loto, kao simbola čekanja na sreću / život. *Barbelo* je, pak, priča u kojoj ne postoji konkretan ritualni događaj, pa se stoga raščaravanje vrši putem poređenja svetova – sveta mrtvih i sveta živih, s jedne strane, i poređenja „animalizma” sveta ljudi, i „antropomorfizma” životinjskog sveta, pri čemu se čitava ljudska egzistencija smešta u jedan isti trenutak rođenja i smrti / materice i groba. Ovo se raščaravanje u *Barbelu* vrši i putem prostora svetova živih i mrtvih, jer su u istoj ulici i kuća i groblje, i taj prostor dele i živi i mrtvi, i ljudi i životinje, i često junaci ne znaju ko je ko i ko o kome govori.⁹

7 Apsurdnost pozicije junaka u *Beogradskoj trilogiji* može se pronaći i u simboličkoj igri naziva drame i njene radnje – „trilogija” i četiri priče, a koja junake „rasute” po svetu, bežeći (i) od rata (smrti), vraća mislima, osećanjima, emocionalnim vezama svih vrsta, upravo tački polaska, koju (krajem drame) simbolizuju, sjedinjeni, junak (Ana), nemoćan da se odupre sredini, i novi život, rađanje (Anina trudnoća).

8 Čitava drama *Pad* je groteska o verovanjima, sujeverju, običajima i stvarnoj ili izmišljenoj tradiciji.

9 U drami postoji više detalja koji pojačavaju ovo raščaravanje kao što je kiša koja može imati ironični smisao, kako to navodi Iva Gruić, „priziva biblijski potop” kazne i očišćenja (Gruić 2009: 19).

Za raščaravanje izuzetno je bitna repetitivnost kojoj pribegava Biljana Srbljanović. Ona s jedne strane ritmu daje obredni karakter, s druge obesmišljava sam sadržaj koji čini ovaj ritam. Različite vrste ponavljanja autorka koristi u svim svojim dramama,¹⁰ a nešto od toga smo već pomenuli. Ponavljanje dana jedan je od krucijalnih primera ove repetitivnosti u kontekstu raščaravanja sveta. To je najočiglednije u *Supermarketu*, a sličan motiv ponavljanja dana (ne ponavlja se isti dan, nego sve kreće ispočetka) postoji u drami *Porodične priče*, u kojoj se svaki dan (igre) završava nekom vrstom smrti (ubistvom, umiranjem, samoubistvom). Nije stoga slučajno što se i u *Porodičnim pričama* najočiglednije i, formalno posmatrano, najjasnije samoubistvo (Nadeždino bacanje nevidljive bombe koja ubije sve, pa i nju samu) nalazi na samom kraju drame, kao pokušaj zaustavljanja „ponavljanja”. Drama se završava ovim Nadeždinim postupkom, a autorka „zamrzava kadar” kao da želi da time prekine dalja ponavljanja. U *Supermarketu* samoubistvo (pokušaj Leovog samoubistva) na kraju je sedmog dana, pre epiloga, pre „hepienda”. Simbolički, samoubistvom autorka podvlači život-samoubistvo, život koji je smrt, život koji je bez smisla, a kojim žive junaci drama. Ništa ne menja ni situacija u kojoj bi junaka neko ubio (kao u *Porodičnim pričama*) ili maltretirao (kao u *Supermarketu*) jer se sve vraća na sopstveni izbor, na dobrovoljnost, na samoubistvo. U životu koji se besmisleno ponavlja, koliko god da se situacija u manjoj ili većoj meri menja, samoubistvo je izjednačeno sa samim (takvim) životom, pa ovaj čin ne predstavlja izlaz iz tog besmisla već ključ za čitanje, razumevanje upravo takvog života. To jeste nihilističko čitanje,¹¹ no autorka to „raščaravanje sveta” jasno naglašava u ovim dvema dramama. I ne samo u njima. Ako bismo sedam ponovljenih dana Leovog života posmatrali kao sedam dana Stvaranja, ova teza o nihilizmu bi se još više potvrdila. Tako, Leov je dosije lažan, izmišljen, kao što je i njegov život izmišljen, lažan, i on to priznaje, izgovara u sedmom danu, koji bi trebalo da bude dan „odmora”, a nakon šest dana stvaranja laži, odmor od takvog „stvaranja” je, stoga, samoubistvo. U ovom slučaju to je neuspešno samoubistvo, pokušaj samoubistva, što nas simbolički upućuje na to da u ovoj drami ništa i nije „stvarno” i „završeno” jer se apsurd nastavlja¹². U *Porodičnim pričama* pak iako su tragovi

10 *Amerika drugi deo* je, na primer, drama o ponavljanju samoubistva (pokušaja samoubistva) sve dok se ono ne izvrši uspešno.

11 Svet apsurdna je blisko povezan sa svetom nihilizma, a opet nihilizam, koji je ništavilo postavio u centar sveta, već je „po svojoj suštini i u svakoj pojedinosti, nepovezan, neodrživ, apsurdan” (Rouz 2004: 452). To je, po Serafimu Rouzu, dovelo do sveta koji se „podelio na dva dela: jedni vode besmislen i besciljan život, ne budeći svesni toga, a drugi, sasvim svesno, idu u bezumlje i samoubistvo” (Rouz 2004: 473).

12 Ivan Medenica navodi da se u drami *Supermarket* sama misao o životu „rastače u recikliranju prošlosti” zbog čega autorka i koristi apsurdistički dramski mehanizam „stalnog ponavljanja

ranijih umiranja junaka, kako to u didaskalijama navodi autorka, vidljivi na njima u svakoj sledećoj sceni, oni su nam ponovo predstavljeni kao „živi”. Iako su u ovoj drami ubijanja i samoubistva „svršena”, a ne „u pokušaju”, junaci i posle tih smrti ponavljaju dan, ulaze u novi bez obzira na svršeni čin, na umiranje u prethodnoj sceni. Jedna bitna dramaturška razlika između situacija u ovim dvema dramama jeste u tome što Leo vidi (jedini od likova u drami) da se dan ponavlja i da prethodne radnje nemaju uticaj na njega, dok su junaci *Porodičnih priča* nesvesni svog prethodnog umiranja ili ubistva. Ova razlika ukazuje da saznanje junaka ne može promeniti ništa u ovakvom toku stvari, jer je junak potpuno izjednačen sa junacima koji su nesvesni svojih „prethodnih” dana i života. Ono što ipak junak može jeste da pokuša da iz tog „toka stvari” izađe – pa je Leovo samoubistvo svesni pokušaj napuštanja lažnog, time i praznog života, koji mu se otkriva kao besmislen¹³. Apsurd je u tome što je Leovo samoubistvo neuspešno, pa je i njegov povratak u lažni život vrlo sličan nesvesnom „povratku” ubijenih (i samoubijenih) junaka *Porodičnih priča*. I u jednom i u drugom slučaju apsurd se nastavlja, traje.

U drami *Supermarket*, ali i u ostalim dramama Biljane Srbljanović, izraženo je svojevršno ideološko raščaravanje. Pod ovim podrazumevamo „desakralizaciju” političkih i ideoloških događaja, čime oni postaju nebitni i prazni za one koji su u njima učestvovali, učestvuju ili ih se tiču na određeni način. Ovo raščaravanje se odvija putem dve linije – spoljašnje i unutrašnje. Spoljašnja je raščaravanje obeležavanja rušenja Berlinskog zida. To je akcija u kojoj učestvuju svi i koja se u određenoj meri tiče svih likova u drami. Organizovanje proslave i obeležavanje jubileja nije po volji i izuzetno nervira sve (nastavnike, učenike, novinara), izuzev glavnog junaka Lea. S obzirom na to da se u drami stalno ponavlja isti dan, to se iznova *iz istog dana u isti dan* donosi odluka da se proslava održi i jubilej obeleži. Autorka tako, uz ponavljanje u svakom od dana informacije o proslavi, jasno zauzima tezu o besmislenosti obeležavanja i „mitologizovanja” ovog ali i ostalih političkih događaja. Ironično svoju filozofiju o tom „danu sećanja”, u sceni XXV, iznosi Diana, kao predstavnik mlade generacije koja „dolazi” :

LEO: [...] Dan za sećanje – deveti novembar. Toga dana obeležavam prvi dan moderne istorije Evrope. Pad berlinskog zida. Šta znamo o tom

jednog istog dana“ (Medenica 2001).

13 Treba napraviti razliku između termina prazan / praznina i besmisao / besmislenost. Filozof egzistencijalista Pol Tilih besmislenost koristi kao izraz „za apsolutnu pretnju nebitnosti duhovnom samopotvrđivanju, a izraz praznina za relativnu pretnju prema njemu” (Tilih 1988: 34). Besmislenost se, po Tilihu, nalazi u pozadini praznine „kao što se smrt nalazi u pozadini promenljivosti sudbine“ (Tilih 1988: 34).

događaju? / MALI: Zid je bio, pa je pao. / LEO: [...] I šta još? [...] / DIANA: Onda su se svi izmešali. Oni odande su nagrnuli ovamo. [...] Onda su nam oni usrali zemlju. Pardon. Ja se izvinjavam. Onda su nam oni zagadili zemlju. (Srbljanović 2004)

Da bi pojačala ironiju autorka ove reči stavlja „u usta” Diani koja je, kao imigrant, jedna od tih što su „nagrnuli” u zemlju i „zagadili je”. Unutrašnji vid ovog ideološkog raščaravanja pada Berlinskog zida, prikazan je putem lične, izmišljene drame glavnog junaka. Leo je lažni disident, čovek sa lažnim dosijeom, sa lažnim životom, koga pad zida nije spasao niti promenio, tačnije kome pad zida nije značajan u svom ideološkom značenju (slobodni / neslobodni svet), već isključivo u onom najbazičnijem, ličnom (uspeh, slava, značaj). Preko ova dva vida raščaravanja, spoljašnjeg i unutrašnjeg, ideološki je „raščaran” i život zajednice i život pojedinca (pre svih Leov), što će ga tako ogoljenog u sopstvenoj bedi i dovesti do (neuspelog) samoubistva. Ovo raščaravanje, autorka dodatno smešta i parodira koristeći estetiku sapunske opere (ogoljeno, banalno) i ciklično kretanje vremena, odnosno ponavljanje života, ali opet kroz začudnost ponavljanja jednog te istog dana u opštem trajanju jedne sedmice. Ovih sedam dana „stvaranja”, ukoliko bismo zadržali cikličnost koju autorka u *Supermarketu* postavlja (jedan dan koji se ponavlja – jedna sedmica koja predstavlja dane koji se ponavljaju sa pokušajem samoubistva u sedmom danu), mogli bismo, sa aspekta forme drame i fikcionalne tačke u budućnosti „života” ovih junaka, čitati isključivo kao život u kojem se sedmično ponavlja pokušaj samoubistva. Nakon istih / ponovljenih šest „radnih” dana (dana „stvaranja”, dana „lažnog” života), dolazi dan ispovesti (Leo priznaje da je sve što se o njemu zna laž) i pokušaj samoubistva, a potom i do „hepienda” koji će život odvesti u novi sedmični ciklus lažnog i ponavljajućeg života sa novim pokušajem samoubistva na kraju svake sedmice.¹⁴ Ovakav put „raščaravanja”, ako bismo posmatrali i ostale drame Biljane Srbljanović, nastavio bi se i putem nekog „uspešnog” samoubistva koje ne znači da će se išta promeniti, što nam autorka pokazuje u *Porodičnim pričama*, a još izraženije putem lika Milice u drami *Barbelo* (iako se ubila i dalje se seća kao da je živa). Stoga smo saglasni sa stavom Svetislava Jovanova da ova vremenska klopka „postaje jedini most između prošlosti i budućnosti, između lažnog ropstva i lažnog oslobođenja” (Jovanov 2006: 88).

No, postupci raščaravanja, osim raščaravanja u obrednom i religioznom značenju (gde je najočigledniji primer drame *Amerika, drugi deo*), te u ideološ-

14 Teatrolog Jovan Ćirilov nalazi da je drama *Supermarket* „kritika novog svetskog poretka, ali i daleko više, kritika života kao takvog” (Ćirilov 2001).

kom raščaravanju (kakvo je u dramama *Pad*, *Supermarket*, *Nije smrt biciklo*¹⁵ i *Mali mi je ovaj grob*¹⁶), očigledni su u ovim dramama u još jednom specifičnom vidu – u raščaravanju koje se odnosi na pitanje majčinstva i roditeljstva. Ovaj vid dramaturškog raščaravanja kroz motiv majčinstva / očinstva i roditeljstva uopšte, konstantno je prisutan u dramama Biljane Srbljanović i u direktnoj je vezi sa motivima smrti i samoubistva. U *Beogradskoj trilogiji* raščaravanje majčinstva (trudnoće) prikazano je suptilno u poslednjoj, *beogradskoj*, sceni, putem kontrasta. Trudna Ana, idealizovana i voljena žena iz jedne od prethodnih priča, sedi u malom skućenom stanu, nesrećna je i potpuno sama (u sceni), iako čeka „novi život”, a ovaj kontrast se pojačava i dramskom situacijom dolaska Nove godine čiji početak „odbrojava” muški glas iz off-a. S druge strane, raščaravanje roditeljstva ima poseban vid u drami *Supermarket* – Leo je impotentni otac, Kolega Majer je potentni ali sterilni muškarac – koji ima seksualne odnose i sa svojom suprugom i sa svojom kolegincicom i sa svojom učenicom. Prva ima dete „sa njim” koje nije njegovo, druga je trudna „sa njim” iako on nije mogao da je oplodi, treća laže da je trudna sa njim. U *Americi*, *drugi deo* – Karl nema decu osim što je i sam dete (Mali Crnac) bez majke, Mafi ostaje „slučajno” trudna sa Danijelom u odnosu koji Danijel nije ni hteo, ali je „morao” (potencija uzrokovana hemijskim sredstvima – kokainom), i uz to Mafi iznenada postaje samohrani budući roditelj i pre nego što se dete rodi, dok Irena svoju eventualnu trudnoću može očekivati jedino sa Boboom, koji je, kako se navodi u tekstu, „peder” / homoseksualac. Drama *Barbelo*, o *psima i deci*, osim što naslovom ukazuje na raščaravanje, i „propituje mitove o majčinstvu” (Marjanić 2009: 189), postavlja u prvi plan pitanje prirode roditeljstva i majčinstva, kao i „prirodu poroda” (da li će se roditi „dete ili skot”). Poseban primer raščaravanja pomoću motiva roditeljstva i trudnoće postoji u drami *Skakavci*, u kojoj je Dadina trudnoća samo sredstvo za ulazak (prvo dete) i ostanak (druga trudnoća) u braku. Opet, ovo prvo donekle neželjeno dete – „dete sredstvo” – Alegra, postaje vlasnik svega, čitave imovine (maltene i života svojih roditelja), dok sa druge strane, željena deca (koje je otac spašavao od „skakavaca”), brat i sestra, Dada i Fredi, odlučuju da ostave svog ostarelog i onemoćalog oca „pored puta” da se neko drugi stara o njemu ili da umre. Ipak, ni ovo raščaravanje nije zavr-

15 Zbog javnog čina sahrane Patrijarha i institucionalnih odluka povodom ove smrti (dani žalosti), u drami junaci ispoljavaju krajnju nebrigu za druge čak i kada su ovi životno ugroženi (na samrti), ispoljavaju neradništvo, agresiju, uz naglašenu medijsku zloupotrebu ovog čina.

16 Putem likova Apisa, kao stvarnog organizatora atentata, te putem potonjeg, ponovo neuspešnog, pokušaja samoubistva Gavrila u zatvoru, a pre svega putem pogibije Gavrilove maloletne prijateljice Ljubice, raščarava se sam čin atentata, kao događaja koji će doprineti boljitku junaka. Ovo raščaravanje se posebno naglašava dokumentarnim delovima, citatima i podacima koje autorka navodi u drami.

šeno, jer Fredi ipak vraća kući oca, ali time ništa nije ni rešio, ni završio jer se mehanizam apsurd nastavlja.

Zaključak: drama samoubistva života

Raščaravajući svet i pojedinca autorka svet prikazuje kao apsurd, a pojedinca kao junaka u tom apsurdu, kao junaka apsurd. Čitav prostor ovako raščaranog sveta od junaka apsurd pravi samoubicu, bilo da on ovom činu zaista i pristupi, bilo da proživljava prazan i otuđen život koji je ravan samoubistvu. To je svet u kom sreća, kako navodi Žan-Pjer Sarazak (*Jean-Pierre Sarrazac*), u sebi uvek sadrži i nesreću, i obrnuto, pa kad se nesreća dogodi to nije posledica nekog „sudbinskog preokreta”, već je ona uvek bila tu i potkopavala je sreću (Sarazak 2015: 24). Nisu stoga potrebni neki veliki događaji ili je, s druge strane, prisutan veliki broj jednako nebitnih događaja. To je i osnovna karakteristika drame života, kao zatočeništvo u svakodnevno (isto.: 49), u rutinu,¹⁷ kao „praznina egzistencije svih i svakoga” (isto.: 50). Sarazak to naziva doživotnim tragičnim životom u kome je upropašćeni život junaka / pojedinca u stvari otuđeni život, pri čemu junak nije otuđen samo u odnosu na druge, već pre svega u odnosu na samog sebe, pa je čovek zatočenik te sopstvene ubilačke mehanike i svog sopstvenog prisilnog ponavljanja (isto.: 54). Sarazak otuda ističe da je takav otuđeni život samo „neživot, živa smrt” (isto.). Ovakva vrsta otuđenosti konstantno je prisutna u dramama Biljane Srbljanović. Ono što drame ove autorke čini specifičnom vrstom drame života upravo je motiv samoubistva koji je toliko prisutan u njenom raščaranom svetu i posledica je upravo tog raščaravanja. Taj motiv, kao motiv posmatran iz perspektive drame u životu, tj. kao krizni momenat života junaka, tačka katastrofe, u ovim je dramama izmešten u sferu svakodnevnog. Sam čin samoubistva postaje uslovno govoreći nebitan jer simbolično značenje samoubistva preuzima na sebe kompletan život junaka, ali i ljudske vrste, zbog čega ovu vrstu drame života možemo nazvati *drama samoubistva života*. U tom smislu u raščaranom apсурdnom dramskom svetu Biljane Srbljanović i postoji ono što nazivamo *dramaturgija samoubistva bez samoubistva* jer čin samoubistva junaka nije neophodan da bi određena drama bila drama o samoubistvu individue ili grupe, pa čak i kada bi konkretni čin samoubistva junaka izostao to bi i dalje bile drame o samoubistvu, jer je svojim ukupnim raščaranim životom junak nedvosmisleno stvorio taj utisak. Samoubistvo, odnosno opštije

17 „Osećanje zatočenosti u rutinu [...] je oblik zatočenja u banalno, u (svakodnevno) (svakodnev-
lje) [...]. Osećanje dezintegracije svakodnevnog vremena, njegovog okoštavanja u olovno tešku
beskrajnost“ (Tejlor 2011: 731).

posmatrano, kako to navodi Sarazak, „smrt kao događaj – što će reći drama u životu svakog – postaje gotovo beznačajan detalj i nestaje pred dramom života svih, čitavog čovečanstva. Pred dramom „propalog života” u kojem je smrt samo obeležje konačnosti” (isto.: 50), odnosno (u kontekstu dramskog opusa Biljane Srbljanović u kome konačnosti nema ni nakon smrti junaka) obeležje apsurdna – beskonačnog traženja identiteta u svetu bez identiteta. Tako raščarani svet postaje apsurdni prostor samoubistva junaka apsurdna.

Literatura

- Ćirilov, J. (2001) „Trijumf *Supermarketa*”, Beograd, *NIN*, br. 2634, dostupno na: <http://www.nin.co.rs/2001-06/21/18491.html> [Pristupljeno 01.08.2019].
- Gruić, I. (2009) „Barbelo: onirička igra odraza”, Zagreb, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 39/40.
- Jakšić, P. (2021) *Motiv samoubistva u dramskom stvaralaštvu Biljane Srbljanović*, Beograd, doktorski rad, FDU.
- Jaspers, K. (2003) prema: Tadić, Lj., *Zagonetka smrti – Smrt kao tema religije i filozofije*. Beograd, Filip Višnjić.
- Jovanov, S. (2006) „Ugodne ravnoteže, opasna obećanja”, Sarajevo, *Sarajevske sveske*, br. 11/12, Mediacentar Sarajevo.
- Ljuštanović, J. (2011) „Biljana Srbljanović: Ples na žici”, Beograd, *Teatron*, br. 156/157, Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Marjanić, S. (2009) „Mitovi o majčinstvu, ili: 'Udana je i ima psa’”, Zagreb, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 39/49, Hrvatski centar ITI.
- Medenica, I. (2001) „Sapunica i folk diva”, Beograd, *Vreme*, broj 546, dostupno na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=290488> [Pristupljeno 05.02.2020].
- Rouz, S. (2004) *Svetlost sa Zapada*. Beograd, Pravoslavna misionarska škola pri hramu Svetog Aleksandra Nevskog.
- Sarazak, Ž. (2015) *Poetika moderne drame*. Beograd, Clio.
- Selenić, S. (1971) *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Selenić, S. (1981) „Semjuel Beket”, u: Beket, S., *Čekajući Godoa*. Beograd, Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike.
- Srbljanović, B. (2008) „Nemam ambicije – osim da preživim”, dostupno na: <https://www.ekapija.com/people/147907/biljana-srbljanovic-dramski-pisac-nemam-ambicije-osim-da-prezivim> [Pristupljeno 01.08.2019].

- Srbljanović, B. (2004) *Nove drame: Amerika, drugi deo, Supermarket soap opera*. Beograd: Otkrovenje.
- Stamenković, V. (2000) „Pogovor: Pojačana svest o savremenosti”, u: Srbljanović, B., *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*. Beograd, Otkrovenje.
- Stamenković, V. (2004) „Pogovor: Pogled na zapad: kritika ostvarene utopije”, u: Srbljanović, B., *Nove drame: Amerika, drugi deo, Supermarket soap opera*. Beograd: Otkrovenje.
- Striković, J. (1982) *Samoubistvo i absurd*. Ljubljana. Beograd: Partizanska knjiga.
- Tejlor, Č. (2011) *Doba sekularizacije*. Beograd: Albatros plus, Službeni glasnik.
- Tejlor, Č. (2008) *Izvori sopstva – Stvaranje modernog identiteta*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tilih, P. (1988) *Hrabrost bivstvovanja*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.