



**MOST / The Bridge 3-4 / 2016**

ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

## **MOST / The Bridge 3-4 2016**

ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

Since 1966

Published quarterly

PUBLISHER



Društvo hrvatskih književnika / Croatian Writers' Association

FOR THE PUBLISHER

Božidar Petrač

ADDRESS

Trg bana Josipa Jelačića 7/I, 10 000 Zagreb, Croatia

TELEPHONE +38514816931, +3854883580

FAX +3854816959

e-mail: most@dhk.hr

EDITORIAL BOARD

Davor Šalat (Editor in chief)

DESIGN AND LAYOUT

Vladimira Poljanec

PREPRESS

Neven Osojnik

PRINTED BY Grafomark d.o.o, Zagreb, December, 2016

ZA HRVATSKU / FOR CROATIA

Cijena broja 50 kn, cijena dvobroja 80 kn, godišnja pretplata 150 kn, godišnja pretplata za članove DHK 120 kn. Uplatiti na žiroračun Društva hrvatskih književnika HR5223600001101361393, poziv na broj 0106-2016 s naznakom „za Most/The Bridge“. Molimo Vas da nam faksom, običnom ili e-poštom pošaljete kopiju uplatnice.

OUTSIDE CROATIA

Issue rate 10 €, 10 USD, annual subscription for European countries 40€ (postage included) for non-European and overseas countries 55 USD (postage included). All payments should be made to the Croatian Writers' Association foreign currency account with Zagrebačka banka d.d., Savska 60, Zagreb, Croatia, IBAN: HR 5223600001101361393. SWIFT: ZABA HR2X. For further information, please contact most@dhk.hr.

The Journal is financially supported by the Ministry of Culture of the Republic of Croatia and by the City of Zagreb.





**MOST / The Bridge 3-4 / 2016**

ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

THIS ISSUE'S FOCUS

**Miro Gavran**



## CONTENTS

Introduction.....	7
■ THIS ISSUE'S FOCUS: MIRO GAVRAN	
Biografía de Miro Gavran .....	10
Željka Lovrenčić: Traducciones de las obras de prosa de Miro Gavran a las lenguas extranjeras y su recepción .....	11
Margo Gregur: Entrevista: Miro Gavran .....	17
Miro Gavran: Parejas (drama) .....	21
Miro Gavran: Judit (fragmento de la novela) .....	65
Miro Gavran: Poemas .....	73
■ FROM CROATIAN CONTEMPORARY POETRY AND ESSAYS	
Zvonko Kovač: Die zwei Rückkehren des Filip .....	90
Tomislav Marijan Bilosnić: Todo el conocimiento del mundo es insuficiente para el descubrimiento de la poesía.....	98
Davor Šalat: Ein poetischer Gegenangriff in Richtung Wirklichkeit.....	107
Ernest Fišer: Zeiten der Unzeit .....	114
Tio dikter av Pero Pavlović.....	124
Pero Pavlović: Poetry.....	129
Adolf Polegubić: Poesie .....	135
Gojko Borić: Der deutsche Schriftsteller Martin Mosebach über die imaginäre und die wahre Familie Meštrović .....	142
Gojko Borić: Zwei Österreichische schriftstellerinnen aufzwei Kroatischen Inseln .....	145
■ 36TH ZAGREB LITERARY TALKS – LITERATURE IN CONSUMER SOCIETY (1–4 October 2015)	
Nataša Avramovska: Storytelling on the global: market, scene and arena .....	149
Wolfgang Bleier: Literatur in der Konsumgesellschaft Powertower aus Papier ....	159

Germain Droogenbroodt: New types of Communication: neither threat nor great possibility for poetry .....	162
John Elsom: Vertical and horizontal information .....	166
Ivo Frbžar: Lost in translation .....	171
Nikica Gilić: Small cinematographies in a Procrustean bed of the market and transition .....	175
Barbara Gruszka-Zych: Good is worth the publicity .....	181
Alenka Mirković: Fahrenheit 6.0 .....	183
Mira Muhoberac: Croatian plays at Croatian theatre.....	187
Sanja Nikčević: How theatre follows shifts of worldview or why we no longer like affirmative stories! .....	196
Andrej E. Skubic: Literature in the age of Twitter .....	207
Ante Stamać: The actual situation of literature seen through the literary communication process .....	213
Zlatko Sviben: Central Europeanism depleted by the legacy of consumerism ....	219

## INTRODUCTION

Dear readers,

the fundamental role of the journal MOST/The BRIDGE is to present Croatian literature abroad. This is why this double issue presents a writer who is, from amongst all Croatian writers, most present on the world stage, whose works are most translated into foreign languages and whose plays are performed the world over. We present Miro Gavran, a playwright, storyteller and poet, the only European dramatist who has a festival dedicated to his works alone – GAVRAN-FEST. Naturally, we can bring only a part of his extensive literary oeuvre, and so we have decided to print one of his dramas, a part of a novel, a selection of poems, and lots of information about Gavran translated into Spanish exactly because he has been increasingly greatly successful in the vast parts of the world where this widespread world language is spoken. We are hoping that our choice of Gavran's texts will generate interest in his work and that interest in the work of our most present writer in the world will, in turn, arouse interest in other authors and segments of Croatian literature.

This double issue also brings the full papers given at a traditional international literary festival – the Zagreb Literary Talks – which has been held in the Croatian capital of Zagreb for decades at the Croatian Writers' Association, the publisher of this journal. The papers we have printed, translated mostly into English, are papers written by literary historians, critics, poets, journalists, university professors and publishers from Austria, Germany, the Netherlands, France, Poland, Greece and Croatia, all of whom are last year's participants in the 36th Zagreb Literary Talks, the central topic of which was "Literature in Consumer Society".

Also, this double issue includes a selection of recent Croatian essays and poetry by such writers as Zvonko Kovač, Ernest Fišer, Pero Pavlović, Adolf Polegubić and Davor Šalat in translation into German, English and Swedish. We must also make mention of our superb permanent translators who have given new life to Croatian texts in Spanish, English and German. Namely, Željka Lovrenčić

(Ph.D.), Ana Janković Čikos and Boris Perić, as well as other translators who have participated in translating texts for this double issue –Vinko Grubišić (Ph.D.), Borislav Arapović and Kristina Kovačević, as well as Gojko Borić who has written his reviews in German.

Pleasant reading!

THIS ISSUE'S FOCUS  
**MIRO GAVRAN**

## BIOGRAFÍA DE **MIRO GAVRAN**

**M**iro Gavran (Gornja Trnava, 1961) es escritor para la juventud, dramaturgo, cuentista y poeta croata. Es socio de la Academia Croata de Ciencias y Artes y miembro regular de la Academia Rusa de Literatura. A base de sus dramas y comedias han sido presentados más de 300 estrenos en todo el mundo, vistos por más de tres millones de personas. Es el único dramaturgo vivo en Europa al que está dedicado un festival fuera de su país natal. Es un festival en el que se estrenan solamente espectáculos basados en sus textos y bajo el título *Gavranfest*; desde el 2003 se organiza en la ciudad eslovaca – Trnava, desde el 2013 en Cracovia, en Polonia y desde el 2016 en Praga, República Checa.

Se graduó en dramaturgia en la Academia para el Teatro, Cine y la Televisión en Zagreb. Trabajaba como dramaturgo y director del Teatro ITD. Tuvo su debut en 1983 con el drama *La Antígona de Creonte* en el Teatro de Drama *Gavella* en Zagreb, en el que en forma especialmente artística habla sobre la manipulación y la política. Hasta ahora ha escrito cuarenta textos de teatro. Desde el año 1993 vive y trabaja como escritor profesional. Sus textos de teatro y de prosa han sido incluidos en numerosas antologías y selecciones de textos en el país y en el extranjero. Su obra se estudia en muchas universidades del mundo. Ha publicado once novelas y ocho libro para niños.

Por sus dramas, libros de prosa y aquellos para la infancia, Gavran ha recibido más de veinte premios literarios y de teatro en Croacia y en el extranjero. Entre ellos se encuentran el premio *El Tiempo de la Europa Central* (Central European Time) por su obra completa y el premio *Círculo Europeo* por la afirmación de los valores europeos en sus textos. Desde sus veinte años vive en Zagreb. Es casado con la actriz Mladena Gavran con la cual fundó el *Teatro Gavran*. Su hijo Jakov es actor profesional.

## **ŽELJKA LOVRENČIĆ ■ TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE PROSA DE MIRO GAVRAN A LAS LENGUAS EXTRANJERAS Y SU RECEPCIÓN**

### Resumen:

Las obras de Miro Gavran; autor croata, son unas de las más traducidas en el mundo. En este texto daré una reseña general de sus obras en prosa traducidas a lenguas extranjeras y su recepción en los diferentes países. Especialmente prestaré mi atención a sus novelas publicadas en el territorio hispanohablante, Argentina y Chile. Se trata de las obras *Juan Bautista* y *El hijo olvidado*.

Puesto que soy la traductora de la novela *El hijo olvidado o El Ángel de Omorina* al español (Santiago de Chile, 2012) en este texto hablaré de mis experiencias relacionadas con la traducción y la percepción que tuvo de parte de los lectores chilenos. También trataré de encontrar sus semejanzas con algunas obras de autores chilenos. Este libro fue financiado por el Ministerio de Cultura de la República de Croacia, la publicó la casa editorial RIL Editores. El prólogo lo escribió Roberto Ampuero, autor contemporáneo cuyas obras son unas de las más leídas en Chile.

### El libro croata en el extranjero

La publicación de las obras de autores nacionales en lenguas extranjeras es una de las formas de presentar al mundo la cultura croata.

En nuestros días las obras de nuestros escritores se traducen más que todo al inglés según los datos bibliográficos escritos por el profesor Vinko Grubišić. Al inglés están traducidas casi todas las obras importantes de la literatura renacentista – las obras de Juraj Šišgorić, Marko Marulić, Džore Držić, Šiško Menčetić, las obras de los clásicos croatas Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Slavko Mihalić y las de los autores croatas contemporáneos como son por ejemplo Josip Mlakić o Delimir Rešicki...

Menos que al inglés, las obras de nuestros escritores se traducen a las lenguas eslavas – búlgaro, macedonio, polaco, esloveno, eslovaco, checo y ruso.

La literatura croata se traduce y promueve también en el territorio de habla alemana y holandesa así como en el territorio donde se hablan las lenguas románi-

cas – español, italiano y francés Mucho menos se encuentra en los territorios de habla rumana y portuguesa.

La editorial HEFTI que funciona con éxito en Italia sigue la producción literaria croata y se une a los editores que en el mundo presentan las traducciones de las obras de los autores más representantes. La casa editorial chilena RIL Editores hasta ahora ha publicado cinco obras de escritores croatas, y la editorial mexicana de Guadalajara La Zonámbula el mismo número.

Gracias al esfuerzo de los editores, los nombres de escritores croatas como: Miroslav Krleža, Ranko Marinković, Ivo Andrić, Milan Begović, Slavenka Drakulić (a base de sus obras se han hecho películas), Dubravka Ugrešić, Miro Gavran, Predrag Matvejević, Miljenko Jergović, Mirko Kovač, Vesna Parun, Ivan Aralica, Pavao Pavličić, Vesna Krmpotić, Ivan Kušan, Milivoj Slaviček, Irena Vrkljan, Anđelko Vuletić, Tomislav Marijan Bilosnić, Drago Štambuk y una serie de poetas cuyos poemas han sido copilados en antologías, son cada vez más conocidos en el mundo.

Las obras de Miro Gavran en le contexto mundial

Entre los escritores croatas que están presentes con sus obras fuera de las fronteras de nuestro país, tiene un puesto destacado Miro Gavran, Él es uno de los autores croatas más importantes e internacionalmente reconocido. Las obras de este dramaturgo, novelista y cuentista son muy apreciadas en Croacia y están traducidas en 38 lenguas extranjeras. Han sido publicadas en 200 ediciones diferentes. en el país y en el extranjero. A todo esto contribuye seguramente la universalidad de Miro Gavran quien además de las actividades mencionadas anteriormente, actualmente escribe poesía.

En sus obras – sean dramas o novelas – trata temas contemporáneos, y también los clásicos; desde la época del teatro griego. A menudo trata motivos bíblicos, con frecuencia describe conflictos personales y políticos. Le gusta hablar sobre las relaciones entre los artistas y el poder, sobre la vida bajo gobiernos liberales o totalitarios. También describe la vida en la provincia croata. Todo esto contribuye a que la obra de Miro Gavran sea una de las más traducidas del ámbito croata. Se pueden leer en esloveno, eslovaco, francés, español, inglés, húngaro, alemán y otras lenguas.

Los dramas de Miro Gavran se presentan con éxito en todo el mundo. Pueden ser vistos en Polonia, Eslovaquia, República Checa, Eslovenia, Rusia, India, Estados Unidos, Alemania, Francia, Bulgaria, Rumania... Él es el único dramaturgo europeo vivo a quien está dedicado un festival de teatro fuera de su país natal. Se trata de Gavranfest que se organiza en Eslovaquia desde el 2003.

En la historia del teatro croata Miro Gavran es el dramaturgo con el mayor número de obras presentadas. Durante el periodo del 1983 a 2015 sus dramas

han sido estrenados en una treintena de países. Sobre su obra de dramaturgo ha escrito la profesora de Sarajevo Sanja Muzaferija que en el año 2005 publicó el libro *Kazališne igre Miro Gavrana* (Los juegos teatrales de Miro Gavran). En esta obra analiza treinta y cuatro textos para el teatro escritos por Gavran. La casa editorial alemana Anton Hiersemann Stuttgart de esta ciudad, en 2007 incluyó tres textos de Gavran en la nueva selección sobre los mejores dramaturgos mundiales. Esta lista se publica cada tres años.

Las novelas de Miro Gavran en la traducción

Además de dramas, Miro Gavran está presente en el mundo con sus novelas. En este texto haré la reseña de siete novelas que, gracias a la traducción, son conocidas fuera de las fronteras de nuestro país: *Zaboravljeni sin*, (El hijo olvidado), *Judita* (Judith), *Krstitelj* (Juan el Bautista), *Poncije Pilat* (Poncio Pilatos), *Kafkin prijatelj* (El amigo de Kafka) y *Jedini svjedok ljepote* (El único testigo de la belleza).

La novela *El hijo olvidado o El Ángel de Omorina* por primera vez fue publicada en el año 1989. En ella se habla de un joven ligeramente retardado quien, después de la estadía de dieciséis años en una institución para niños con necesidades especiales, regresa a su familia. Difícilmente se acostumbra al nuevo ambiente porque le arrancan del mundo al que está acostumbrado. Empieza a escribir su diario donde anota sus pensamientos y sus sentimientos. Sus anotaciones hacen la novela. Todo en su vida cambia cuando conoce la vecina, amiga de su hermana, Yasenka. Entre ellos nace el amor. Este cuento muy emotivo termina trágicamente porque Yasenka muere en un accidente de tráfico.

Esta obra fue traducida al alemán, esloveno, inglés y español. La edición inglesa fue publicada en Zagreb en el año 2009 y se titula *Forgotten Son or The Angel from Omorina*. La traducción la hizo Nina Antoljak. La edición alemana de esta novela fue hecha en Viena por la editorial Seifert Verlag en 2004, bajo el título *Der Engel aus Omorina*. La traducción la firma Hans-Joachim Lanksch. La versión española lleva el título *El Hijo Olvidado o el Ángel de Omorina*.

En la novela *Judith* Gavran nos cuenta la fábula bíblica y la epopeya del mismo nombre de Marko Marulić. La protagonista es la viuda que salva su pueblo del cautiverio. Aparte de novela histórica, esta obra puede considerarse también una novela de amor. Está traducida en doce lenguas y es una de las obras más traducidas de un autor croata contemporáneo en el mundo. Por ejemplo, al alemán fue traducida por Hans-Joachim Lanksch, publicada en Viena y titulada *Judith*. Al eslovaco esta obra la tradujo Jan Jankovič. Fue publicada en Bratislava en el año 2001 por la casa editorial Vytlačila Interlingua. Al checo fue traducido por Jaroslav Geraskov Otčenášek y publicada por la casa editorial Dauphin en el año 2007. Parece que el secreto del éxito de esta novela se encuentra justamente en la temática amorosa y su dinamismo.

La novela *Juan el Bautista* es también una fábula muy interesante. Gavran de nuevo trata la temática histórica; se desarrolla en los territorios de Galilea, Judea y la antigua Roma durante el comienzo del primer siglo de la nueva era. Es un tiempo de agitación política y religiosa, muy turbulento. Los protagonistas son los jóvenes Eliseo y Balaam y la fatal Salomé. Sus vidas cambian cuando conocen Juan el Bautista. La novela está llena de emociones, pasiones y entusiasmos. Como uno de los personajes aparece también Jesús Cristo. La novela está traducida al inglés y al español bajo los títulos *John the Baptist* (Zagreb, 2003) y *Juan el Bautista (La Obsesión de Salomé)*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2007). Las traductoras son Laura Gudin y Martha Delfina Álvarez. La edición alemana está publicada en Viena bajo el título *Johannes der Täufer* de la casa editorial Seifert Verlag en el 2008. El traductor es Klaus Detlef Olof.

La novela *Poncio Pilatos* también trata la temática histórica y con las novelas *Judith* y *Juan Bautista* forma una trilogía. El autor describe la vida de Poncio Pilates quien condenó a muerte a Jesús Cristo. Nos habla de las dudas morales y vitales de la gente que no tiene su apoyo en la fe. Al mismo tiempo se trata también de una novela de amor en la cual de manera muy sutil habla de la relación entre Poncio Pilates y su esposa. Este libro está traducido al eslovaco.

La crónica en el que describe su viaje de la Eslavonia natal hasta Zagreb fue publicada en Zagreb en 1995 y lleva el título *Kako smo lomili noge* (Como nos quebramos las piernas). Fue traducida del inglés al chino en el 2009.

La novela *Kafkin prijatelj* (El amigo de Kafka) colecciona éxitos en el mundo. Bajo el título *Kafka's Friend* fue publicada en inglés en el año 2011 en Zagreb, en 2013 en Praga (*Kafkův přítel*, traducción de Jaroslav Gersakov Otčenášek) y en Ámsterdam en 2013 y 2015 (*Kafka's friend*, traductora Sanja Kregar). Se trata de un cuento muy emocionante sobre la amistad entre dos escritores – Franz Kafka y Max Brod y las mujeres que han determinado sus destinos. En sus vidas se entrelazan el amor y la literatura. El acontecimiento ocurre en Praga y abarca el periodo entre 1903 a 1924 y luego en Tel Aviv durante el año 1953. En esta novela se siente la nostalgia por la Europa Central que ya no existe.

El libro *Jedini svjedok ljepote* (El único testigo de la belleza) en inglés *The only Witness of the Beauty* fue publicado en inglés en Zagreb y traducido por Nina Antoljak. Se trata de un cuento amoroso cuyo protagonista es un hombre de cuarenta años enamorado de una mujer joven y misteriosa. La acción se desarrolla en el ambiente conocido de Zagreb y en la exótica Malta.

De lo expuesto anteriormente, podemos concluir que las novelas de Miro Gavran ante todo son muy bien recibidas en los países de la Europa Central, como también en Alemania y Holanda.

## Traducciones al español

El mundo hispanohablante es, sin embargo, diferente del centroeuropeo. A este territorio enorme con numerosos autores no es fácil llegar si el autor viene del extranjero, especialmente si no se trata de países de habla inglesa o quizás italiana o francesa. Teniendo en cuenta las traducciones de las obras de Miro Gavran al español, decidí ofrecer a las editoriales en el territorio hispanohablante la novela *El hijo olvidado*, cuento tierno y emotivo que nos narra el joven Mislav. Al publicar algunos capítulos de esta obra en el portal de la asociación literaria Letras de Chile de Santiago y la reacción positiva de los lectores, el libro fue publicado por la casa editorial RIL Editores que además de esta novela de Gavran, ha publicado cuatro libros más de autores croatas – la selección de los poemas de cinco poetas, los libros de poesía de Drago Štambuk y Mladen Machiedo y una novela de Zvonimir Balog.

El redactor del libro es Alfonso Mallo. El prefacio lo escribió el conocido escritor chileno y hasta hace poco Ministro de Cultura de este país, Roberto Ampuero. En él sobre esta novela dice:

“Esta novela comparte también con nosotros una forma de contemplar, sentir y narrar que conocemos en cierta medida, pues la exploró hace decenios, desde otras claves, el escritor chileno Eduardo Barrios en el *El niño que enloqueció de amor*. Comprobamos que tanto ese niño de Barrios como este muchacho con alma de niño de Gavran, son capaces de amar y sacrificarse por una pasión y de actuar inspirados por la curiosidad intelectual, la esperanza y el amor. En ambos personajes palpita a la vez una mirada crítica de la sociedad, se agita una sensibilidad latente, pero reprimida, una sensibilidad minoritaria, pero poderosa, legítima e imprescindible, una forma de observar el mundo que se entrevé con la sencillez de la vida rural y los sentimientos de una vida colectiva, que va desfilándose y desvaneciéndose en el mundo moderno”. La razón por la cual los lectores y críticos chilenos aceptaron esta novela, la descubrimos también es estas palabras de Ampuero:

.... “Tengo la impresión, además, de que ella nos habla en forma particular a los chilenos. Detecto en sus páginas una cercanía particular con nuestro mundo campesino moderno, una comunión de percepciones en torno a lo metropolitano y lo urbano como una realidad ajena, distante, inalcanzable desde el campo, como esa dimensión remota y desconocida hacia la cual aún no se tienden puentes sólidos, Advierto que con Gavran no nos hallamos frente una versión naturalista ni abyecta de la vida rural, recurrente en la literatura latinoamericana, ni tampoco ante la visión idealizada con que nos topamos en el realismo mágico. Es-

tamos viendo una representación veraz y moderna de ese mundo donde aparecen los conflictos entre la tradición y lo nuevo, entre la tensión del espíritu colectivo de antaño y del individualismo que emerge de las mega ciudades y del mundo globalizado.”

Así que encontramos semejanzas entre Miro Gavran y Eduardo Barrios (1884-1963), novelista y dramaturgo chileno conocido por la riqueza de su lenguaje y también como buen psicólogo. El escritor chileno de origen croata Juan Mihovilovich Hernández también a menudo en sus obras describe personas diferentes a la generalidad de la gente y por eso más vulnerables como Mislav, de la novela de Miro Gavran.

En Argentina, país vecino a Chile, está publicada la novela *Juan el Bautista (La Obsesión de Salomé)* en la cual, entre otras cosas, Gavran trata uno de sus temas favoritos – la problemática femenina. Puesto que este tema al igual que el histórico, están con frecuencia presentes en la literatura argentina, esta novela con seguridad atrajo el público argentino.

No es menos importante el dato de que en la recepción y el éxito de las novelas de Gavran en el territorio hispanohablante (Argentina y Chile) ha jugado también gran papel el gran número de descendientes de croatas que viven en estos dos países. No siendo fácil entrar a este gran territorio y ser aceptado, su mera publicación es ya un logro.

ENTREVISTA: **MIRO GAVRAN** ■ EL TEATRO ES RACIONAL Y LA PROSA ES LIBRE ■ CONVERSACIÓN CON **MARKO GREGUR**

Señor Gavran, en una entrevista leí que a los dieciséis años Usted quiso ser un gran escritor o conmovier a la gente con sus cuentos. ¿Está contento con el desarrollo de las cosas?

Estoy más que contento con la manera de cómo se desarrolla mi camino vital y el de escritor. Considero que es un gran privilegio para todo hombre cuando su afición de temprana edad se transforma en su trabajo y su vocación. Hoy también disfruto escribiendo con el mismo ardor que en mi juventud. Esto es un juego emotivo e intelectual maravilloso con el que logramos hacernos felices a sí mismos y también a las otras personas.

Sus obras están traducidas a treinta y ocho lenguas, sus libros han tenido más de doscientas ediciones y a base de sus dramas se han realizado más de trescientos espectáculos que han sido vistos por tres millones de personas. ¿En qué extensión en su espíritu se encuentra todavía su lugar natal Gornja Trnava y la región de Eslavonia sobre la que ha escrito en sus primeras obras?

Y Trnava y Eslavonia han determinado mi mundo emotivo. Las primeras dos novelas (“El hijo olvidado” y “Como quebrábamos las piernas”) igual que la colección de cuentos e historias (“La pequeña gente inusual”) expresan fuertemente ese espíritu y mentalidad moderna... Eslavonia como motivo está en mis novelas para los niños y en la película “El abuelo y la abuela se separan” para la que he escrito el guión. Los últimos años he situado mis cuentos en algunas otras regiones; desde los territorios bíblicos (novelas “Judit”, “Juan el Bautista” y “Poncio Pilatos” hasta Praga, pero en la nueva novela que justamente ahora estoy escribiendo, Eslavonia y Zagreb son de nuevo el lugar de los acontecimientos junto con Herzegovina.

Este año le nominaron para el Premio de Andersen. ¿Cuánto le significa esto y cuánto contribuye a nuevas traducciones y a poner en escenario otros dramas?

Este nombramiento para mí tuvo doble valor: primero, reconocimiento de las personas de Croacia que consideraron que mi contribución a las obras para los

niños y los jóvenes valen tanto como para que se me nomine. Otra cosa que destaca el significado de este acto es la comunicación de dos traductoras de dos diferentes países a corto tiempo después del anuncio de la nominación. Ambas estaban interesadas en traducir mi novela para la infancia más reciente “El verano para recordar”.

Su calendario está repleto. En la República Checa hace poco terminó el sexto Gavranfest, festival dedicado a su obra teatral, el único festival de este tipo en Europa dedicado a un autor extranjero vivo. ¿Cuál es la impresión?

Las impresiones son muy positivas y fuertes. El señor František Karoch, selector y productor del festival, ha elegido siete de mis producciones que fueron excelentemente recibidas por el público y por la crítica del teatro. Todo ocurrió en importantes teatros de Praga El teatro JARY CIMRMAN y en el teatro TRONIČEK. Asistieron numerosos actores checos famosos así como directores de teatro y encargados de los teatros. La Asociación LA GAVIOTA que hizo casi todo el trabajo de organización, se mostró como un equipo maravilloso de gente benévola interesada en entrelazar el conocimiento mutuo de diferentes pueblos y culturas.

Usted es un dramaturgo y novelista. ¿ Ayuda lo uno a lo otro o no ?

Ayuda. Cuando me canso de escribir para el teatro, el acceso a las novelas está lleno de frescura y entusiasmo. Cuando me hartó del solitario trabajo de un novelista, con alegría regreso a la dinámica del teatro. El teatro me enseñó a redactar las frases racionalmente, escribir diálogos que llevan una convicción vital. Y la prosa me enseñó que el espacio de libertad y de juego con la lengua es inmenso, pero también el escritor sigue siempre el rastro del lector.

¿Tiene Ud. tiempo para escribir? Hay tantos estrenos y nuevas traducciones de libros. ¿ Lleva Ud. el trabajo relacionado con el espectáculo o su trabajo termina cuando entrega el texto?

De los veinte cinco estrenos que tuve el año pasado fui a ver solamente cinco. No asisto a las promociones de la mayoría de mis libros publicados en lenguas extranjeras. Tengo que tener tiempo para escribir porque para mí eso es lo más importante. Por suerte, cuatro meses al año los paso en la costa y ese tiempo siempre lo aprovecho para leer y escribir. Pero el trabajo de un nuevo estreno en Zagreb nunca lo omito: para mí las pruebas de lectura son prácticamente el trabajo final en los textos de teatro. Comprobando esto, el dramaturgo puede estimar si un diálogo es o no acertado y las relaciones entre protagonistas lógicas, psicológicamente llevadas de manera justa.

Tomando en cuenta las numerosas ediciones de sus libros ¿puede decirme cuánto ha cambiado la actitud hacia el libro en relación con el tiempo cuando usted empezó y qué se puede hacer para que el libro se haga más visible?

Hace treinta años era más difícil publicar el primer libro... Mirando en general, la situación es bastante parecida hoy... Salvo que la red de librerías está devastada. Pero, por eso existen algunos nuevos canales de distribución de libros que entonces no estaban en perspectiva.

¿Considera que las palmaditas amistosas, diferentes clanes y crítica a la que ya nadie cree también son culpables del estatus del libro?

Nadie cree tampoco a la crítica de cine ni en nuestro país ni en el mundo. Y hace treinta, cincuenta años la gente tampoco creía demasiado a la crítica. En este periodo la crítica solía ser hasta más ideologizada, subjetiva, no objetiva. Pero, eso no es problema para el libro... El problema aparecerá cuando los lectores dejen de creer en sí mismos, y eso, gracias a Dios, aquí todavía no ocurrió. Lo importante es que la gente que quiere la literatura conversa sobre los libros leídos, que intercambien sus impresiones y que no siguen ciegamente la maquinaria propagandista de los grandes editores mundiales; tampoco de nuestros editores. Y siempre, en toda época aparecen excelentes críticos que son verdaderos amantes de la literatura, que con entusiasmo leen la producción literaria reciente y saben presentar un libro de manera analítica, advertir los nuevos nombres interesantes y presentar de esta manera la literatura.

¿Dónde se preparan ahora sus estrenos y las traducciones de libros?

El mes pasado fue estrenada mi comedia “Dominado por la mujer” en Vilnius, Litva y el drama “Todo sobre las mujeres” en Pribran, en la República Checa. También empezaron las pruebas para el musical “Los pacientes” en la sala de conciertos “Vatroslav Lisinski” para el que escribió la música Tonči Huljić y yo el libreto. El director es Igor Barberić. Luego empiezan las pruebas de mi drama “Parejas” en el Teatro GAVRAN. El director es Robert Raponja. Así que me esperan estrenos desde Moscú hasta Hyderabad. Mi última novela “El amigo de Kafka”, después de ser traducida al holandés, checo, eslovaco, inglés y albanés, tendría que aparecer en macedonio en Skopje traducida por Venko Andonovski. etc... etc..

¿En qué trabaja ahora?

En la novela “Algunos pájaros y un cielo”. También me espera la escritura de la nueva versión de la comedia “La casa de los sueños” que he escrito por encargo del Teatro Nacional Croata de Zagreb y que tendría que ser estrenada en este teatro el año próximo.

Publicado en la revista Articulaciones (Núm. 1, año 1, 2016)

Traducción: Željka Lovrenčić

**MIRO GAVRAN ■ PAREJAS (MOSAICO ESCENOGRÁFICO)**

En la función actúan tres actrices y tres actores quienes interpretan los siguientes papeles:

PRIMERA ACTRIZ: (Ana, Petra, Tina, Ranka)

SEGUNDA ACTRIZ: (María, Ena, Lola, Marta)

TERCERA ACTRIZ: (Nera, Anita, Lada, Buba)

PRIMER ACTOR: (Ivo, Boris, Edo, Toni)

SEGUNDO ACTOR: (Roberto, Drago, Boqui, Francisco)

TERCER ACTOR: (Alan, Damir, Leo, Vlado)

Personajes según los cuentos dramáticos:

VERANEO

Anita .....	40 años
Boris.....	40 años
Petra .....	30 años
Damir.....	42 años
Ena.....	42 años
Drago .....	44 años

NACIMIENTO

Lada .....	30 años
Toni.....	30 años
Marta .....	30 años

COMPUTER GEEK

Ranka.....	35 años
Francisco .....	35 años
Vlado .....	38 años

CARTA DE DESPEDIDA

Leo ..... 46 años  
Buba..... 45 años

TRABAJO

Ana..... 30 años  
María..... 38 años  
Nera ..... 32 años  
Ivo..... 32 años  
Roberto ..... 34 años  
Alan..... 45 años

POLICÍAS

Edo ..... 52 años  
Tina..... 23 años  
Lola ..... 53 años  
Boqui ..... 29 años

Escena 1

**VERANEO** (en la terraza)

(A la terraza llegan Anita, Ena y Drago. Es verano, los tres llevan ropa de verano. Ena lleva una maleta de viaje, Drago otra.)

ANITA: Aquí en esta terraza, todas las mañanas servimos el desayuno a nuestros huéspedes. Pueden usarla y durante el día. La terraza la comparten con los huéspedes del otro apartamento.

ENA: ¿En qué se diferencian los dos apartamentos?

ANITA: La distribución interior es igual, pero el suyo mira al mar y el de ellos al bosque. Por eso el suyo es mejor.

DRAGO: ¿Cómo es el mar?

ANITA: Cálido y limpio. Han escogido un buen día para el comienzo de su veraneo – esta noche en la plaza principal organizan “la noche de pescadores.” Cantará la *klapa*\*, prepararán el pescado a la plancha y vienen animadores de

---

\* Klapa – conjunto que canta canciones dálmatas. (n.de t.)

Split. Actuará y nuestra *klapa* que en el verano pasado ganó el tercer premio en el Festival de *klapas* de Omis.

DRAGO: ¿A cuánto queda la playa más cercana?

ANITA: Cinco minutos. Tienen que ir y hasta las ruinas romanas; están a unos doscientos metros de aquí. Todos los turistas las visitan.

DRAGO: ¿Tienen huéspedes en el otro apartamento?

ANITA: Hace quince minutos mi marido se fue a la estación del bus por una pareja en luna de miel. La traerá en un rato. Son de Osijek. Al joven le han quitado la licencia para manejar así que tuvieron que viajar en autobús. Para ellos, es la luna de miel aunque la boda la organizarán en otoño.

DRAGO: Cómo pueden tener la luna de miel antes que la boda?

ANITA: No lo sé. ¡Vamos a su apartamento!

DRAGO: ¡Vámos!

(Entran por la puerta del lado izquierdo al apartamento de la izquierda. Un momento después a la terraza llegan: Boris, Petra y Damir. Boris y Damir cada uno lleva una maleta de viaje.)

BORIS: Aquí es la terraza. El desayuno generalmente se sirve a las nueve de la mañana, pero si quieren cambiar algo pueden ponerse de acuerdo con mi esposa. Tienen suerte que esta noche se organiza “la noche de pescadores.” Actuará y nuestra *klapa* local “Maestral” que el verano pasado en el Festival de *klapas* de Omis ganó el tercer lugar. ¡Son fantásticos!

PETRA: ¿Cuánto hay hasta el mar?

BORIS: Ni cinco minutos. Y en seguida; aquí, en la otra calle, hay unas ruinas de la época romana. El mes pasado dieron un documental sobre ellas.

DAMIR: ¿Cómo es el mar?

BORIS: Caliente. Yo todavía no he nadado este verano, pero todos dicen que está caliente. Ahora verán su apartamento. Es mejor que aquel otro – gracias al bosque tienen más sombra.

DAMIR: ¿Eso significa que no tenemos vista al mar?

BORIS: No, no la tienen.

(Se van por la puerta derecha que lleva al apartamento de la derecha. Un rato después, del apartamento del lado izquierdo, llegan a la terraza Ena y Drago.)

ANITA: Espero que disfruten.

ENA: Disfrutar es una palabra demasiado fuerte. Sabe usted, cuando estás de veraneo no es suficiente tener un buen apartamento y un mar limpio; lo más importante es con quien estas y en eso, la suerte no me mima.

DRAGO: A mí tampoco.

(Silencio.)

ENA: Ustedes son de aquí?

ANITA: No. Y yo y mi esposo somos de Zagreb. Allá nacimos.

ENA: Aquí es maravilloso. Es un sitio agradable: paz, silencio y una naturaleza intacta.

ANITA: Sí. Un verdadero paraíso. La primera vez vinimos aquí como turistas, hace unos quince años. Nos gustó a primera vista. Empezamos a fantasear de como sería de bueno que yo dejara mi trabajo en la escuela secundaria y mi marido se despidiera de su fábrica. Él es ingeniero mecánico. Cuando se murió su tía hace cinco años y heredamos su casa, pudimos decidirnos a mudar.

ENA: Se realizaron sus sueños.

ANITA: Se puede decir así.

(Silencio).

ANITA: Si necesitan algo, yo estoy en la cocina, llámenme.

ENA: Por supuesto, gracias.

(Anita se fue).

ENA: Pienso que esta es una idea estúpida.

DRAGO: ¿Por qué?

ENA: Tú eres la última persona con la que deseo pasar dos semanas veraneando.

DRAGO: Todavía soy tu marido.

ENA: Lamentablemente.

DRAGO: Los demás no tienen que saber que pasa entre nosotros.

ENA: ¿Qué me importan los demás? Me pregunto ¿cómo voy a aguantar tu cercanía en las dos semanas próximas? Me repugnas. Me das asco. Es puro masoquismo.

DRAGO: Por lo menos podemos ser decentes y facilitar el uno al otro estos días. Es mejor así para ambos y también para nuestros hijos.

ENA: Sólo por ellos acepté este martirio.

DRAGO: ¿Piensas que para mí es más fácil?

ENA: Me importan un pito tú y tus sentimientos.

## Escena 2

### **NACIMIENTO** ( el pasillo del hospital)

(Toni tiene un puñado de telegramas en la mano y nerviosamente va por el pasillo del hospital. Viene Lada; tiene puesta la bata del hospital.)

TONI: ¿Cómo estás?

LADA: Bien.

TONI: ¿Y nuestro hijo?

LADA: Él también está bien.

TONI: ¿Quieres sentarte?

LADA: No. Me duele un poco cuando me siento. Me es más fácil así, estar de pie.

TONI: ¿Qué dice el doctor?

LADA: Mañana nos vamos a casa.

TONI: ¡Excelente! Todo está listo.

LADA: Anoche dio a luz una tipa vulgar, del pueblo. La pusieron en mi habitación. Toda la noche habló de su vida. ¡Horrible! ¡Qué ganas de irme a casa!

TONI: Mira, hemos recibido nueve telegramas más – tu hermano, mi madrina de Australia, Anita y Drazen, la familia Marijanovic de la costa, tus colegas de oficina... Aquí están, tómalos y lee. Todos desean lo mejor y para ti, para mí y para el pequeño.

LADA: Como de costumbre sin ninguna originalidad.

TONI: ¿Y qué otra cosa pueden hacer sino felicitarnos de la manera usual?

LADA: Hay que tener estilo y cuando se felicita. Especialmente si se tiene diploma, y si se es un intelectual que ya ha leído varios libros en su vida.

TONI: Bueno, ¿no estás contenta con las felicitaciones y los buenos deseos de nuestros amigos?

(Silencio.)

LADA: Hoy llegaron y dos telegramas dirigidos al hospital.

TONI: ¿Verdad? ¿De quién?

LADA: Uno de mi prima de Zadar y otro de tu ex novia.

TONI: De Marta?

LADA: Sí, de Marta.

(Silencio.)

TONI: ¿Y qué dice?

LADA: ¿Quién? Mi prima o tu ex?

TONI: Mi ex.

LADA: Banal y esperado – nos felicita por el nacimiento del bebé con el deseo de que nuestro hijo nos de mucha suerte en la vida.

TONI: Muy bonito.

LADA: No sé qué hay de bonito en eso y no sé en realidad ¿por qué tuvo que enviar ese telegrama? Irritante, grosero.

TONI: ¿Por qué? Nos desea suerte y eso es todo. Hace tiempo fue tu amiga; fue mi novia por tres años. Con ella nos tratamos.

LADA: Tuvimos trato hasta que no la dejaste y empezaste andar conmigo. Yo no tengo nada que ver con ella. No la he visto un año y espero no verla nunca

más. Ella tiene su vida, nosotros la nuestra. No sé por qué tiene que meterse con nuestro hijo, ¿por qué nos envía un telegrama y nos recuerda de sí? Espero que tú ya no estés en contacto con ella.

TONI: No, la última vez la vi cuando nos encontramos en la calle hace dos meses. Sólo nos saludamos, sin detenernos. Eso ya te lo había dicho.

LADA: ¿Y después de eso no telefonaron el uno al otro?

TONI: No.

LADA: Cuando llegue a casa, si llama para felicitar, le dirás que estoy dormida. Encontrarás la manera de hacerle saber que no queremos saber nada de ella.

(Silencio.)

LADA: ¿Por qué te callas?

TONI: Ella nunca nos ha hecho nada malo ni a ti ni a mí. Es difícil ser grosero con una persona que no me ha hecho nada malo.

LADA: No te digo que seas grosero, sino te digo que le tienes que hacer entender de manera directa que no la necesitamos en nuestras vidas. Y ese telegrama suyo – es un reto bruto, una provocación, una señal clara que tratará de acercársenos de nuevo. Perdona, pero yo como tu mujer no quiero tolerar eso. Simplemente creo que las personas que en el pasado fueron novios, en el futuro no pueden ser amigos.

TONI: Pero, ella es también tu amiga.

LADA: Pues, ya no lo es y nunca lo será de nuevo.

### Escena 3

#### **COMPUTER GEEK** (en la sala de estar)

(Ranka pone los platos para el almuerzo. Francisco entra a la habitación, tiene puesta una chaqueta de primavera, en la mano lleva un maletín).

FRANCISCO: ¡Hola!

RANKA: ¡Hola!

(Francisco deja el maletín, se quita la chaqueta y se dirige hacia la puerta que lleva a la otra habitación.)

RANKA: ¿A dónde vas?

FRANCISCO: A abrir la computadora.

RANKA: El almuerzo está listo. Podría una vez almorzar primeramente y luego abrir la computadora.

FRANCISCO: Quizá haya un *mail* importante.

RANKA: El *mail* no escapará. Podemos almorzar antes, charlar de como te fue en el trabajo y cómo a mí, y entonces....

FRANCISCO: ¡Por favor, no molestes! Miro el correo y luego almorzamos.

(Francisco se va a la otra habitación. Ranka sigue poniendo la mesa. Después de un rato regresa a la pieza.)

FRANCISCO: ¡Qué horror!

RANKA: ¿Qué pasa?

FRANCISCO: Se dañó la computadora. La pantalla está negra.

RANKA: ¿Trataste de arreglarla?

FRANCISCO: No ayuda nada. No tiene ningún contacto. Tenemos que llamar urgentemente a un experto.

RANKA: Por lo menos tendremos un poco de paz el fin de semana.

FRANCISCO: ¿A ti qué te pasa, mujer? Hoy es jueves. El lunes vendrá dentro de cuatro días. Quiero que el experto venga mañana y la arregle. No pienso pasar todo el fin de semana desconectado de todo el mundo.

RANKA: ¡Pero, mañana trabajo hasta la una!

FRANCISCO: Así es. Y yo trabajo hasta las tres; lo llamaré por teléfono y si puede, que esté aquí a la una y media. De tu trabajo a la casa llegas en media hora.

RANKA: Planeaba ir de compras después del trabajo.

FRANCISCO: ¡Deja las compras! Esto es mucho más importante. Las compras las haremos el sábado por la mañana.

#### Escena 4

#### **VERANEO** (terraza)

(En la terraza están Petra, Damir, Ena y Drago. Juegan cartas. Se oye el cernido de la llovizna. Echan los naipes sobre la mesa sin decir nada. Esto dura mucho tiempo).

ENA: ¡Veraneo de mierda! Pagas bien el apartamento, crees que vas a nadar en el mar, que tomarás el sol, y entonces empieza a soplar el siroco; luego comienzan las lluvias, y el veraneo se convierte en una invernada.

DRAGO: ¡Mierda, mierda! Y para peor tu mujer está nerviosa e histérica.

ENA: ¡No cagues!

DRAGO: Al comienzo de nuestro matrimonio no era tan grosera. Cuando la conocí daba la impresión de una niña bien educada.... Y entonces, un día empezó a hablar.

ENA: ¡No provoques!

(Silencio.)

DAMIR: Gracias a Dios que ustedes dos están aquí para tener con quien jugar a las cartas y charlar.

PETRA: Bueno, es bonito y sin nadar. Lo importante es estar lejos del trabajo y de las obligaciones. Hacía mucho que no dormía tan bien.

ENA: Yo di vueltas toda la noche.

DRAGO: A mí me pone nervioso el murmullo de la lluvia... Monótono, monótono... para enloquecer.

DAMIR: Yo no lo he oído.

(Echa las últimas cartas.)

DAMIR: ¡Ganamos!

DRAGO: Siempre he dicho que nosotros los hombres jugamos a las cartas mejor que ustedes, las mujeres.

PETRA: Eso ocurre porque a nosotras no nos importa tanto la victoria como a ustedes.

DRAGO: A lo mejor.

ENA: He visto ese aviso a color – mañana en el pueblo actúan los *streakers*. Podemos ir nosotras dos. ¿Quieres ir?

PETRA: Nunca he visto *streakers* en vivo. No puedo dejar a Damir solo. ¿Qué hará sin mí?

DRAGO: Puede mirar el partido de fútbol conmigo. Mañana juegan Francia y Argentina. No me lo pierdo.

DAMIR: Yo tampoco.

ENA: Que nuestros chicos miren el partido y nosotras dos vamos a mirar a los *streakers* quienes son más jóvenes y mejor parecidos que nuestros maridos.

PETRA: Ah, yo no sé si quiero ir o no.

DRAGO: Tengo que ir a la tienda por el periódico.

DAMIR: Voy contigo.

PETRA: Tomen el paraguas.

DRAGO: En el coche tengo dos.

DAMIR: Excelente.

PETRA: ¿Sabes qué tienes que comprar?

DAMIR: Lo sé. Tengo la lista en el bolsillo. Nos vemos.

PETRA: ¡Adiós, mi amor!

(Damir y Petra se dan un beso de despedida. Al rato salen Damir y Drago.)

ENA: Entonces, ¿vamos a ver a los *streakers*?

PETRA: No estoy segura que a Damir le guste que me vaya.

ENA: Ahora, al comienzo de relación tienes que acostumbrarlo a que de vez en cuando “trague” y algo que no le gusta.

PETRA: Quizá se enoje.

ENA: Justo por eso tienes que ir conmigo. ¿O es que vas a mirar el partido con él?

PETRA: No.

(Silencio.)

PETRA: Sinceramente – estos días ustedes me confunden.

ENA: ¿Quién?

PETRA: Tú y tu marido.

ENA: ¿Por las peleas?

PETRA: Por todo.

ENA: ¿Oíste nuestra pelea de anoche?

PETRA: La oí. Han logrado callar y la lluvia. ¿Dónde está el problema?

(Silencio.)

ENA: Hace dos meses se fue a Holanda de viaje de negocios. Con un colega visitó el prostíbulo. Una semana después de su regreso supe de eso. Folló una puta por dinero. Me lastimó. Decidí divorciarme.

PETRA: ¿No trataron de conversar?

ENA: Me dio asco. Ya no hay paso atrás. Enviamos a nuestro hijo y a nuestra hija a Irlanda, a la escuela de inglés, y nosotros dos llegamos aquí con intención de acordar en paz con quien estarán los niños, a quien pertenecerá la casa en Zagreb, y a quien casa de campo en Zagorje. Quiere que nuestro hijo viva con él... y yo deseo que hijo e hija vivan conmigo; para no separarlos. Él propuso que tratáramos de evitar la guerra por la que pasan todos los que se separan, que no hablemos nada a nadie, ni a mis padres, ni a su mamá, antes de ponernos de acuerdo acerca de los detalles del divorcio. Acepté por los niños, pero...

PETRA: ¿Los niños saben?

ENA: No saben. Probablemente presienten. Tuvimos dos peleas duras delante de ellos.

PETRA: A lo mejor todo eso se arregle.

ENA: No se arreglará.

(Silencio.)

PETRA: ¿Y él, cómo lo explicó?

ENA: ¿Explicó qué?

PETRA: Su ida al prostíbulo.

ENA: Dijo que estaba borracho, que el colega lo convenció, que tenía curiosidad por ver cómo era un prostíbulo, que no tenía ninguna intención, que me ama sólo a mí... ¡Pura mierda!

(Silencio.)

ENA: ¿Y su luna de miel? Por primera vez oigo que ¿alguien va a la luna de miel antes de la boda!?

PETRA: Pues....esto nos lo pagó mi papá. Cuando supo que organizaríamos la boda en otoño, nos dijo que era mejor que nos regalara un veraneo. Aunque presiento que se trata de alguna otra cosa.

ENA: ¿De qué?

PETRA: Damir y yo estamos saliendo desde hace un mes y no hemos pasado bajo el mismo techo ni un día. Mi papá no cree que seamos el uno para el otro, piensa que ni nos conocemos y quiso que cuanto antes probemos “un matrimonio experimental.” Para averiguar si en verdad somos el uno para el otro.

ENA: ¿Y tú?

PETRA: ¿Yo qué?

ENA: ¿Tú dudas?

PETRA: No dudo.... Aunque....

(A la terraza llegan Anita y Boris llevando una fuente con higos y otra con uvas.)

ANITA: Espero que no molestemos.

PETRA: De ninguna manera.

ANITA: Sírvanse, para endulzarse un poco la vida. Ya que no puedan bañarse. (Ponen las fuentes sobre la mesa.)

BORIS: Ya pasará la lluvia, en uno o dos día.

ENA: Y nosotros esperamos eso.

(Petra tomó una uva y se la comió.)

PETRA: Es dulce.

BORIS: De lo mejor. De la casa.

ENA: En nuestro baño algo no esta bien con el drenaje.

BORIS: ¿? Verdad ?! Hoy lo miro. Si no lo puedo arreglar, llamo al plomero.

PETRA: Y nosotros tenemos problema con el tanque del inodoro.

ANITA: ¿Qué tipo de problema?

PETRA: Cuando se tira el agua, el tanque dura llenándose casi diez minutos y al mismo tiempo cruje durísimo. ¡ Horrible!

BORIS: Miraré y eso cuando nadie este en los apartamentos.

PETRA: Nosotros podemos irnos ahora de paseo así que puede resolverlo en seguida.

BORIS: ¿Con esta lluvia?

PETRA: A mí no me molesta. ¿Quieres ir a pasear?

ENA: De acuerdo. Ya estoy harta y del apartamento y de la terraza. ¡Vámonos!

ANITA: Tienen paraguas en el pasillo.

BORIS: He comprado cinco.

ENA: Excelente. Tomaremos los suyos. Los nuestros ya están desbaratados.  
(Petra y Ena salieron.)

ANITA: Y ahora el ingeniero mecánico y la profesora de matemática recogerán pelos ajenos en la tina y arreglarán el sifón y el tanque del inodoro.

BORIS: ¿Es tan difícil?

ANITA: Para mí es. Me repugna. Estoy hasta la coronilla con esta cueva, y con nuestra gente y con los mimados huéspedes.

BORIS: Vaya no más con eso. La temporada dura menos de tres meses y de eso vivimos todo el año.

ANITA: No es una vida verdadera. Sólo duración vacía. En el invierno me siento como una jubilada ociosa, y en el verano como una camarera de hotel demasiado cansada. No se sabe que es peor.

BORIS: ¿Te sentiste mejor dando clases de matemática?

ANITA: Por lo menos tenía con quien hablar en los recreos. Fui profesora, y ahora soy camarera.

BORIS: Entonces te ponían nerviosa los alumnos y sus padres, y ahora... Hemos realizado nuestros sueños.

ANITA: ¡No hables disparates! ¡Qué sueños!... ¿No me digas que estás feliz aquí? No sales a ningún lado salvo a dos posadas llenas de marineros gastados.

BORIS: Los demás no determinan nuestra suerte.

ANITA: ¿No te hace falta el cine, el teatro, Zagreb, conciertos, gente, movimiento?

BORIS: De todo eso nos hemos escapado con gusto.

ANITA: Ves, ahora eso me parece un gran error.

BORIS: Hablas tonterías. Todos nos tienen envidia porque hemos realizado nuestros sueños. Somos independientes, no tenemos que levantarnos a la madrugada y viajar al trabajo. Nunca en mi vida me he sentido mejor.

ANITA: Y yo nunca me he sentido más miserable.

## Escena 5

### **B) NACIMIENTO** (cafetería)

(Marta está sentada en el banco del bar en una cafetería mediocre de Zagreb. En la mesa delante de ella hay dos copas con jugo. Se le acerca Toni.)

TONI: ¡Hola!

MARTA: ¡Hola!

TONI: Perdona la tardanza.

MARTA: No llegas tarde. Yo he venido diez minutos antes. Pedí jugos.

TONI: Gracias.

MARTA: ¿Cómo está Lada?

TONI: Bien.

MARTA: ¿Y su hijo?

TONI: Él también está bien. Tiene cincuenta y dos centímetros y tres kilos y medio. Mañana salen del hospital.

MARTA: Me alegro.. Me avisó tu hermana... que han tenido un hijo.

TONI: No sabía que estabas en contacto con ella.

MARTA: De vez en cuando nos hablamos por teléfono.

(Silencio).

TONI: ¿Cómo estás tú?

MARTA: Todo como siempre.

TONI: Oí que habías adelantado en tu empleo.

MARTA: ¿Quién te ha dicho?

TONI: ¡Anita!

MARTA: Llevo un departamento más y el salario es un poco mayor. Todo lo demás es igual.

(Silencio. Toni mira al reloj.)

MARTA: ¿Tienes prisa?

TONI: No estoy apurado. Me quedó el tic. Constantemente miro al reloj. Y cuando lo necesito y cuando no lo necesito.

MARTA: Y yo a veces hago lo mismo. Todos trabajamos demasiado. Algunas civilizaciones cayeron por que no trabajaron, esta se derrumbará por demasiado trabajo.

TONI: Es verdad.

(Silencio.)

MARTA: Me sorprendió tu llamada. ¿Por qué querías que nos encontráramos tan urgentemente?

TONI: No sé como decirte...

MARTA: Directamente. Todo lo que quieras decirme, dímelo directamente.

TONI: Ves... cuando te llamé.... estábamos a la salida de maternidad... Lada hoy estuvo un poco inquieta.... Y se me pasó a mí... pero, teniendo en cuenta el estado en que está ella ahora... es lógico que sus reacciones sean un poco apresuradas y demasiado tildadas.

MARTA: ¿Qué quieres decir con eso?

TONI: Pues... no importa. Es mejor no abrir ese tema. Podemos charlar un poco, hace mucho que no lo hacemos.

(Silencio).

MARTA: Cuando me llamaste alrededor del mediodía y me pediste que nos encontráramos urgentemente, cancelé un encuentro nocturno con mis amigas, el que yo había organizado, para poder estar ahora contigo ¿y tú mientras tanto cambias de opinión!? ¿Por qué me invitaste a esta cafetería?

(Silencio.)

MARTA: Vaya – dime que llevas en la consciencia sin reservas. Aunque sea desagradable de oír. Lo soportaré. Tratándose de ti, ya lo aprendí.

(Silencio.)

TONI: Ese telegrama que enviaste... eso la inquietó.

MARTA: ¿Por qué?

TONI: Lo entendió como una provocación, como un entrometerse en nuestra vida.

MARTA: Ésa no fue mi intención.

TONI: Lo sé.

MARTA: Esa felicitación es la señal de mi perdón. Perdoné al uno y al otro. Eso es simplemente la mano extendida para las paces, ni más ni menos que eso.

TONI: Ella lo entendió de otra manera.

MARTA: Fuera del perdón y de mi deseo de reconciliación, en ese telegrama no hubo nada más, y sobre todo nada feo. Además, ella es mi amiga desde el tiempo de estudios, y tú eres el hombre con quien estuve tres largos años... ¿Qué hay de extraño en eso, que los haya felicitado por el nacimiento de un hijo? ¿Tú también estás enojado?

TONI: Al contrario.

MARTA: ¿Por eso tuvimos que encontrarnos urgentemente en esta cafetería?

TONI: Disculpa, pero a ella todo eso le parece un poco.... Demasiado forzado. Pues, sólo quise hacerte saber que ella ahora está muy delicada y que todo la puede inquietar.

MARTA: ¿Ella está delicada?

TONI: Sí, ella está delicada.

MARTA: Eso es lógico. Toda mujer en su lugar estaría delicada, tres días después del parto.

TONI: Me alegra que me entiendas.

MARTA: Naturalmente que te entiendo.

TONI: Simplemente – tu telegrama la inquietó e hirió.

MARTA: Lamento que fuera así. Está bien que te preocupes de que tu ex novia no hiera a tu mujer actual. Lo aprecio. Y hubiera apreciado más si en tiempos anteriores te hubieras esforzado que ni ella me hiriera a mí.

TONI: ¿Qué quieres decir con eso?

MARTA: Tres meses hicieron el amor a mis espaldas. Mi amiga y mi novio. Cuando me dijiste que querías romper conmigo, presentí que en juego estaba alguna nueva mujer. Ni se me ocurrió que se tratara de Lada.

(Silencio.)

TONI: No sabía cómo decírtelo sin herirte. En ese tiempo estabas tan irritable y nerviosa. Hasta evitabas hacer el amor conmigo. Sentía que ya no te importaba. No era posible conversar normalmente contigo.

MARTA: Tú probablemente sabes por qué estaba entonces tan nerviosa e irritada. Y Lada lo sabía... teniendo en cuenta la relación que tuvieron ¿seguramente te lo había dicho?

TONI: ¿De qué hablas?

MARTA: ¿Finges que no sabías?

TONI: ¿Qué quieres decir?

MARTA: Vomitaba, estaba nerviosa, evitaba el sexo contigo – con facilidad podías concluir que pasaba conmigo.

TONI: ¿Qué pasaba?

MARTA: Estuve en cinta.

(Silencio.)

MARTA: Me sentía fastidiada porque no habías pedido mi mano hasta entonces... No deseaba que pensaras que te forzaba. Estaba convencida de que vendrías frente a mí con una cajita en la que se encontrara el anillo y que pedirías mi mano. Pero, eso no ocurrió. Perdóname por mi embarazo y por la nerviosidad... En vez de la boda, tú propusiste el aborto asegurando que nuestra relación se había gastado como unos zapatos viejos y que para ambos lo mejor sería que cada uno tomara su propio camino. Naturalmente, no olvidaste añadir que querías que quedáramos amigos.

TONI: ¡Espera! ¿!¿Quieres decir que estabas embarazada, que llevaste a mi hijo!??

MARTA: Justo eso.

TONI: ¿Por qué no me lo has dicho?

MARTA: ¿Y eso cambiaría algo?

TONI: Por supuesto.

MARTA: ¿Y tú como que no lo sabías?

TONI: Te juro que no lo sabía.

(Silencio.)

MARTA: Cuando me dijiste que querías terminar, me quebraste, me diste asco. No quería luchar por ti. No quería humillarme y hacer un matrimonio forzado de ex amor. Al día siguiente me fui donde el ginecólogo y pedí un aborto urgente.

(Silencio)

TONI: Te llame día tras día al celular. Lo apagaste. Tus colegas de trabajo me dijeron que habías tomado vacaciones y que te habías ido de viaje. Nadie sabía a donde. Pensaba que ya no querías tener nada conmigo.

MARTA: Durante el aborto todo se complicó. Había matado a nuestro hijo y faltó poco para que me matara a mi misma. Poco después de algunos días el médico me informó que nunca podría tener hijos. Nunca seré madre. Nunca.

(Silencio.)

TONI: Lo lamento mucho. Perdóname.

MARTA: En esos días lo perdí todo... Empecé a odiarla a ella y a ti. Me encontré deseando que ni el hijo de ustedes naciera. ¡Qué horror!... Por fin, entendí que únicamente el perdón podía traer la paz y para mí y para ustedes. Nos herimos bastante. Ese telegrama lo he enviado con el deseo de que supieran que les perdonaba por haberme engañado... y para ofrecerles de esa manera la mano de reconciliación. Ahora veo que tu mujer teme de mi presencia en sus vidas – me está claro que esta es nuestra última conversación.

(Silencio.)

TONI: Yo te debo una excusa a ti. Sólo yo a ti.

MARTA: Ahora de todos modos da igual. Disfruten su felicidad y sean buenos con ese niño. Los niños nunca tienen la culpa.

TONI: Lo sé – así se dice.

(Toni se levanta de la silla y se va hacia la salida. Se para y vuelve hacia Marta.)

TONI: Aunque eso ya no importa y aunque esta no fuera nuestra última conversación, quiero que sepas que sólo a ti te amaba verdaderamente. Hacia ella ya no siento nada, en realidad nada más. Al comienzo me gustaba y eso era todo.

MARTA: Por favor, no hables así sobre la madre de tu hijo. Por ustedes tres ya no digas nada malo de ella.

TONI: No lo haré, perdóname por todo.

MARTA: ¡Adiós!

TONI: ¡Adiós!

Escena 6

**B) COMPUTER GEEK (sala de estar)**

(Ranka entra a la habitación en una chaqueta de primavera, lleva la cartera al hombro. Ranka deja la cartera y luego se quita la chaqueta. En ese momento se oye el timbre de la puerta. Ranka abre la puerta. Entra Vlado. En la mano tiene una bolsa con herramientas.)

VLADO: Buenos días.

RANKA: Buenos días.

VLADO: He venido un poco antes.

RANKA: No hay problema – yo también llegué hace un minuto.

VLADO: Me acuerdo que ¿la computadora está en la sala, no?

RANKA: Exactamente.

VLADO: Yo en seguida...

RANKA: ¡Espere!

VLADO: Estoy muy apurado – he venido a su casa sin planearlo. Si su marido no hubiese insistido tanto, lo hubiera dejado para lunes, tengo que visitar dos personas más...

RANKA: Su computadora está bien.

VLADO: ¿Cómo que está bien? ¿Entonces por qué me ha llamado?

(Ranka le ofrece una pequeña placa de metal.)

RANKA: Saqué eso de su computadora.

(Vlado toma objeto de la mano de Ranka.)

VLADO: Sin eso no puede funcionar.

RANKA: Lo sé.

VLADO: ¿Pero... entonces por qué?

RANKA: Por favor, lleve la computadora a “reparación” y quédese con ella por lo menos cinco días.

VLADO: ¿Cómo le explico eso?

RANKA: Invente algo. Estamos casados cuatro años... Y yo como si no existiera para él. Apenas llega del trabajo, se va a sentar detrás de la computadora y así hasta la medianoche. No salimos a ningún lado, no tenemos hijos, esto ya no es un matrimonio. Por eso lo hice.

VLADO: Ésa no es la solución.

RANKA: Él es adicto a esa máquina. No quiere curarse. No pude inventar nada mejor. Lo deseo para mí por lo menos algunos días. Él no me ve.

(Ranka rompe a llorar. Vlado le ofrece unos pañuelitos.)

VLADO: Tranquilícese, tranquilícese. Le ayudaré cuanto pueda. Todo estará bien.

(Ranka rompe a llorar todavía más fuerte.)

### Escena 7

#### **TRABAJO** ( en la oficina)

(En la oficina, sentados en sus mesas de trabajo están Ana, Nera, Marija e Ivo. Están absortos en sus papeles. Se abre la puerta y a la oficina entra Robert con una botella de champaña en la mano.)

NERA: ¿Y tú, de dónde vienes?

ROBERTO: ¡Hola, todos!

IVO: ¿Cómo te fue en el compromiso?

ROBERTO: ¡Fantástico!

MARÍA: ¡Felicitaciones!

ROBERTO: ¡Gracias!

ANA: Te felicito de verdad.

(Ana lo besa en la mejilla.)

ROBERTO: ¡Gracias!

IVO: ¡Te felicito, viejo!

ROBERTO: ¡Gracias!

NERA: ¡Bravo, colega! ¡Va un beso!

( Nera también lo besa en la mejilla.)

ROBERTO: Gracias, Nera.

NERA: ¿No tomaste día libre hoy?

ROBERTO: Sí. Vine sólo para festejar con ustedes. En frente se encuentra un centro comercial y mi querida novia “husmea” por los estantes.

IVO: Eres un verdadero amigo. Aquí están las copas.

(Ivo saca las copas del cajón.)

MARÍA: ¿Cuántas personas asistieron al compromiso?

ROBERTO: Alrededor de cincuenta.

NERA: ¡¡Dios mío, tantas!?

ROBERTO: Pues, ella tiene una familia grande. Sus padres temieron que alguien de la familia se enojara, por eso invitamos a todos los suyos. Y de los míos, a mi mamá, mi papá y mi hermano.

(Robert abre el champaña y lo vierte en las copas.)

NERA: Cuidado que no lo riegues.

IVO: A mí sólo poquito.

ROBERTO: Está bien.

ANA: ¡Anda, salud!

IVO: Por ti y por tu querida!

TODOS: ¡Salud!

(Todos toman de sus copas.)

MARÍA: El champaña esta excelente!

NERA: Huele a duraznos recién recogidos.

IVO: Oye, eso del compromiso, a mí me parece el siglo diecinueve.

ROBERTO: A mí también. Pero, teníamos que hacerlo por su padre. Le molesta cuando ella pasa la noche conmigo... los suyos son un poco patriarcales. Son de aquellas regiones... Pensé: es mejor organizar el compromiso así que ella no sufra con la presión de la casa. Y si algo va mal, eso y no es una cosa tan seria. No se trata de matrimonio – todo es más sencillo.

MARÍA: ¿A qué te refieres?

ROBERTO: Es más fácil separarse. Y como formalmente no vivimos juntos, tampoco hay división de bienes matrimoniales ni otras estupideces.

MARÍA: Para mí, el compromiso es lo mismo que el matrimonio.

NERA: ¡¡De dónde sacas eso?!

MARÍA: Palabra es palabra. Juramento es juramento.

IVO: Vaya no más, no estamos en la edad media.

(A la oficina entra Alan.)

ALAN: ¿Y tú, de dónde vienes?

ROBERTO: Jefe, que bien que ha pasado. Vine a ver mis colegas para festejar con ellos. ¿Quiere tomar una copa?

ALAN: Te felicito por el compromiso, pero, perdona – no tengo ganas de tomar nada. Y temo que ustedes tampoco las tendrán cuando se enteren de las novedades.

NERA: ¿Qué novedades?

ALAN: Hace diez minutos terminó la reunión con el director general. Estuvo también el hijo del propietario mayoritario, de Viena.

MARÍA: ¿Y qué dicen?

ALAN: Nada bueno. Hicieron la cuenta final. Puesto que aquí, en Croacia, el año pasado las ventas bajaron el 20%, ellos decidieron que hasta el fin del mes nosotros tenemos que reorganizar todo y despedir el 20% de personal.

ANA: ¿Despedir el 20% de gente?

ALAN: Así es. Y aquellos que se queden tendrán que distribuir entre sí los clientes del personal despedido.

IVO: Pues, nosotros no tenemos la culpa de la crisis mundial y de la disminución del consumo medicamentos. La gente tiene menos dinero que antes.

ALAN: A los dueños de nuestra empresa eso no les interesa. Hasta el fin de mes quieren un plan claro de reorganización. Puesto que en este departamento trabajan cinco personas, está claro que el 20% menos de empleados significa que uno de ustedes se quedará sin trabajo.

(Silencio.)

ANA: ¡Mierda!

ALAN: Perdónenme tuve que compartirlo con ustedes. Robert, una vez más te felicito por el compromiso. ¿Te llegó mi telegrama?

ROBERT: Si llegó. A mi novia la alegró mucho.

ALAN: Hasta el fin de semana espero que cada uno de ustedes me entregue por escrito la proposición de cómo el departamento podrá aumentar las ventas. La semana próxima decidiré quien perderá el puesto. Créanme, no me será fácil.

NERA: Lo que toca – toca.

ALAN: De paso, Robert, está prohibido traer alcohol a la oficina. Según “El reglamento de Viena,” la multa es de cincuenta euros. Lo más pronto posible envuelve esa botella en un periódico y llévala fuera del edificio así que nadie se de cuenta; de lo contrario tendré que denunciarte yo personalmente. Lo único que me falta es el cuento de que en mi departamento se bebe alcohol.

ROBERTO: Bien.

(Alan sale. Robert encuentra un periódico y envuelve la botella.)

ROBERTO: Se cagó en la fiesta.

IVO: Te mandó un telegrama.

ROBERTO: Claro.

ANA: ¡Es una noticia horrible, horrible!

NERA: Tú eres madre soltera. A ustedes, según las estadísticas, las perdonan con más frecuencia.

ANA: Y a mí me parece que siempre los perdonan a ustedes, solteros y libres.

MARÍA: ¿Y, según esas estadísticas, cómo les va a las mujeres casadas con dos hijos?

NERA: Lo mismo que a aquellas con uno o con tres hijos.

IVO: La semana pasada tomé un crédito para el apartamento.

ROBERTO: Todos tenemos créditos, eso no salva a nadie.

IVO: Eso es lo que debería de tenerse más en cuenta cuando se trata de despidos.

NERA: A lo mejor lo más importante es que tan buen trabajador eres.

ROBERTO: Yo me voy antes de que llegue alguien y vea la botella. El compromiso me exprimió económicamente, no tengo plata para multas.

ANA: ¡Entonces, adiós!

ROBERTO: Adiós a todos!

#### Escena 8

#### **POLICÍAS** (apartamento del padre/apartamento de la madre)

(Al lado izquierdo del escenario está el apartamento del padre, en la parte derecha el de la madre. En el apartamento del padre están Edi y su hija Tina. En el apartamento del lado derecho están Lola y su hijo Boqui. El acto se desarrolla alternativamente en los dos apartamentos; mientras el diálogo se desarrolla en un apartamento, los protagonistas en el otro apartamento quedan “congelados” y se encuentran en la penumbra.)

#### APARTAMENTO DEL PADRE

(El padre Edo lee las “Noticias deportivas”. Al apartamento entra su hija Tina con un pequeño maletín de mano.)

TINA: ¡Hola, papá!

EDO: ¡Hola, Tina! ¿Cómo te fue?

TINA: ¡Fantástico! Un fin de semana estupendo. Paseamos cerca al mar, me llevó a los restaurantes con pescado. Conocí algunos otros amigos suyos. Son tan graciosos, tan relajados... Mañana de nuevo tengo que ir a la facultad.

EDO: ¿Y la casa de recreo?

TINA: Es bonita. En la primera fila sobre el mar. A la pura entrada de Crikvenica. Antes, era un edificio viejo, pero Felipe lo hizo restaurar. Afuera dejó las paredes antiguas y adentro todo está modernizado.

EDO: Capaz ese novio tuyo.

TINA: Lo es, es muy capaz... Sabes, hoy me ocurrió algo excepcional, algo maravilloso.

EDO: ¿Qué?

TINA: Me pidió la mano.

EDO: ¡¡ Verdad ?!

#### APARTAMENTO DE LA MADRE

(Boki está sentado a la mesa y lee un periódico. A la habitación entra su madre Lola.)

LOLA: En el refrigerador se encontraba una botella de aguardiente con yerbas.

BOQUI: Se encontraba.

LOLA: ¿Dónde está ahora?

BOQUI: No lo sé, mamá, tal vez me la haya tomado.

LOLA: ¡Mientes! Tú no tomas.

BOQUI: A veces tomo un poco.

LOLA: ¿Qué inventas!

BOQUI: Nada.

LOLA: Ahora tengo que ir a la tienda. Por tu culpa a las diez de la noche tengo que ir a buscar una tienda que todavía esté abierta. Tiraste el aguardiente al fregadero – huele toda la cocina. Si no quieres que me enoje contigo seriamente, no me hagas eso nunca jamás. Y en casa te comportas como un inspector, como si estuvieras en tu comisaría. Como si delante de ti se encontrara un criminal, no tu madre.

BOQUI: Mamá, tenemos que hablar seriamente. Es el último momento de hacerlo.

#### APARTAMENTO DEL PADRE

TINA: Antes del regreso a Zagreb me dijo: “Me gustaría que te casaras conmigo, que un día por este patio corran nuestros hijos, que aquí en la costa, se bañen con nosotros.”

EDO: ¿Y tú? Seguramente pediste tiempo para reflexionar?

TINA: Estaba feliz. Acepté. Sé que para ti es importante que me gradúe antes – dentro de dos meses daré el último examen, ¡el matrimonio puede ser ya, mañana!

(Silencio.)

TINA: ¿No te alegras por eso?

EDO: No.

TINA: ¿Por qué?

EDO: Tina, apenas se conocen.

TINA: ¿Cómo apenas? Estamos juntos tres meses, nos queremos sinceramente. Nunca nos hemos dicho ni una mala palabra. Y mamá estaría feliz por eso... si estuviera viva. Se alegraría conmigo. Y tú desde el principio eres desconfiado con él.

#### APARTAMENTO DE LA MADRE

LOLA: ¿Es el último momento para qué?

BOQUI: Es el último momento para que te vayas a ver al médico.

LOLA: ¡Nunca más! ¡Mientras esté viva, nunca jamás! ¡Ellos están locos, son sádicos!

BOQUI: No pensaba que visitaras tu ex doctor.... En internet encontré una clínica nueva, alejada de Zagreb a una media hora. Es como un hotel; allá te sentirás a gusto. Sus métodos son diferentes de todos los conocidos, los pacientes la elogian.

LOLA: ¡Ni de fundas! ¿Qué pasa contigo? Yo no soy alcohólica, empecé a tomar cuando murió tu papá. ¡Antes de eso ni siquiera había probado el alcohol!

BOQUI: Es difícil encontrar lugar, muy difícil. Moví palancas, me ayudó el jefe de la policía... hablé personalmente con el director de la clínica, tienes que decir "sí" y ya la próxima semana puedes empezar a curarte.

LOLA: ¿Cómo pudiste ponerte de acuerdo a mis espaldas, sin que yo aceptara? Ni me lo has preguntado, ni hablaste conmigo sobre eso. Yo soy tu madre, no tú la mía. Además, y si quisiera ir a curarme, no puedo por el trabajo. Ahora tenemos un lío, no puedo dejar los clientes e ir un mes a curarme.

#### APARTAMENTO DEL PADRE

EDO: Hay que ser muy cauteloso. En la vida no hay que precipitarse. Sobre todo cuando se trata de matrimonio.

TINA: Ustedes los policías siempre dudan.

EDO: Nosotros los policías siempre averiguamos antes de hacer algo.

TINA: ¿Dónde está el problema, papá? ¿Dónde? Felipe es un buen hombre de negocios, me colma de cariño, me ama, tiene sentido del humor, por fin me pasa algo bonito en la vida.

EDO: Tú no sabes nada de ese hombre.

TINA: ¿Cómo puedes decir eso?

EDO: Perdona... desde el comienzo me fue dudoso... no resistí... hace algunos días llamé a un colega a Rijeka y me informé quien es en verdad tu Felipe.

TINA: ¿¿Cómo pudiste?!

EDO: No me da igual como quien se divierte mi hija.

TINA: ¿Has husmeado por su vida?

EDO: He husmeado por su vida pública. Lo que supe me horrorizó.

TINA: ¿De qué hablas?

EDO: Esa agencia suya de publicidad es sólo una pantalla. Él está encargado de contrabandear automóviles, trabaja ilegalmente para un casino. Él tiene expediente. Se enriqueció en sólo cinco años, eso no se puede de manera honesta.

TINA: ¡Imposible!

EDO: Posible, posible. Ya hace días me preparo para decírtelo. No sabía de que manera para no herirte.

TINA: Pues, para que sepas, con eso me has herido como nunca. Tengo veintitrés años y tú te comportas como si fuera una niña. Sabes cuanto lo amo y ahora me has dañado todo de adrede. ¡No te creo ni una sola palabra!

EDO: Cariño, no he dañado nada intencionalmente. A mí también me gustaría que él fuera un hombre recto.

TINA: ¿¿Cómo pudiste escarbar por nuestras vidas, investigarlo a él y a su trabajo!? ¿Desde siempre has sido así – imposible y suspicaz con todos! ¡Estoy harta de ti y de tu policía! ¡Es mejor equivocarse que vivir como vives tú – en eterna desconfianza e incertidumbre! ¡Te odio, te odio!

(Tina rompe a llorar y sale corriendo del departamento.)

#### APARTAMENTO DE LA MADRE

BOQUI: Tú sabes que justo por tu trabajo tienes que ir a esa clínica.

LOLA: ¿Qué quieres decir?

BOQUI: Yo sé todo.

LOLA: ¿Qué?

BOQUI: Hablé con María.

LOLA: Tú hablaste con María?

BOQUI: Así es. Un día te llamó, no estabas; yo contesté y así... me contó todo.

LOLA: ¿Qué te ha dicho?

BOQUI: Que te dieron la última advertencia antes de despedirte. Tu jefe te advirtió que ya no tolerara tu borrachera. Si no te vas a curar, perderás el trabajo.

LOLA: ¡Qué vaca repugnante! ¡¿Cómo pudo decírtelo!?

BOQUI: No te enojas con ella, yo le había preguntado acerca de ti.

LOLA: No debió traicionarme.

BOQUI: No te traicionó sino quiere ayudarte. Ahora tú sola debes desear ayudarte y todo irá bien.

LOLA: Yo no tengo fuerzas para pasar de nuevo por esa tortura.

BOQUI: Tendrás que hacerlo, mamá. Si quieres que en el futuro sea tu hijo, el hijo que no se avergüenza de su madre, tendrás que hacerlo... No quiero ver como te arruinas, no quiero participar en eso.

LOLA: ¿Estás listo para renunciar de tu propia madre?

BOQUI: Si no te vas a curar, estoy listo.

(Lola rompe al llanto.)

#### Escena 9

#### **C) COMPUTER GEEK** (sala de estar)

(En la sala de estar se encuentra Francisco, delante de él está parado Vlado con la computadora bajo el brazo.)

FRANCISCO: ¿La arreglaste?

VLADO: Sí, ahora está bien.

FRANCISCO: Dos veces en un mes. ¡Me ha dejado dos veces por cinco días sin computadora! ¿No piensa usted que merezco una excusa?

VLADO: Lo siento.

FRANCISCO: Nada saco de su sentir. Espero que esta vez la haya arreglado como se debe, ¿no?

VLADO: Sí. Esta vez ni siquiera le voy a cobrar ni mi venida.

FRANCISCO: No tenía intención de pagarle.

VLADO: Pensaba que su esposa estaba en casa.

FRANCISCO: Ayer me dejó. ¡Perra! Se fue donde su mamá. Me abandonó después de cuatro años de matrimonio. ¡Una perra ingrata e impertinente!

VLADO: No puede hablar así de ella.

FRANCISCO: ¿Por qué no? A ella no le importo, ¿por qué voy a tener que escoger las palabras?

VLADO: Ella le quiere.

FRANCISCO: ¡No me diga! Si me quisiera no me dejaría.

VLADO: Ella lo dejó porque usted prefiere la computadora a ella.

FRANCISCO: ¡¿Qué sabe usted de eso?! ¡¿Con qué derecho habla usted así de mí, de nosotros?! ¡Usted no tiene ni idea!

VLADO: Yo sé todo!

FRANCISCO: ¿Qué todo?

VLADO: Sé todo sobre el sexo virtual que hace usted con personas que nunca ha conocido. Sé que se presenta falsamente como viudo joven, sé y eso que engaña todas las mujeres con las que mantiene correspondencia por el internet. Ha abandonado a su mujer.

FRANCISCO: ¡Es escandaloso! ¡Usted me ha espiado! ¡Eso es un crimen! Usted responderá por él. Un experto para las computadoras debe de ser como un confesor, y no así – ¡ventilar la intimidad de sus clientes!

VLADO: Yo soy un hombre discreto y no he dicho ni una sola palabra sobre su “vida virtual”, sólo me da pena porque está acusando a la mujer que lo ama. En vez de echarle la culpa a ella por la ruina de su matrimonio, sería mejor que trate de librarse de sus debilidades.

FRANCISCO: ¡¿Qué trate de librarme de mis debilidades?!

VLADO: Y eso lo antes posible.

FRANCISCO: ¿Y según usted, mi debilidad es la computadora?

VLADO: Naturalmente. Ya lo he visto, usted no es el único con ese problema.

FRANCISCO: Pero, yo no quiero librarme de esa debilidad.

VLADO: ¿Por qué?

FRANCISCO: Los momentos más bonitos de mi vida los he pasado junto a esa computadora.

VLADO: Eso no está bien.

FRANCISCO: Quiero más a la computadora que a ella.

VLADO: ¿En verdad?

FRANCISCO: Verdad. A través de la computadora todo es limpio. Todo contacto y toda relación con cada mujer... es como con guantes. En la realidad, todo se enreda. La realidad es tan asquerosa y tan sucia. La pantalla lo desinfecta todo.

VLADO: Yo vivo de las computadoras, pero no pienso así. Más vale un gramo de realidad que todos los mundos virtuales juntos. Tiene que hacer algo. Saque esa computadora de la casa, vaya a ver a su esposa y pídale que le perdone. Empiece la vida de nuevo.

(Silencio.)

FRANCISCO: ¿Le gusta mi mujer?

VLADO: ¿A qué se refiere?

FRANCISCO: ¿La considera atractiva?

VLADO: ¿Por qué me pregunta eso?

FRANCISCO: Me di cuenta como la miraba.

VLADO: Usted imagina las cosas.

FRANCISCO: ¿Por qué le fastidia reconocer que le gusta? ¿Opina que es fea?

VLADO: Es bonita.

FRANCISCO: ¿Usted no está casado? ¿Es soltero?

VLADO: Adiviné.

FRANCISCO: ¿Y por qué?

VLADO: Pasa.

FRANCISCO: ¿Cree que hay que respetar matrimonio?

VLADO: Lo creo.

FRANCISCO: La gente siempre idealiza lo que no conoce. ¿No tiene novia?

VLADO: Ahora no tengo. Vivo solo.

FRANCISCO: Mi mujer está libre. Yo nunca me reconciliaré con ella.

VLADO: ¿Qué trata de decirme?

FRANCISCO: Si quiere, le daré su dirección, o sea, la dirección de su madre.

VLADO: Usted está enfermo. ¿Por qué se ha casado si es suficiente a sí mismo?

FRANCISCO: Cualquiera puede equivocarse.

(Silencio.)

FRANCISCO: ¿Y usted por qué no se ha casado si considera que como soltero está incompleto, irrealizado, infeliz?

VLADO: No he encontrado la mujer justa. Hasta ahora no.

FRANCISCO: Usted es un hombre débil y cobarde. Tiene miedo de las mujeres y por eso se ha quedado solo.

VLADO: Habla tonterías. Ni siquiera me conoce. No tiene bases para sacar conclusiones sobre mí.

FRANCISCO: Cuando lo vi por primera vez, pude apostar que era soltero. Cerrado en su mundo.

VLADO: Yo vivo una vida normal.

FRANCISCO: ¿Es normal a sus años estar solo e idealizar matrimonio?

VLADO: Y eso me dice el hombre que practica el sexo virtual, escondido detrás de nombres falsos.

FRANCISCO: Es mi elección. Yo vivo como quiero, usted como debe.

VLADO: No he venido acá para que me ofenda.

FRANCISCO: A usted le gusta dar consejos, y no le gusta saber como lo ven los ojos ajenos. Se ve como un miserable.

VLADO: Yo quise ayudarle. No quise herirle.

FRANCISCO: Y yo quiero ayudarle a usted.

VLADO: Es un egoísta. Sólo piensa en su felicidad.

FRANCISCO: Ella no estaba feliz conmigo.

VLADO: Eso lo sé.

FRANCISCO: Quiso tener un hijo. No acepté. Si hubiese dado a luz, me amaría aún menos. Con el tiempo me harté de ella. Cuando se fue, sentí un alivio increíble. Para una dicha completa me hacía falta sólo la computadora, y ahora cuando está reparada....

VLADO: Usted está enfermo.

FRANCISCO: ¿Por qué? ¿Porque soy sincero? Yo sé que quiero de la vida. Desde hoy empiezo a vivir de la manera que a mí me conviene. Y usted es la persona que vive en discrepancia con sus sueños y criterios. Usted quien idealiza el matrimonio y vive solo. ¿No es eso suficiente razón para buscar ayuda médica?

(Silencio. Vlado sale del apartamento sin despedirse. Francisco está solo por algunos momentos. De repente Vlado regresa al apartamento.)

VLADO: Deme la dirección de la madre de su esposa.

FRANCISCO: No va a conseguirlo.

VLADO: Veremos.

FRANCISCO: Ella me quiere sólo a mí. No se percatará de usted porque usted es imperceptible.

VLADO: ¿Si es así, por qué teme darme la dirección?

FRANCISCO: No lo temo.

#### Escena 10

### **B) TRABAJO** (cuatro escenas diferentes)

(La acción transcurre en cuatro espacios indefinidos; primero se ilumina la parte izquierda y luego la parte derecha del escenario, y a cada cambio una de esas partes representa una nueva escena. Al lado izquierdo vemos a Ana telefonando.)

ANA: ... Pues, créeme, en nuestra empresa todo va mal – amenazan con despidos, sólo yo te apoyo... sólo yo te comunico todo a tiempo... todos hablan en tu contra, hasta mi jefe... Por favor, cuando se discuta a quien despedir, no olvides que yo siempre estuve de tu lado ... ¿Por qué piensas que no te preguntarán a ti si tú eres el consejero del director general?....

(La luz va al otro lado del escenario donde se encuentran Alan e Ivo.)

ALAN: ¿De verdad han dicho eso?

IVO: Lamentablemente, jefe, ninguno de ellos le respeta como debiera. Cada uno piensa sólo en sí. Sólo puede contar conmigo absolutamente.

ALAN: Lo sé, Ivo, lo sé. Lo importante es que siempre me comuniqués a tiempo quién habla y qué habla.

IVO: Yo le soy el único totalmente fiel, sin resguardos.

(De nuevo pasamos al lado izquierdo del escenario y ahora vemos a María como habla por el celular.)

MARÍA: ¡No, y no, y cien veces no! No quiero hacer intrigas en contra de mis colegas, ni siquiera a precio del despido.... No quiero contarte lo que los otros hablen de ti... Puedes enojarte cuanto quieras, no quiero ser espía de nadie... No me interesa lo que hablen de mí, los perdono a todos y en el futuro y en el pasado ...

(Vamos al lado derecho del escenario. Vemos a Alan y a Nera. Acaban de hacer el amor. (Los dos están jadeantes.)

NERA: ¡Eres fantástico! ¡Maravilloso! ¡Tan apasionado!

ALAN: ¿Verdad?

NERA: Verdad. Un verdadero hombre.

ALAN: ¿Sabes cómo te llamamos nosotros en la empresa?

NERA: ¿Quiénes ustedes?

ALAN: Nosotros los de la Dirección.

NERA: ¿Cómo?

ALAN: El barómetro del éxito.

NERA: ¿Por qué?

ALAN: Cuando tú vas a la cama con alguien de la empresa, significa que cotiza muy alto, que ha tenido éxito.

(Silencio.)

NERA: Hablas tonterías. Duermo sólo con aquellos que me gustan.

ALAN: Y te gustan sólo los de éxito. Y a mí me rechazabas cuando llegué a la empresa. Follamos por primera vez cuando me nombraron jefe.

(En lado izquierdo vemos a Robert con el celular en la mano.)

ROBERT: Escucha, hay que competir con el tiempo, tú juegas tenis con el director general... bien, de vez en cuando... pues es importante... Por favor, cuando se encuentren la próxima vez, anda, dile de paso que me conoces y que soy un tipo brillante... dile que la empresa puede estar muy contenta porque soy su empleado, dile que me conoces, que soy comunicativo y fantástico en todo aspecto... ¿es tan difícil de decir eso?... Sólo así, de paso, naturalmente...

Escena 11

**A) CARTA DE DESPEDIDA ( habitación gris)**

(Delante de nosotros se encuentra Leo. En la mano sostiene papel con un texto escrito a mano. Lee la primera frase, y luego habla de memoria.)

LEO: Querida esposa, mí querida Buba, cuando leas esa carta, yo ya no estaré vivo. Quiero decirte que tú no tienes la culpa de eso. No te culpes a ti por mi acto. Es mejor así y para ti y para mí. Hace mucho tiempo, que me es insoportable estar en mi piel y casado contigo. Nuestro hijo justamente ha terminado el bachillerado, nuestra hija se graduó hace dos meses y ahora es el momento adecuado para mi partida. Aunque y antes había pensado en suicidarme, no lo quise hacer mientras ellos fueran niños. Ahora, cuando son adultos, les será más fácil pasar por la vida sin su padre depresivo. No llené tus esperanzas, desde el comienzo de nuestro matrimonio. Más prometía que cumplía. Y a ti te puede hacer feliz sólo un marido ambicioso y de éxito del que puedas estar orgullosa y quien gane bien. Lamento que nunca llegué a ser el hombre de tus sueños. Perdóname por todo. He pensado que lo más fácil para mí sería tomar la pistola y matarme. Pero, sé que para ti sería chocante ver mi cabeza destrozada. Pro eso me decidí por las píldoras. Beberé veinte píldoras y terminaré con este insoportable sufrimiento. Querido amor mío, adiós para siempre. Te deseo toda la felicidad en tu vida sin mí. Me voy al encuentro de la libertad que tanto deseo.

Escena 12

**POLICÍAS (el parque)**

(En el banco del parque está sentada Tina. Se le acerca Boqui. Detrás de su espalda sostiene un papel blanco que Tina no puede ver.)

BOQUI: ¡Hola!

TINA: ¡Hola! ¿Llegaste de nuevo?

BOQUI: ¿Lo dudabas?

TINA: Sólo un poco.

BOQUI: Hoy es un día muy importante.

(Boki del papel blanco saca una rosa y la ofrece a Tina.)

BOQUI: ¡Toma!

TINA: ¡Oho! ¿Qué es eso?

BOQUI: Una rosa.

TINA: Veo que es una rosa, pero ¿a qué debo agradecer el haberla recibido?

BOQUI: Al aniversario.

TINA: ¿Qué aniversario?

BOQUI: Hoy se cumplen exactamente diez días de habernos conocido.

TINA: Sí, pero nosotros sólo somos buenos conocidos, en el mejor caso amigos. ¿Rosas se regalan a las amigas?

BOQUI: Si son guapas como tú, es obligatorio.

(Silencio.)

TINA: Todo esto es raro.

BOQUI: ¿Qué?

TINA: Hace diez días llegaste ocasionalmente, me viste en este banco y empezaste la conversación conmigo. Desde entonces vienes todos los días, nos encontramos como alumnos de primaria... y nunca nos hemos puesto de acuerdo para el encuentro.

BOQUI: ¿No es bonito eso?

TINA: Me confunde.

BOQUI: Rechazaste mis invitaciones de ir a una cafetería, a cine...

TINA: Cualquiera otro hombre ya hubiera desistido de mí.

BOQUI: Espero no molestarte, ¿o sí?

TINA: De ningún modo... ya me acostumbré a ti. Si hoy no hubieras venido, sería... inesperado.

(Silencio.)

BOQUI: Quizás hoy te proponga que vengas a cenar a mi casa. Cocino bien. Esta mañana compré víveres frescos en el mercado; te prepararé una verdadera sorpresa gastronómica. Algo especial. Sólo en caso de que aceptes.

TINA: ¿Tú no vives con tu madre?

BOQUI: Mi mamá se fue de viaje. No estará en casa por un mes.

TINA: Hm...Apenas nos conocemos. Me da miedo la cena.

BOQUI: ¿Dudas de mi habilidad?

TINA: Te saltas la invitación para tomar un café y la salida al cine.

BOQUI: Eso ya lo has rechazado.

TINA: Si no pasaron ni la cafetería ni el cine, la cena tiene todavía menos chance.

BOQUI: ¿Quieres que yo me coma todo solo? Engordaré y será culpa tuya.

(Silencio.)

TINA: Hace una semana terminé mi relación con un tipo... no estoy lista para un nuevo comienzo. Ni siquiera para tener trato con alguien... salvo así, en el parque, como los niños... No tengo fuerzas para un nuevo desengaño.

BOQUI: Crees que te desengañaré?

TINA: No he dicho eso... No siento el suelo bajo mis pies... Perdóname, pero sería mejor que no perdieras tiempo conmigo.

BOQUI: ¿Pero, qué pérdida de tiempo? Yo me siento maravillosamente contigo. Únicamente lamento que esta noche no te convencerás de mis capacidades culinarias.

(Largo silencio.)

TINA: ¡Escucha!

BOQUI: ¡Dime!

TINA: Aceptaré tu invitación a cenar, pero si me prometes que la trataremos como una salida a tomar un café sin obligaciones. Sólo eso y nada más.

BOQUI: ¡Fantástico! Prometo un comportamiento como en la cafetería sin obligaciones mutuas.

TINA: En verdad me interesa como cocinan ustedes, los ingenieros electrotécnicos.

(Los dos se levantan del banco.)

BOQUI: Tina, tengo que reconocerte algo... pero, prométeme que no me mandarías al diablo.

TINA: A nadie le prometo nada por adelantado. Dime ¿qué te atormenta?

(Silencio.)

BOQUI: Yo no soy ingeniero de electrotécnica.

TINA: ¿Sino?

BOQUI: Trabajo en policía como inspector. Sé todo de ti. Hace dos semanas tu padre me había dicho que tenía mucho miedo por ti, que estabas deprimida porque rompiste con aquel contrabandista. Me dijo que regularmente venías a este parque. Sabía que este invierno me dejó mi novia. Me enseñó tu foto... Ya no te

puedo mentir. Estoy feliz porque has aceptado venir esta noche a cenar a mi casa. Me alegra muchísimo que estos días nos hayamos tratado... Esta noche he pensado en ti hasta las tres de la madrugada. Eso no me ocurrió desde la secundaria.

(Silencio.)

TINA: ¿Sabes algo? ¡Todos ustedes los policías son iguales: impertinentes, repugnantes manipuladores! ¡Váyanse al diablo y tú y mi padre y esa cena! No quiero verte nunca jamás.

(Tina lo abofetea y se marcha hacia la salida del parque.)

BOQUI: ¡Tina!

(Tina se para.)

TINA: ¿Qué pasa?

BOQUI: Tengo que reconocerte algo más. Algo horrible.

TINA: ¿Qué?

BOQUI: No se nada de cocina.

(Tina rompe en carcajadas. Se le acerca y cariñosamente, con la mano le acaricia la mejilla que le había abofeteado. Un momento después lo besa.)

TINA: Perdóname... Esta noche vendré a tu casa. Por castigo cocinarás como puedas y sepas. ¿Te pegué muy duro?

BOQUI: Golpeas como una verdadera hija de policía – fuerte y preciso.

(Se besaron de nuevo.)

### Escena 13

#### EL VERANEO ( en la terraza)

(Boris limpia la terraza con la escoba. En la puerta aparece Anita con una maleta de viaje en la mano.)

BORIS: ¿A dónde vas?

ANITA: A Zagreb.

BORIS: ¿Qué te pasa, mujer? Estamos en mitad de temporada, no puedo ocuparme solo de los apartamentos.

ANITA: Enloqueceré si me quedo y una hora más. Me voy por diez días. Me puse de acuerdo con Lucía para que todos los días venga a ayudarte dos horas.

BORIS: ¿Dónde dormirás?

ANITA: En el apartamento de nuestra hija.

BORIS: Tú no eres normal. La semana pasada se reconcilió con su novio, ahora sólo le faltas tú.

ANITA: Perdona, pero ya no puedo más en esta cueva. Estoy harta de los turistas y de los chismes locales. Me hacen falta Zagreb y las conversaciones normales.

BORIS: ¿No hablas conmigo todos los días sobre todo lo que quieres?

ANITA: Tu estas peor que la gente del pueblo. Dejaste de leer, no te interesa nada. Renunciaste a la vida, a todo.

BORIS: Me culpas a mí porque estoy feliz con la vida con la que por años soñábamos los dos.

ANITA: Sabía que ni tratarías de entenderme.

BORIS: ¿Sabes qué? – el problema no está ni en este lugar pequeño, ni en el trabajo que hacemos, ni en mí.... El problema está sólo en ti.

ANITA: Quizás. Me voy.

BORIS: ¡Por favor, no te vayas!

ANITA: Tengo que irme.

(Anita sale y cierra la puerta detrás de sí. Boris furioso tira la escoba al suelo y la golpea con el pie.)

BORIS: ¡Ese jodido climaterio! ¿Por qué no se inscribe a algún curso como todas las mujeres normales en crisis!

#### Escena 14

#### **COMPUTER GEEK** (cafetería)

(Francisco está en la cafetería, viene Ranka.)

FRANCISCO: ¡Hola!

RANKA: ¡Hola! ¿Por qué querías que nos encontráramos?

FRANCISCO: Supe que te casaras con mi “experto en computadoras.”

RANKA: Su nombre es Vlado.

FRANCISCO: Sé que se llama Vlado, pero para mí él es un simple y aburrido “experto en computadoras.”

RANKA: No es aburrido. Es ingenioso, educado, simpático. Me ofrece su tiempo, su amor y atención. Todo lo que no recibía de ti. ¿Me llamaste para charlar de él?

FRANCISCO: No. Quise que habláramos de nosotros. De ti y de mí.

RANKA: Nosotros somos ya un cuento desde hace mucho tiempo masticado y contado. De nosotros ya no tenemos nada que decir. Y ahora: adiós.

FRANCISCO: ¡Espera! Te pido sólo un momento más. No te precipites con ese matrimonio. Quiero que sepas que los meses pasados he pensado en ti, en nosotros. Tenemos que empezar de nuevo. Me haces falta. La vida que vivo ahora no es verdadera. Tú y yo.... si nos esforzáramos, podríamos tener éxito.

RANKA: Como marido, fuiste bueno sólo las dos primeras semanas; después de eso, todo fue horrible. Ni siquiera quisiste tener un hijo.

FRANCISCO: Dame una chance más. Estoy listo y para un hijo, sólo que seas mía de nuevo.

RANKA: ¡¿Para qué me necesitas a mí?! Tú tienes tus amantes virtuales, qué ellas te den un hijo.

FRANCISCO: ¡¿Ese impertinente “experto en computadoras” – te contó eso?!

RANKA: Lo sabía y antes de que él me lo contara. Perdóname, mi amor, pero a mí el sexo virtual no me puede satisfacer.

FRANCISCO: Vaya, charlemos de todo en paz. No puedo aceptar que este sea nuestro fin.

RANKA: Deberás. La gente inteligente sabe cuando algo ha terminado y no insiste.

(Silencio.)

FRANCISCO: Él nunca te hubiera conquistado si yo no le hubiera dado la dirección de tu madre. Yo te lo “puse”. No quise que estuvieras sola. Reconozco – hice un error. Ahora quiero corregirlo.

RANKA: Hablas tonterías. Él me gusta desde que lo conocí. Desde que te deje, llamé al servicio de informaciones y pedí el número de su empresa. Lo invité a tomar un café. En seguida aceptó.

FRANCISCO: ¡Imposible!

RANKA: Posible. Yo lo elegí a él. ¿Por qué las mujeres no van a ser las que elijan? Y créeme – no me equivoqué.

(Silencio.)

FRANCISCO: ¿Cuándo pasó eso?

RANKA: ¿Qué?

FRANCISCO: ¿Cuándo lo llamaste por primera vez?

RANKA: Al quinto día de haberme trasteado al apartamento de mi mamá... Después de romper contigo, estaba tan sola, dudaba de lo acertado de mi decisión. Pensaba que me ibas a llamar y proponer la reconciliación. El quinto día

me percaté de como todo el tiempo pensaba en tu “experto en computadoras.” Lo llamé – en seguida aceptó que nos encontraríamos. Empezamos a compartir nuestro tiempo. Todos los días. Después de una semana me fui a la cama con él. Fue fantástico... El día siguiente te llamé y te propuse el divorcio de común acuerdo. Lo aceptaste con entusiasmo... lo hicimos... No sé entonces ¿por qué perdemos el tiempo?

(Silencio.)

FRANCISCO: Ustedes no son el uno para el otro.

RANKA: Consuélate así no más.. ¡Y ahora adiós!

FRANCISCO: ¿Puedo por lo menos llamarte de vez en cuando?

RANKA: ¡No lo hagas! Hace media hora marqué en el celular para que rechace toda llamada tuya, si la hubiese.

FRANCISCO: ¿Me odias?

RANKA: Ya no.. Cuando pienso en ti, siento rechazo y asco, pero eso ya no es odio. Tengo que irme.

FRANCISCO: ¡Hasta luego!

RANKA: ¡Adiós!

#### Escena 15

### C) TRABAJO (oficina)

(En la oficina, a las mesas de trabajo están sentados Ana, Nera, Robert, Ivo y María. El silencio dura mucho tiempo, todos están absortos en los papeles que elaboran. Suena el teléfono. Ana levanta el auricular.)

ANA: Diga... sí, aquí está... Está bien, le diré.

(Ana cuelga.)

ANA: María, te llaman para que en seguida vayas a la oficina del director general.

MARÍA: ¿?Dónde al director general?!

ANA: Es urgente.

IVO: ¿Qué podrá ser?

MARÍA: Nunca estuve en la oficina del director general.

IVO: Yo estuve allá cuando hice un lío con la importación de equipo. No me gusta ni acordarme de eso.

ROBERT: ¡Apúrate! Él no perdona tardanzas. Quizá todo esté bien.

(María se levanta de la mesa y sale de la oficina; desganada.)

NERA: Eso significa – ¿qué es la elegida?

ROBERT: ¿Elegida para qué?

NERA: Para darle la patada.

ROBERT: ¿Piensas?

NERA: Sin duda. Sabes que el director general personalmente entrega los despidos. Supuestamente disfruta en eso.

IVO: Entonces nosotros estamos a salvo.

NERA: Probablemente. Sólo hay que tener cuidado de que ella no arrastre a alguno de nosotros consigo.

IVO: No, María no es así.

NERA. Cuando alguien se hunde, le gusta arrastrar consigo a aquellos que se encuentran en su cercanía.

IVO: Ella nunca se enfadó conmigo. Aunque – para ser sincero – es justo que ella se vaya y nosotros nos quedemos.

ROBERT: Siempre fue inadaptada.

ANA: La empresa siempre le estuvo en el último lugar y su familia en el primero.

NERA: Desde siempre me han puesto nerviosa todos los que en toda ocasión glorifican su familia. Si decidió ser la madre de dos hijos, esposa y ama de casa, está claro que no le queda suficiente tiempo para dedicarse a la carrera como es nuestro caso.

(A la oficina entra Alan. Todo alicaído.)

IVO: ¿Es verdad eso de María?

ALAN: Es verdad. El director general me lo comunicó esa mañana.

IVO: Jefe, ella, siempre fue peor que nosotros en todo.

NERA: No tiene habilidad para trabajar con la gente. Para una comunicación sutil. Siempre fue demasiado directa.

ALAN: Sí, y yo siempre lo he pensado. Y ahora ella toma mi puesto.

NERA: ¡¿Cómo que ella?!

ALAN: ¿Ustedes no lo saben?

NERA: ¿Qué?

ALAN: Ella será el nuevo jefe, a mí me despidieron.

ROBERT: ¡Ella!! Pues, sí... a pesar de todo... sus resultados siempre fueron... ella es excelentemente trabajador.

ALAN: El director general es un puerco. Me pidió que le diera un nombre, que le dijera a quien había que despedir. Cuando pronuncié el nombre de María, me

dijo en frente de toda la dirección: “Todas tus decisiones hasta ahora han sido equivocadas. Por eso decidí instalar como jefe de tu departamento a la persona que tu desees despedir.” Y a mi me dio el culetazo. Dentro de tres días debo abandonar la oficina. Tengo un crédito para el apartamento y otro para el auto. Mi esposa no trabaja. No sé qué hacer.

NERA: Horrible.

IVO: Lo lamento.

(A la oficina entra María.)

NERA: María, te felicito por el nombramiento, me alegro mucho.

IVO: Te felicito de corazón.

ANA: Bravo, ¡te lo mereces!

ROBERT: En verdad me alegro por ti.

MARÍA: Me sorprendió muchísimo.

NERA: En verdad tú siempre tuviste los mejores resultados.

ROBERT: Te entregabas totalmente.

IVO: Hablando con sinceridad, este departamento tuvo crisis desde el momento que Alan se hizo cargo de él. Perdóname Alan, pero es la verdad.

ANA: Para mí también es lógico que Alan deba irse. Pudo arrastrarnos a todos nosotros al fondo.

NERA: Todos presentimos un desenlace así, Alan.

ROBERT: Tu partida es un alivio para nuestro departamento y para la empresa.

IVO: Alan ha hecho muchos líos y es lógico que se vaya.

MARÍA: Pero, Alan no se irá.

ALAN: ¿!Cómo que no?!

MARÍA: Cuando el director general me propuso que yo tomara tu puesto, pregunté que planeaban contigo. Me ha dicho del despido y yo le dije que me haría cargo de la oficina sólo bajo la condición que tú te quedaras a trabajar en ella. No puedo olvidar que tu me empleaste. Di mi palabra al director general de que aumentaríamos las ventas no por el veinte sino por el treinta por ciento. Pero, sólo si tú sigues siendo miembro de nuestro equipo.

ALAN: ¿Verdad?

MARÍA: Aceptó. La prueba experimental es tres meses. Tendremos que dar nuestro máximo para que nadie se quede sin trabajo.

ALAN: ¡Gracias a Dios! María, te agradezco de todo el corazón. Yo no fui tan bienintencionado contigo.

MARÍA: Lo sé y no te lo reprocho. Es importante que te quedes con tu trabajo y que sigas trabajando en una atmósfera amigable y con caras conocidas.

ALAN: Sí, una suerte de verdad.

ROBERTO: María, tu primera decisión de jefa es brillante. Estoy muy contento por Alan.

IVO: Yo también. Es de veras maravilloso.

Escena 16

**B) CARTA DE DESPEDIDA**

(En la cama del hospital se encuentran Leo, encogido como un feto. Tiene puesto el pijama del hospital. Con cara inexpresiva mira a la pared. Se abre la puerta, a la habitación entra su esposa Buba.)

BUBA: ¿Cómo estás?

(Leo no reacciona y no responde.)

BUBA: Tuve que convencer al doctor para que me dejara verte. No sé que le habrás dicho de mí, trató de persuadirme que te iba a inquietar, que no estaba bien que te visitara. No quiere ni que te visiten nuestros hijos. ¡Imbécil! Ese siquiatra tuyo se comporta como si él te conociera mejor que yo. Como si a ti te gustara más conversar con él a quien conoces tres días que con tu mujer con la que has vivido veintitrés años. Los siquiatras son unos ego-maniáticos presumidos. Sólo cuando le amenacé que iba a mandar a todos los periódicos una carta diciendo que no me habían dejado visitar a mi legítimo marido, cedió.

(Silencio.)

BUBA: ¿Cómo pudiste hacernos eso? Si hubieras logrado... lo que trataste de hacer, avergonzarías y a mí y a tu hijo y a tu hija. Eres egoísta e imprudente. Faltó poco para que destruyeras el futuro de todos. Los problemas no se resuelven con píldoras. ¡¿Qué tenías en tu cabeza?! Y los demás tienen problemas y no buscan la salida en el suicidio. Como si yo estuviera contenta con mi vida – pero me callo y trabajo... y no digo a nadie cómo me siento. Tu carta de despedida – ¡es de verdad cosa de locos! El inspector me obligó a explicarle toda nuestra vida, me preguntó que si tenía un amante o si estábamos en rojo con las tarjetas de crédito. Y otras tonterías de ese tipo. Me has puesto en una situación extremadamente desagradable. Tengo que avergonzarme y justificarme por tu comportamiento inconsiderado. En la oficina tengo muchísimo trabajo, no puedo concentrarme en nada... ¿En realidad ¿qué quisiste con ese comportamiento desconsiderado? ¿Culparme por tu insatisfacción? ¿Por tu pereza, falta de ambiciones y el deseo

de avanzar en la sociedad y en el trabajo? Hubiera sido mejor para ti si hubieras pensado en mí, en nuestros hijos, en nuestros parientes y amigos... Sólo para que sepas – que esto lo supo toda la ciudad. Ahora todos saben que pasa contigo y como estás. Los vecinos me miran como si fuera una bruja. Tu mamá me hizo una plática de cómo debo tener comprensión por tus debilidades. ¿Y quién tendrá comprensión por mí y por mis problemas, por mi vergüenza!? ¿Por qué sigues callado? ¡Di algo!

(Leo sigue como si no hubiera oído.)

BUBA: ¡Eso es; eso eres tú. Así has estado siempre – cerrado en tu mundo, desinteresado por mis sentimientos, por tus seres más cercanos.

(Leo sigue sin contestar.)

BUBA: ¿Estás consciente de que y ahora me irritas con tu silencio? ¿No te fue suficiente lo que trataste de hacer? Hasta y con ese intento demostraste tu estupidez e incapacidad... ¿A lo mejor ahora, después de todo, merezco una excusa tuya, un “perdóname” y la promesa de que nunca más repetirás algo así?! ¡Cretino estúpido, inconsiderado, insensible!

(Leo se levanta un poco de su lecho, se acerca a Buba, cariñosamente le acaricia la cara, la besa en la mejilla y luego, inesperadamente, con las dos manos le aprieta el cuello y empieza a estrangularla. Buba trata de librarse de su apretón, se quita y se echa por todos lados, pero la fuerza de él es incomparablemente mayor que la de ella. Después de un rato, el cuerpo de Buba se estremece en una fuerte convulsión y luego cae sin vida. Buba está muerta. Leo baja su cuerpo al suelo, luego regresa a la cama, de nuevo se engurruña como un niño pequeño en posición fetal y empieza a cantar la canción infantil: “ El conejito y el arroyo”.)

LEO: El Conejito pequeño busca, busca, ese arroyo por todos lados. ¿Dónde está, dónde desapareció?, eso atormenta su alma...”

#### Escena 17

#### **D) VERANEO ( en la terraza)**

(Boris pone los platos para el desayuno sobre las mesas. Luego pone los canastitos con el pan. En cada mesa pone y una tetera con agua caliente. En la puerta aparece Anita con la maleta de viaje en la mano. Boris se da cuenta de eso, pero no dice nada y continúa poniendo los tenedores para el desayuno. Luego de un silencio un poco largo, empieza a hablar.)

BORIS: Regresaste pronto.

ANITA: Como lo ves.

BORIS: ¿Zagreb te disgustó después de medio día y una noche?

(Silencio.)

BORIS: ¿Qué hubo?

ANITA: Ah... me olvidé que era verano y que todos están en la costa. A quien quiera que llame, no estaba en casa. Quise ir a ver una función al abierto, en Opatovina, pero la cancelaron por la lluvia.

BORIS: ¿Y nuestra hija – has charlado por lo menos con ella?

ANITA: Puedes imaginar. Se enojó porque llegué sin anunciarme. Después de cinco minutos me dijo que se iba donde su novio, que la pongo nerviosa. Di vueltas en la cama hasta las cuatro de la madrugada, no pude dormir. Entonces cogí el carro y me vine para acá.

(Silencio.)

BORIS: ¿Y, ahora qué?

ANITA: Nada. Estoy cansada porque tuve que manejar. Me voy a duchar y luego te ayudaré.

BORIS: Duerme. Hoy estás libre. Yo todo...

ANITA: Perdóname, los últimos días he estado un poco nerviosa.

BORIS: Cada uno tiene derecho de una mala semana. Pero, sólo una semana al año.

(Anita sonrió y lo abrazó.)

ANITA: Sé que estos días estoy difícil.

BORIS: Ni yo estoy mucho mejor.

ANITA: Tú por lo menos disfrutas en esto.

BORIS: Reconozco – sólo actúo bien.

ANITA: ¿Y si cambiáramos algo?

BORIS: Por favor, ¿qué te pasa? – ya hemos cambiado la vida desde la raíz y ves como terminó. Estamos demasiado viejos para repetirlo.

ANITA: ¿Crees?

BORIS: Lo creo.

ANITA: ¿Y qué propones?

BORIS: La renuncia. Los más felices son aquellos que renuncian a tiempo y ya no lamentan nada.

ANITA: Pues, en realidad me consolaste.

BORIS: Después de ducharte y de dormir, te sentirás mejor.

ANITA: Quizás tengas razón.

BORIS: Hoy te doy día libre. Puedes comportarte como nuestros turistas.

ANITA: Entonces, señor, sírvase llevar esa maleta y venga a hacerme un masaje en la espalda porque la manejada me paralizó.

BORIS: Con gusto, señora.

(Boris toma la maleta de viaje y los dos se van de la terraza. Después de algunos momentos Damir sale de su apartamento. Se sienta a la mesa y empieza a untar mantequilla al pan. A la terraza viene y Petra. Se sienta a la mesa y ella también empieza a untar mantequilla al pan. El silencio dura mucho.)

DAMIR: Eso no está bien.

PETRA: ¿Qué?

DAMIR: Venir a casa a las tres de madrugada. Pasaste cinco horas en esa actuación del *striper*.

PETRA: Créeme, quise volver antes, pero no pude dejarla sola.

DAMIR: ¿Por qué?

PETRA: Se emborrachó... Un *striper* empezó a conquistarla.

DAMIR: ¿Y ella?

PETRA: Empezó a coquetear con él.

DAMIR: ¡Putá!

PETRA: Sabes que su matrimonio se echó a perder. Está desesperada.

DAMIR: ¿Desesperada? Las mujeres desesperadas no se emborrachan en huecos dudosos. ¿Regresó contigo?

PETRA: No.

DAMIR: ¡Oh! ¿Eso significa que quizá hubo sexo?

PETRA: No lo creo.

DAMIR: ¿Se besaba con ese *striper*?

PETRA: Pues...

DAMIR: ¿Sí o no?

PETRA: Sí, sólo un poco.

DAMIR: ¡¿Qué respuesta tan estúpida es esa! Cuando una mujer casada se besa sólo una vez con un hombre desconocido, es prueba de que es una puta. Ella tiene dos hijos, por ellos tiene que pensar en lo que hace. No puedes decir que “se besó un poco” o “que hizo un poco de sexo” o que “engañó a su marido sólo un poco”. Lo hizo o no lo hizo.

PETRA: Te dije por lo que está pasando.

DAMIR: ¿Eso significa que tú lo justificas?

PETRA: No justifico, pero... ¿Por qué hablas conmigo de esa manera?

DAMIR: Porque estuviste allá con ella hasta las tres de la madrugada. Con esa vaca loca y con esos potros sudorosos y calientes. Mi futura esposa – ah, ¡repugnante! ¡Imagínate si te hubiera visto alguien de nuestros conocidos!

PETRA: Ella sufrió tan...

DAMIR: ¡Ella no me interesa! Pero tú – cuando seas mi mujer, sepa que no te voy a tolerar tal comportamiento. ¡Nunca! ¡Recuerda eso para siempre!

PETRA: ¡¿Qué comportamiento!?! Eso era tan sólo una función.

DAMIR: Eso no era una función, eso era una visita al prostíbulo en la que tú evidentemente has disfrutado.

PETRA: ¡¿Damir, qué te pasa!?

DAMIR: ¡Esta es la última vez en tu vida!

PETRA: Por favor, ¡deja de hablar conmigo de esa manera! No te permito ese tono.

DAMIR: Si quieres ser mi esposa, entonces tienes que acostumbrarte a mi tono y nunca jamás me avergonzarás de esa manera. ¡Nunca! Naturalmente, ¡espero una excusa y arrepentimiento, y no que a cada palabra mía respondas con insolencias!

PETRA: ¿Esperas una excusa?

DAMIR: ¡Por supuesto! Y en seguida.

PETRA: ¿Sabes algo?

DAMIR: Dime.

PETRA: ¡Renuncio a la boda! Me voy a casa y no quiero verte nunca jamás.

(Petra se quita el anillo de la mano derecha y lo deja sobre la mesa delante de Damir.)

DAMIR: Espera, no puedes así, deja que antes...

PETRA: Y déjame empacar mis cosas en paz.

DAMIR: Pero, yo tengo derecho a enojarme, no tú.

(Petra ya no lo escucha sino furiosa sale por la puerta que lleva al apartamento del lado derecho. Damir toma el anillo de la mesa y se va detrás de ella. La terraza está abandonada. Un poco después, del apartamento de la izquierda viene Drago. Está en pijama. Respira profundo, se estira y se sienta a la mesa. Toma una rebanada de pan y empieza a untar mantequilla. Por la puerta principal viene Ena. Está desaliñada. Tiene una mano en la cabeza como si tuviera problemas con fuerte migraña.)

DRAGO: ¿Dónde estuviste toda la noche?

ENA: ¡Te importa un bledo donde estaba!

DRAGO: ¿Qué haces de ti?

ENA: A ti no te tengo que dar cuentas.

DRAGO: Sabes que no soportas alcohol. ¿Seguramente vomitaste, no?

ENA: ¡Sí! ¿Y qué?

(Silencio).

DRAGO: Y... follaron bien?

ENA: Sí.

DRAGO: ¿Cómo se llama?

ENA: No tengo idea. Justamente se fueron. Mañana actúan en Hvar.

DRAGO: ¡Eres repugnante y miserable! ¿Piensas que ahora te vengaste de mí?

ENA: Sí, pienso.

(Silencio. Drago se levanta y furiosamente golpea la silla con el pie.)

DRAGO: ¡Concha de tu madre, impertinente! Toda la noche no pegué un ojo temiendo que no te pasara algo, y tú estabas follando con un hombre a quien no le sabes ni el nombre!

ENA: ¿Y cómo se llamaba tu puta de Rotterdam: Suzy, Natasha, Erzica?!

DRAGO: Eso no es lo mismo.

ENA: Es lo mismo. Duele igual, canalla de mierda. En eso no existen diferencias entre hombres y mujeres.

DRAGO: ¿¡Tu, grosera hija de puta, cómo pudiste hacerme eso, cómo!?

(Drago rompe a llorar y cae de rodillas. Lloro cada vez más fuerte. Después de un rato logra retener sollozos.)

DRAGO: Yo te amaba... Nunca en mi vida he amado a nadie como a ti. A nadie. No puedes imaginar como me importas.

(De nuevo empieza a llorar. Gime cada vez más y más. Ena se le acerca y le acaricia la cabeza. Con ese gesto, sus sentimientos se hacen más vivos. Empieza a sollozar más intensamente que hasta entonces, y un momento después comienza a controlar su tristeza. Ena lo abraza. Él, ahora silenciosamente, llora en sus brazos.)

ENA: Perdona.

(Silencio. Drago deja de llorar, se separa de ella y se seca las lágrimas con la mano.)

DRAGO: No quiero perderte. Por favor, perdóname lo que te hice, por favor.

(Ena lo besa con cariño, él le devuelve el beso. Empiezan a besarse cada vez más y más fuerte. De repente se abre la puerta del apartamento del lado derecho y aparece Petra con la maleta de viaje en la mano.)

PETRA: ¡Sorry!

(Drago y Ena se separan el uno del otro.)

ENA: ¿A dónde vas tú?

PETRA: A mi casa.

(En la puerta aparece Damir).

DAMIR: ¡Por favor, considérenlo un vez más!

PETRA: ¡Se terminó, hombre, se acabó para siempre! ¡Y no corras detrás de mí porque llamaré a la policía! Adiós a todos.

(Petra se fue por la puerta principal. Damir, abatido, se sienta sobre la silla.)

DRAGO: Lo lamento mucho.

ENA: Yo también.

DAMIR: ¡Pues, a joder con ustedes y con sus lamentaciones! ¡Me ha abandonado por su culpa!

(Silencio.)

DRAGO: Nunca acuses a los demás. Si se quieren en verdad – se reconciliarán. Si no se quieren – es mejor que cada uno se vaya por su camino.

DAMIR: ¡Vete al culo con tus consejos!

(Damir se levanta de la silla, se va al apartamento del lado derecho y golpea la puerta con rabia.)

ENA: Mejor que acabó así. Ellos no están maduros para el matrimonio.

DRAGO: Tienes razón. Los dos son tan rígidos. No saben perdonar.

– FIN –

Traducción del croata: Željka Lovrenčić

**MIRO GAVRAN ■ JUDIT**

CAPÍTULO DIECISÉIS

Cuando al amanecer entré en su carpa, Shua me esperaba con la cara demacrada por el insomnio.

– ¿Lo mataste?

– No.

– ¿Por qué no?

– No tuve la fuerza.

– Sus suspiros amorosos llegaron y hasta mis oídos; pensé que en el hechizo del deseo expondría su vida al peligro haciendo tu venganza más fácil.

– Tenía miedo. No se separaba de su espada. Ni durmió por un momento.

Shua me miró sopesándome con duda:

– A sus suspiros se unían los tuyos. ¿Disfrutabas o sufrías, ama mía?

En su voz se descubrían los celos difícilmente controlados.

Entonces me di cuenta de lo que en realidad había pasado en la carpa de Holofernes.

Bajé la mirada.

No tenía fuerzas ni para la mentira ni para la verdad.

El silencio fue una respuesta elocuente así que mi criada me advirtió como los padres advierten a un niño pequeño:

– No te olvides por qué vinimos acá.

– No lo haré.

– Esta noche tienes que matarlo.

– Esta noche estará muerto.

Salimos al paseo matutino; hasta las primeras filas del campamento.

Luego fingimos el papel de despecho a los betulios.

Los militares nos observaron sin mostrar sorpresa por nuestros actos.

A sus ojos sólo merecimos atención por ser mujeres en el mundo masculino.

Pero, para mí todo tenía diferente color, otro sabor.

El aire también era diferente después de la noche en la que mi cuerpo se realizó junto con el de él.

Sentí como mi sangre corría de otra manera en mis venas.  
Ya no era la de antes.  
Como sí con la nueva experiencia fuera una nueva mujer.  
¡Oh, estaba tan confundida!  
Al mismo tiempo estaba alterada y tranquila, de manera inexplicable.  
Toqué la libertad en el cautiverio.  
Me descubrí, me revelé a mi misma..  
No estaba segura si me gustaba lo que había encontrado en mis entrañas.  
Y, a cuanto esa mañana estaba confundida con lo ocurrido entre mí y Holofernes, sentí que eso era necesario y que gracias a eso por primera vez he percibido la vida en toda su plenitud.

Durante la comida, Holofernes nos mandó por sus sirvientes bandejas de comida.

Supe que fue a visitar la parte oriental del campamento y que no comerá en su carpa.

Mientras en silencio almorzaba con Shua, me horrorizó el pensamiento de que comería con más gusto con Holofernes en su carpa.

Después de todo lo que pasó entre nosotros en la noche, deseé ver sus ojos de día.

Pensé que la luz del día descubriría mejor como aparezco a sus ojos.

Shua estaba nerviosa todo el día, temblaba por cualquier ruido que llegase hasta nuestra carpa.

La pregunté:

– ¿Qué te pasa?

– Espero con ansiedad abandonar este maldito lugar, lo más pronto posible.

– Yo también.

Mentí.

Me daba vergüenza reconocer con cuanta impaciencia esperaba que llegara el atardecer y que vinieran los guardias que me llamarían para que fuera a la carpa de Holofernes.

Mi cuerpo temblaba de emoción porque sabía que iba a pasar; aún con más ardor que la noche pasada.

Cuando me vio, Holofernes despidió a los sirvientes y se echó en mis brazos.

Le respondí ardientemente.

Nuestras manos empezaron a competir con el cariño y el deseo, en la necesidad de tocar cada parte del cuerpo del otro.

Nuestros labios ardían de calor, deseando pasar por los caminos que las manos con las caricias ya habían preparado para mayor ternura.

Me fundí con él cada vez más y más fuerte.

Sentí que deseaba perderse en mí, anular su personalidad y su cuerpo.

Tumbamos todos los obstáculos que me separaban de él y todos aquellos que a él le esperaban de mí.

Cuando fueron satisfechas nuestras pasiones corporales, mi amante me propuso que comiéramos algo.

Desnudos e iluminados con la temblorosa luz de dos candiles, nos acercamos a las bandejas con la comida preparada por los sirvientes antes de que Holofernes los despidiera.

Me sorprendió el hambre que pueden provocar los esfuerzos amorosos.

– Todo el día he pensado en ti, solamente en ti. En cualquier cosa que hiciera, en todo pensamiento.

– Yo también pensaba en ti, en la noche pasada.

No le mentí.

Sus ojos penetrantes pasaban por mi cuerpo desnudo.

No sentí vergüenza.

Me parecía que me acariciaba con sus manos.

Gracias a su mirada, empecé a querer mi cuerpo.

Perdóname Dios por haber comido esta noche con tan buen apetito – yo, la viuda, que dos años ayunaba por la muerte de su marido.

Desvergonzadamente, disfrutaba en la cercanía del hombre que quiere destruir mi ciudad y quitarle la fe a mi pueblo.

Hasta ahora puedo reconocer a mí misma que en esta tercera noche de nuestro conocimiento y la segunda de nuestro amor, ni en un momento quise tomar su espada y quitarle la vida, aunque sabía que en la madrugada me esperaba la mirada llena de desprecio de Shua.

Es horrible reconocerlo, pero la verdad es que lo único que quería era que la noche fuera interminable.

Entre los dos encuentros de nuestros cuerpos, me hablaba de su vida, de la amargura de la vida militar, me interrogaba de mi vida, sobre las costumbres del pueblo al que pertenecía.

Con simpatía y sin odio escuchaba como los hijos y las hijas de Israel admiran a su dios.

Le contaba sobre Moisés, sobre la creación del mundo, sobre la Ley que regula nuestra vida.

Me escuchaba como un niño curioso que inspirado por los cuentos, antes de dormir viaja a los espacio de la fantasía, a los mundos que puedan ser contruidos

solamente por el cuento.

En esa noche dijimos uno a otro tantas cosas que en la madrugada me pareció que lo conocía de toda la vida.

## CAPÍTULO DIECISIETE

Shua estaba furiosa.

– Ama mía, si tú no tienes fuerzas, yo me colaré en la carpa esta noche y le decapitaré.

Su labio inferior temblaba.

En su mirada se veía que la dominaba el pánico y que los celos la inflamaban.

– No hables tonteras, frente a la carpa se encuentran los guardias que a mí me van a permitir que salga pero a nadie, ni siquiera a ti, le permitirán la entrada. Amenazándoles con la muerte, Holofernes cada noche les ordena que no dejen entrar a nadie y que no permitan que nadie le moleste mientras esté conmigo.

– Pero, tú vacilas. Tú expones al peligro tú misma y a nuestro pueblo. No te olvides, esta noche es la cuarta, mañana es el quinto día. Si mañana no tenemos la cabeza de Holofernes, Osías abrirá la puerta de la ciudad y los nuestros se entregarán a su bondad o a las armas, será el fin de Betulia y de toda Judea.

– ¿Piensas qué no sé qué hacer? ¿Dudas de mí?

– Temo que tus suspiros y aquellos de él, provocados por el placer y cada vez más llenos de gozo, no hagan que el amor por un hombre supere el amor hacia toda la gente que se encuentra detrás de las paredes de Betulia.

Su impertinencia me mordió el corazón.

La miré furiosa.

– ¡No hables estupideces! Allí están mis padres, mi hermano y todos aquellos seres que representan mi vida. Entiéndelo, Shua, la pregunta no es si voy a matar o no a Holofernes sino cómo lo haré de la mejor manera.

La tranquilicé.

Me creyó de nuevo.

Y yo de nuevo dudé en mí misma.

Alrededor del mediodía, Holofernes envió sus guardias por mí.

En la parte sur del campamento organizó un torneo.

Veinte militares luchaban con sus espadas envainadas al vocerío del numeroso público.

La vehemencia de su lucha parecía al de una verdadera batalla.

El deseo de la victoria, el deseo de destacarse, transformaba esos hombres fuertes en niños listos a todo sólo para crecer a los ojos de los demás.

De repente me fue claro que yo era una razón adicional para que los militares saltasen unos sobre otros con un ardor que descartaba la razón, exponiendo sus cuerpos a heridas de ninguna manera inofensivas.

Esos hombres rudos cuya fuerza estallaba por todos lados, deseosa de huir de la armadura, sabían que les observaba la mujer a la que su comandante le daba su respeto.

Al final de la competencia, un joven alto y fuerte del que de la parte superior del brazo deslizaba la sangre, se mostró como el más fuerte y el más diestro.

El vencedor recibió de Holofernes una bella espada y dos semanas libres del servicio de guardia.

Y mientras el duelo alegraba a la multitud, de nuevo atrayendo la atención de la gente reunida, me di cuenta de que mi mirada pasa de los luchadores a la cara de Holofernes.

Advertí que él también miraba el torneo sin mucha atención, constantemente buscando mi mirada.

Quería ver como todo lo que ocurría frente nuestros ojos se refleja en mi mente.

Comprendí que el torneo era organizado en mi honor.

Pasé la tarde con la silenciosa Shua en siniestra expectativa.

Ella sabía que era innecesario hacerme cualquier advertencia, igual como eran innecesarias mis preguntas.

– En verdad, una a otra dijimos todo sobre la necesidad del acontecimiento que se acercaba inevitablemente.

Sin embargo, sentí que entre nosotras se colaba el pegante de la desconfianza.

Sabía que dudaba de mi valentía y se que teme de que en mi juego amoroso con Holofernes en las noches anteriores haya debilitado mi determinación.

La tarde se acortaba sin piedad.

Quería posponer ese momento, quería que el cielo se abriera y que el agua del cielo se regara entre los betulios y los asirios, ya no quería ser yo y que el destino me eligiese para un acto que supera la fuerza de una débil mujer.

\*

Cuando a la caída del día me llevaron a la carpa de Holofernes, advertí que su cara tenía una expresión diferente y que su preocupación era igual que mi inquietud.

Supe que había pasado algo malo, algo por lo que no me miraba de la misma manera que lo hizo en nuestro último encuentro.

Evitaba mi mirada.

Cenamos enredados en pensamientos difíciles.

La angustia del silencio se colaba entre nosotros.

Sólo a veces la interrumpíamos con frases que eran pronunciadas sin razón verdadera, por la necesidad de ser corteses.

Cuando despidió a los sirvientes, me miró a la cara y descubrió la razón del silencio angustioso que lo colmaba durante la comida:

– Hoy de tu ciudad huyó un joven y se entregó a nuestros soldados. Pidió ser traído exclusivamente a mí; dijo que los betulios tienen la intención de entregarse mañana si tú no haces una obra heroica. Él opina que esa obra heroica tendría que ser mi asesinato.

Me entumecí de miedo.

Todo se acabó.

Todo se hace inútil.

Descubierta en mi miserable intención, me avergoncé.

Me sentí mal a sabiendas de que delante de mí estaba el hombre que ha sido mi anfitrión de la más bella manera, que me dio su protección, mostró su amor y ahora sabe que yo quiero devolverle todo esto traicionándolo.

Empecé a dudarle ya aquel día cuando viniste a mi campamento. Pensé que no venías por las razones que mencionaste. Tu deseo de salir cada mañana para provocar a tus conciudadanos, para ellos sólo podía ser la confirmación de que todavía estabas viva. Pero, entonces no quise creer a mi razón.

Me descubrió.

Si lo hubiera matado ayer, podría haberme salvado y salvar también a mi pueblo y así...

Holofernes se dio cuenta de mi mirada perdida.

Siguió hablando con voz tranquila.

– Ordené de que lo mataran en seguida. Dije a los soldados que es un tonto si cree que una mujer puede matar a un gran general asirio, que es un simple embustero que merece la muerte. Y si hubiera verdad en sus palabras, merecería la muerte como traidor de sus compatriotas. Con tales personas nunca fui misericordioso, ni siquiera cuando me facilitaban la conquista.

No sabía qué decir.

Holofernes me miraba con una mirada que desarmaba, con la mirada que ve que ocurre en mi alma y que desalienta mis intenciones.

Mi silencio fue la confirmación de que sus dudas tenían razón. Siguió hablando y con cada frase clavaba una daga en mi corazón.

– Quiero que sepas que te amo como nunca en mi vida he amado a nadie. Tú eres la dicha más grande que he tenido. Eres diferente de todas las mujeres que he encontrado. Ni las reinas pueden compararse contigo. Quiero que sepas que yo

no he elegido mi vida. Fui arma en manos ajenas. A unos les traje suerte, a otros, desdicha. En los pasados diez años realicé el gran plan imaginado por mi rey. No hice más daño de lo necesario. Si el plan y su realización hubiesen dependido de mi merced, créeme que ese mundo sería mucho más feliz y nunca me declararía Dios como lo hace ese tonto. Hoy me di cuenta de mi vulnerabilidad, hoy me di cuenta de que mi vida sin ti pierde todo valor y que no la quiero como tal.

Sacó la espada del cinturón y la dejó cerca del lecho. Luego agregó:

– Serás mi mujer o mi verdugo. En ambos casos mi persona marcará tu destino.

Extendió sus manos hacia mí como si pidiese mi gracia.

Empecé a llorar, fuerte, desenfrenadamente.

Lloraba por él.

Lloraba por mí.

Lloraba porque dos tristezas, como dos estrellas fugaces, que se tocasen en el dolor común.

Nos abrazarnos.

Lo toqué como refugio y salvación.

Lo toque como la fuente dolorosa de mis lágrimas.

Oh, Señor, tú eres el testigo que dos seres tan opuestos nunca en este mundo han abrazado el uno al otro con tanto amor, sabiendo que uno de ellos llegará a ser el verdugo de aquel otro.

Cuando superé los sollozos, dejé que me acariciaran sus manos, que ofrecían a mi cuerpo la paz y la inquietud también, invitándome al juego amoroso de despedida.

En esta noche le besaba así como nadie nunca ha besado a nadie, deseando regalarle al final de nuestro encuentro la pasión amorosa más grande, como si quisiera con la miel suavizar la amargura venidera.

¡Oh, Señor, como los jugos de la desgracia suelen de repente derramarse de los besos de despedida, multiplicando el dolor y la tristeza!

Nuestra historia se acercaba a su fin, la pérdida fue mi única certeza.

El vuelo orgulloso se transformó a la caída precipitada.

El tiempo corría, el tiempo me abandonaba.

Ya no me quedó tiempo para nuevas excusas, para nuevos aplazamientos, para prolongar el amor.

Se durmió en la madrugada.

O fingía para hacerme más fácil mi misión.

Observaba su frente alta, su nariz recta y expresiva, las pocas canas que anunciaban la llegada de los años maduros.

De la manera como yo entiendo la belleza masculina, era bello.

Era demasiado bueno y demasiado noble para el destino a él determinado.  
Entre más tiempo lo miraba, más me inundaba la tristeza.  
Los candiles empezaban a quemarse; la carpa me pareció una entraña oscura sin salida.

Me superó la angustia.  
Mi cuerpo se estremeció.  
Tomé su espada.  
La blandí y con un fuerte golpe separé su cabeza del cuerpo.  
Me aterrorizó la sacudida de su cuerpo.  
Se levantó como sí se fuera a parar.  
El cadáver cayó del lecho al suelo.  
Del horror de lo hecho por mis manos, el malestar entra a mis entrañas.  
El pensar sobre los guardias delante de la carpa, me quitó el derecho de dejarme llevar por la debilidad.  
El miedo superó el asco.  
Temí que se oyese el sonido de la espada o la caída del cuerpo sobre el suelo.  
No dejé el arma sangrienta de mis manos, esperando que podrían entrar corriendo a la carpa-alcoba.  
Por suerte, mi temor se mostró sin razón.  
Podía terminar la obra empezada.  
Tomé su cabeza y la envolví en un pañolón, y una vez más con mi manto.  
Suspiré profundamente varias veces, apreté los dientes y me fui a la salida.  
Mientras pasaba al lado de los guardias, les dije con la voz temblorosa:  
– Su amo ordenó que no lo despierten.

Traducción: Željka Lovrenčić

**MIRO GAVRAN ■ POEMAS**

I

Señor Nuestro  
Cuídanos de las grandes palabras  
De grandes obras y grandes  
Crímenes  
Cuídanos de la desdicha  
Y del sufrimiento  
Cuídanos para los días  
De la risa  
Y los días de las fiestas  
Guárdanos para nuestras esposas  
Para nuestros amigos  
Y nuestros niños  
Cuídanos de la muerte

Estamos deseosos de  
Vida Señor  
No nos des a nuestros enemigos  
No nos entregues a la oscuridad  
Aún somos jóvenes  
Todavía somos fuertes  
Todavía tenemos vino  
En nuestras bodegas  
En nuestros corazones  
Todavía tenemos deseos  
En los pulmones aire  
Protégenos del frío  
Protégenos del odio  
Protégenos de la oscuridad

II

Señor nuestro  
No permitas que  
Nuestra lumbre se apague

Esta débil llama  
Que desde hace poco arde  
Esta cera  
De todas maneras  
Se derrite demasiado rápido  
Estos ojos apenas empezaron  
A ver  
Estas manos apenas  
Ayer se han hecho fuertes  
Estos jóvenes pensamientos  
Ni siquiera te conocieron  
No permitas que se  
Apague  
Nuestra lumbre

A nosotros que  
Siempre vivimos  
Del futuro  
Señor permítenos  
Sentir  
El aliento del presente

III

Perdónanos  
Señor  
Por tragar  
Ávidamente  
Sin masticar la comida  
Llega el tiempo del hambre  
Y no conocemos  
Nuestra capacidad de

Sufrirla

Perdónanos  
Por reírnos  
Y cuando la broma  
No es broma  
Llega el tiempo de la seriedad  
Y no estamos acostumbrados  
A ser serios  
Perdónanos  
Señor  
Por ser rudos  
Con el prójimo  
Es que no sabemos  
Como ser delicados  
Tiernos  
Y buenos  
En los tiempos difíciles  
Y queremos serlo  
Créenos  
Queremos hacer  
El bien  
Pero no somos conscientes  
De nuestra fuerza  
Y tememos los pensamientos vergonzosos y  
Las obras vergonzosas  
Tememos nuestra debilidad  
Nuestro odio  
Nuestro miedo  
Señor  
Créenos  
Queremos superarnos  
Orgullosos  
Audaces  
Bondadosos  
Y buenos  
Pero  
Señor nuestro  
Llega el tiempo del hambre

Y no sabemos  
Si tenemos la capacidad  
De sufrirla

IV

Señor nuestro  
No Te pedimos  
Ni regalos ni fama  
Ni gran  
Misericordia  
Ni grandes obras

Señor nuestro  
No pedimos  
Inmerecidos privilegios  
Ni el perdón no implorado  
Ni cosecha  
Sin sudor

Señor nuestro  
No evocamos  
Tu nombre  
Sin desgracia  
Verdadera  
Por altivez o por aburrimiento

Señor nuestro  
Nosotros no huimos del destino  
Nosotros sabemos  
Que junto al bien  
También viene el mal  
Nosotros no pedimos  
Ser  
Tus elegidos  
Señor nuestro  
Nosotros no buscamos  
El castigo para nuestros

Enemigos  
No te pedimos  
Ni la venganza  
Ni la bendición  
De nuestra espada

Estamos  
Frente a ti  
Sin enojo  
Y sin odio  
No te vamos a dirigir  
Ni una palabra innecesaria  
Pero te rogamos  
Señor  
Con todo nuestro ser  
No permitas  
Señor  
Que de nuestra patria  
Queden sólo las cenizas

Señor nuestro  
¿Ves el humo  
De nuestros escombros?  
¿Ves las lágrimas  
En nuestros ojos?  
¿Ves,  
Señor nuestro,  
Todo aquello  
Que nosotros  
Vemos?  
¿Ves?  
Señor Nuestro  
Los cadáveres  
E inválidos  
Heridos  
Y pisoteados  
Humillados  
Y avergonzados  
Débiles

Y tristes  
Entre nuestros hermanos  
Hay aquellos  
Que dudan  
Que no ves  
Que no oyes  
Que no conoces  
Nuestro sufrimiento  
Y nuestro dolor

Entre nuestros hermanos  
Hay aquellos que  
Dudan de tus ojos  
Y de tu sabiduría

Por eso te rogamos  
Señor  
Que con un movimiento divino  
De tu mano envíes una señal a los  
Hermanos que dudan de  
Ti  
Porque es cada vez más difícil  
Para nosotros  
Convencerlos de  
Tu existencia

VI

Tengo miedo  
De los grandes croatas  
De de las grandes palabras  
De las grandes obras

Tengo miedo de los  
Grandes enemigos  
De los grandes amigos  
De las grandes traiciones  
De la gran Croacia

Y de la gran maldad

Tengo miedo de la gran alegría

Y de la gran tristeza

Señor mío

Ayúdanos a nosotros,

Croatas pequeños,

Regálanos refugio

Con palabras y obras

Pequeñas

Sin las que no hay

(Y alguien tiene que

Amasar el pan

Alguien tiene que

Vestir

Al niño)

Qué nuestros enemigos

Empequeñezcan

Qué también empequeñezca

La maldad

Qué

Una pequeña gran alegría

Reemplace

La prometida gran alegría

Y con ella

Transforme la gran tristeza

En pequeña

Señor mío

Sólo

Tú

Sabes que temo

De los grandes croatas

Las grandes palabras

Y

Las grandes obras

Señor mío  
Sólo tú sabes  
porqué con ansiedad espero que  
Estos tiempos históricos  
Lleguen a ser tiempos  
Insignificantes  
Señor mío  
Regálame  
Lo más pronto  
Un día de aburrimiento  
En el que  
En ningún momento  
Piense en la muerte  
En la Patria  
O en la libertad  
Porque  
Sólo en ese día  
Seré libre  
Sin miedo a la muerte  
Con la Patria que  
Deseo

VII

Señor mío  
Esta es la plegaria  
Por el joven  
Que no está con su muchacha  
Esta es la plegaria  
Por la muchacha  
Que no está con  
Su novio

Esta plegaria es por ella  
Que teme más por la vida de él  
Que por la suya

Esta plegaria es para él

Que teme más por la vida de ella  
Que por la suya  
Esta plegaria es  
Para ellos dos  
Que esta noche  
No están juntos  
Y tendrían que estarlo  
Según las  
Leyes de Dios y de los  
Hombres

Esta plegaria es  
Por su hijo  
Todavía no concebido  
El que sólo tú sabes  
Si lo será

Esta plegaria es por  
El amor no realizado  
Por el beso  
Interrumpido  
Por los ojos tristes  
Y las palabras no pronunciadas  
En la despedida

Esta plegaria es  
Por la carta llena de cariño  
Que no ha llegado  
A su destino

Esta plegaria es  
Por el muchacho y la muchacha  
Que en esta noche  
No están juntos  
Esta plegaria es  
Por el amor  
Y por la vida

Esta plegaria es

Por la canción no cantada  
Hasta el final  
Por la copa bebida  
A mitad  
Plegaria para las  
Flores recogidas  
Y no regaladas

Esta plegaria es  
Para el joven y  
La joven que esta noche  
No están juntos  
Y tendrían que estarlo  
Señor mío  
Por tus leyes y  
Las nuestras  
Y por su tristeza  
Que subió  
Hasta el cielo

VIII

Señor mío  
Llegó el tiempo de los mercantes  
De la mala ventura  
Llegó  
El tiempo  
De ladrones y bandidos  
De los tramposos  
Llegó el tiempo  
De la mentira y el engaño  
Llegó el tiempo  
Que el hampa busca  
Llegó el tiempo  
De nuestra vergüenza

Llegó el tiempo de los mercantes  
Que construirán sus palacios

En nuestro sufrimiento  
Que en nuestra miseria  
Alcanzarán su felicidad

¿Cómo vivir ahora  
Señor mío?  
A nuestra vida entraron  
Los mercantes  
Nos humillaron con matemática  
Que no entendemos  
Nos humillaron con la risa  
Que se alegra del sufrimiento  
Señor mío  
¿Cómo pensar  
En el tiempo de los comerciantes  
En ti  
En las mujeres  
En amigos  
En los libros  
En el amor  
En la belleza?  
Porque  
Es el tiempo de los comerciantes  
Y nosotros tenemos que comerciar

IX

Qué oscuras las calles  
En nuestra  
Ciudad  
Es oscura la gente  
Son oscuras las sombras  
Y el pensamiento es oscuro  
Cuando paseamos  
Por la ciudad

Señor mío  
Hace tiempo queríamos las

Calles de esta  
Ciudad  
Y encontrábamos  
Los niños  
En la hora nocturna

Hace tiempo nos besábamos  
En los parque  
Y buscábamos los lugares  
Más oscuros

¿Qué pasó con nosotros  
Y con nuestra  
Ciudad?

Señor mío  
¿Pasaré de nuevo  
Por la calle  
Durante la noche  
Creyendo  
Que la silueta  
Que se me acerca  
No es un verdugo  
Sino mi hermano?

X

Señor mío  
Yo sé  
Que eso debía pasar  
Y sé que no hay  
Dicha sin desdicha  
Y sé que  
Dar a luz trae dolor  
A la madre y también al niño  
Y sé que cada  
Comienzo es difícil  
Y cada final doloroso

Y sé que vivo  
En el tiempo del fin y  
Del comienzo  
Y sé que el  
Nuevo tiempo  
Busca víctimas  
Y sé que  
Después de todo  
Seremos más fuertes  
Y sé que el  
Dolor y el sufrimiento son necesarios

Pero  
Igualmente  
Señor mío  
Te  
Pido  
Detén la muerte  
Detenla  
Ya bebió bastante  
En nuestra fuente

Te lo  
Pido  
Señor  
No tienes más nuestra fuerza  
Nosotros podemos  
Con lo loco y amargo  
Y lo más oscuro y lo más triste  
Nosotros podemos soportarlo todo  
Pero sin embargo  
Te rogamos  
Señor  
No pruebes nuestra fuerza  
Cree en  
Nuestra palabra

XI

Nos es difícil  
Señor nuestro  
Mientras observamos nuestros hijos  
Nos es difícil  
Señor nuestro  
Mientras miramos  
Sus ojos  
Nos es difícil  
Mientras escuchamos su  
Risa porque no sabemos  
Cuanto tiempo durará

Nos es difícil mientras  
Les prohibimos  
Jugar  
Por las calles inseguras  
Nos es difícil  
Mientras les enseñamos precaución  
Y odio  
Nos es difícil  
Señor nuestro  
Mientras nos separamos  
De nuestros hijos  
Y no sabemos  
Si los vamos a abrazar nuevamente  
Si tocaremos otra vez  
Sus mejillas  
Con nuestras manos

Nos es difícil  
Señor nuestro y  
Cuando estamos con ellos  
Porque nuestros pensamientos  
Son negros y no estamos seguros  
Si nuestros hijos  
Todavía tienen  
Padres

O cuerpos vacíos parecidos  
A aquellos de hace tiempo

Señor nuestro  
Danos fuerza  
Para poder soportar todos estos sufrimientos  
Para volver a nuestros hijos  
Con conciencia y pensamientos puros  
Para que en ese día  
Todavía sean niños  
Señor nuestro  
No permites  
Que crezcan  
Antes de que  
Pase su niñez

XII

Yo creo  
Señor

Mientras lloro  
Mientras rezo  
Mientras temo  
Mientras odio  
Mientras quiero  
Mientras amo  
Mientras me lamento

Y mientras dejo que pasen  
Los pensamientos negros  
Y mientras pisan  
Mis sueños  
Mientras canto  
Mientras  
Me quejo  
Mientras

Temo  
Mientras  
Crezco  
Mientras  
Sollozo  
Mientras  
Lloro sin parar  
Yo creo  
Señor  
Yo creo  
Señor  
Que llegará  
El día cuando  
No escribiré poemas tristes

De la colección poética *Poemas* (El ciclo Croacia 1991/Hrvatska 1991)

Traducción: Željka Lovrenčić

**FROM CROATIAN CONTEMPORARY  
POETRY AND ESSAYS**

## ZVONKO KOVAČ ■ DIE ZWEI RÜCKKEHREN DES FILIP<sup>1</sup>

Miroslav Krležas Filip Latinovicz kehrte aus Svilar's Welt nach dreiundzwanzig Jahren nach Hause zurück, als Künstler voller Zweifel am eigenen Talent und den Tendenzen der zeitgenössischen Kunst, mit betonten Frustrationen aus seiner Kindheit und frühen Jugend, auf der Suche nach seiner verlorenen Identität. Die Diskontinuität einer Persönlichkeit, die sich nach elf Jahren kontinuierlichen Fernbleibens im Kaptoler Kaffeehaus sich selbst betrachtet, ist in allem betont. Er zweifelt an der Identität „seiner eigenen Existenz“, betrachtet sich als Subjekt, das, auf narrativer Ebene, einmal sich selbst als Figur hinterfragt, um sich gleich darauf von einem solchen Selbst zu distanzieren und dem auktorialen Erzähler zu überlassen, mit dem Leser ein Bündnis einzugehen, in dem dieser nicht ständig fragen wird, wer spricht, die Figur oder das narrative Subjekt.

Wo ist uns der Beweis, dass unser „Ich“ dauert, dass „wir“ noch immer dauerhaft und ununterbrochen „wir“ sind, wo ist eigentlich unser Maß? Dass er als Subjekt nicht endgültig aus diesen schmutzigen und rückständigen Zuständen weggereist ist, als er vor elf Jahren zum letzten Mal in diesem stinkenden Kaffeehaus saß und auf seinen Zug wartete?<sup>2</sup>

Wären sie nicht durch Anführungszeichen markiert, könnten viele Monologe des Filip Latinovicz einem Ich-Erzähler zugeschrieben werden, wie sich umgekehrt auch das narrative Subjekt in Stil und Syntax oft auf Filip's Gedanken stützt, sodass sich die Zeichen der Persönlichkeit und die Zeichen des intellektuell-essayistischen narrativen Subjekts gegenseitig ergänzen und in den meisten Fällen harmonisch entwickeln. Ob sich das Erzählen aus der Perspektive des narrativen Subjekts gestaltet, oder mit narrativen Partien aus der Perspektive der Figur wechselt, ihre gegenseitige Nähe verweist auf einen autobiographischen Diskurs, zumal wenn von Kunstfragen die Rede ist.

---

<sup>1</sup> Auszug aus dem Essay „Deutung und Darstellung des Intellektuellen-Künstlers heute“ („Der Intellektuelle heute“, Jahresschrift der Desnica-Treffen 2013, Zagreb, 2014, S. 111-115

<sup>2</sup> Miroslav Krleža, *Die Rückkehr des Filip Latinovicz*, Zagreb, 1969., S. 46

Alles in Bobočkas Wohnung war eingerichtet wie in einem Theater (...) wo in dekorativer Halbwelt Tag und Nacht geraucht, getrunken und gelogen wurde. (...) Gelogen wurde über Bücher, gelogen wurde über Lyrik, gelogen wurde über Geschmack und Mode, gesprochen wurde über Schönheit, als sei die Schönheit nur Titelseite einer dreifarbig gedruckten Frauenzeitschrift, und so wurde gelogen und geschwätzt, so wurden monatlich ungefähr siebzehn Tausend ausgegeben, und so zerbrachen drei Ehen, so gingen zwei Banken unter, und all das in unschuldigen Gesprächen über Schönheit und Geschmack und Ewigkeit und Gott.<sup>3</sup>

Obwohl am Ende des Kapitels ausgesprochen, in den Filip Ksenija Radaj kennenlernt, können diese Einschätzungen der Kunst und anderer ewiger Fragen nach der Intensität der kritischen Sicht auf die Gesellschaft, in der er sie antrifft, ohne weiteres auch der Hauptfigur zugeschrieben werden, obgleich sie zweifellos dem engagierten narrativen Subjekt gehören. Es gibt im Roman zahlreiche ähnliche Stellen, die von der akademischen Kritik schon früher bemerkt wurden. Von einem ähnlichen Verfahren im Roman „Ohne mich“ wird Flaker sagen, wir würden den Roman nicht nach dem namenlosen Erzähler lesen, sondern *secundum auctorem*, während für Lasić der Autor zur „Abstufung“ neigt, sein Gedanke versinkt im Gedanken der Figur und umgekehrt. In seiner Untersuchung des Standes der Reflexion in der erzählerischen Prosa verbindet Krešimir Nemeč das Prinzip der „ambiguen Narration“ mit dem doppelten Charakter der Reflexion im narrativen fiktionalen Werk: Die Natur ihrer Aussage bedingt ihre Autarkie, weil sie sich nicht ausschließlich auf eine eigene Welt der literarischen Fiktion, deren Teil sie ist, bezieht, sondern unmittelbar auf Gegenständlichkeiten hinweist, die objektiv existieren, auf etwas „allgemein Gültiges“ und „universelles“.<sup>4</sup>

Allmählich sind wir so zur zweiten wichtigen Besonderheit der Re-Präsentation des Intellektuellen und Künstlers in der Literatur gekommen, und das ist eine betonte Intellektualisierung, bzw. Essayisierung der Prosa. Es scheint völlig natürlich, dass die Fragen der Kunst, über die das narrative Subjekt mit seinen Figuren diskutiert, bzw. durch seine Künstlerfigur auch über autopoetische Dilemmata spricht, im essayistischen Stil ausgedrückt werden. Die Fabelhaftigkeit reduzierend, affirmierte James Joyce' *Ein Portrait des Künstlers als junger Mann* Introspektion und Essayisierung, während sich der Erzähler (wenn auch in dritter Person) dem Blickpunkt der Figur nähert, von der er spricht, und die, die Schönheit der Vogel-Frau bewundernd, „den Raum der künstlerischen Freiheit erkennt und beschließt, sich mithilfe der Kunst über die Netze zu erheben,

<sup>3</sup> Ebenda, S. 143

<sup>4</sup> Krešimir Nemeč, *Erzählen und Reflexion*, Osijek, 1988, S. 52-53

die ihm von seiner Familie, Nationalität und Religion auferlegt wurden“.<sup>5</sup> So, wie die Probleme der Selbstidentifizierung in Prosatexten mit Künstlerfiguren sehr wichtig sind, scheint es, dass auch das essayistische Erzählen eine wichtige repräsentative Grundlage des Intellektuellen schlechthin darstellt. Außer dem erwähnten Roman von Joyce, der als erster Roman der englischen Sprache beurteilt wurde, in dem das „Verlangen nach Nachdenken“ dargestellt wird, tun sich ähnliche Romane der europäischen Literatur – Ivan Turgenevs *Väter und Söhne*, sowie Flauberts *Die Schule der Empfindsamkeit*, hervor, weil in ihnen eine neue gesellschaftliche Wirklichkeit unter dem Einfluss der neuen Figur mit kritischem Verhältnis zur Wirklichkeit, also des Intellektuellen, dargestellt wird.<sup>6</sup>

Hier stellt sich übrigens als rhetorische Schlüsselfrage auch die Frage nach dem Selbstverständnis des Schriftstellers als Intellektueller, als öffentlich wirkende Person, ohne Rücksicht auf sein geringeres oder größeres Engagement. Allem Anschein nach haben wir es abermals mit zwei Personen zu tun oder mit der verdoppelten Perspektive des Erzählens wegen der verwandten Problematik, die sowohl den Schriftsteller, als auch den Intellektuellen-Künstler betrifft, allein mit dem Unterschied, dass das narrative Subjekt den meisten anderen Figuren oder der Gesellschaft als Ganzem gegenüber oft einen niedrigeren Rang der Beschreibung und Charakterisierung einnehmen wird. Betont kontrastiv ist der essayistische Diskurs von Krležas Prosa – natürlich, nicht nur in *Die Rückkehr des Filip Latinovicz* – gegenüber jenen Persönlichkeiten, die den niedrigeren Schichten entstammen oder nicht Teil der intellektuellen Debatte sind, er aktiviert sich aber in einem Philosophen Kyriales, mit dem die intellektuelle Debatte auch Dimensionen außerkünstlerischer Problematik annimmt. Vor langer Zeit habe ich darüber geschrieben, wie Joža Podravec und Jaga, die kajkavisch sprechen, nicht in diese Debatten einfügen können; sie befinden sich sowohl stilistisch, als auch von ihrer Weltanschauung her außerhalb der Welt und dem Erleben der Kunst, die Filip Leben so stark zerreißt. Tatsächliche essayistische Sequenzen und Traktate über die Kunst bilden einen Kontrapunkt gegenüber den niederen Registern des Lebens, wie auch den Beschreibungen im Entstehen begriffener Bilder, in ihnen scheint die Wirklichkeit zu halluzinieren, bzw. zur realen Welt zurückzukehren, was aus folgendem Beispiel ersichtlich ist:

Filip war, als habe er den hellgrünlichen Raum eines frischen, vom Öl noch nassen Bildes betreten, und in jener leeren Kirche empfand er das Bedürfnis, vor innerer Erregung beide Arme zu heben, beunruhigt und beflügelt vom Reichtum

---

<sup>5</sup> Dunja Detoni-Dujmić (Hrsg.), *Lexikon der Weltliteratur: Werke*, Zagreb, 2004, S. 507

<sup>6</sup> Edward Said, „Darstellungen von Intellektuellen“, *Odjek*, 62/2009, Nr. 3 (Herbst), S. 3

einer neuen Palette, die sich vor ihm eröffnet hatte, wie ein kostbarer eisenbeschlagener Kasten.<sup>7</sup>

Der Wechsel der Beschreibungen von jenem, „was zu malen sei“, was, also, erst zu jener Kunst werden soll, die in der zweifelhaften Kunst der Worte, mit Soliloquien (des Narrators oder der Figur, egal) über Kunst, bereits verwirklicht worden ist, eröffnet eigentlich etwas, was für den Autor eines Romans mit einer Künstlerfigur von erstrangiger Wichtigkeit sein sollte und das ist das Hinterfragen der eigenen künstlerischen Freiheit, auch als Intellektueller. Man kann nämlich Autor sein, ja auch ein engagierter intellektueller Autor, Künstler zu sein bedeutet jedoch eine höhere Kraft oder ein Talent zu besitzen, das nur Ausgewählte mit Kunst in Verbindung bringt, d.h. *Dichter* zu sein. Was aber der Intellektuelle als Dichter ist und wie dieser in einem Prosatext dargestellt werden kann, bzw. wie er durch Prosa hinsichtlich seiner Position und seinem Status in der Gesellschaft bestätigt wird – darauf antworten Autoren meistens durch die Figur eines anderen Künstlers, Malers, Bildhauers oder Musikers, wenn sie ernsthaft beabsichtigen, über diesen als Intellektuellen zu schreiben. Wenn sie ihn jedoch ein wenig autoironisch verspotten wollen, stellen sie ihn als Dichter oder heruntergekommenen Schriftsteller dar.

Im Kontrapunkt von Filip's Debatte mit Kyriales werden Poesie und Malerei praktisch als ein und dasselbe verstanden, sodass auch ihre Verteidigung der eigenen „Nichtkörperlichkeit“ und „Übernatürlichkeit“, bzw. die Bezeugung des Glaubens an die „Reinheit der künstlerischen Erkenntnis“ und des Talents, praktisch eine Verteidigung beider Künste, sowohl jener des Autors, als auch jener der Figur. Das narrative Subjekt gewinnt uns durch Zusammenstellung diametral entgegengesetzter Standpunkte nur diskret für ihre Seite.

Kunst ist Talent und Talent ist etwas, was unbegabte Gehirne nicht fassen können. Talent ist eine Kraft, die durch nichts Körperliches zu erklären ist, aber ebenso auch durch nichts Geistiges, und diese Funktionen des Talents sind Hell-sichtig und stehen unerreichbar über den einfachen Funktionen des Verstandes und des Körpers!<sup>8</sup>

Darstellungen des Intellektuellen, schrieb Edward Said, seiner oder ihrer Artikulierung bestimmter Probleme oder Ideen für die Gesellschaft bedeuten primär nicht die Bestätigung des Egos oder das Feiern des Status. Ebenso sind diese Darstellungen prinzipiell nicht dazu gedacht, mächtigen Bürokratien oder freigiebigen Besitzern zu dienen, vor allem nicht, wenn von intellektuellen Künstlern die Rede ist. Die Darstellungen des Intellektuellen sind *eine Aktivität an*

<sup>7</sup> Miroslav Krleža, *Die Rückkehr des Filip Latinovicz*, Zagreb, 1969., S. 35

<sup>8</sup> Ebenda, S. 115

sich. Sie hängen von einem Bewusstsein ab, das skeptisch, engagiert oder ständig nationalen Hinterfragungen und moralischen Beurteilungen gewidmet sein kann. Aus all diesen Gründen steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stets ein Individuum.<sup>9</sup>

Ein Individuum gänzlich anderer Art ist die von Boris Perić entworfene Figur eines Filip Latinović unserer Zeit. Seine *Rückkehr* verhält sich Krležas Vorlage gegenüber als handle es sich um einen weiten Vorfahren. Umrahmt nur vom ersten und letzten Satz als unmittelbaren Zitaten aus Krležas Roman, übernimmt Perićs *Die Rückkehr des Filip Latinović* eine ähnliche, vielleicht noch betontere Nähe des Erzähler zu Filip, fügt sich aber auch gut in den bereits affirmierten, zeitgenössischen essayisierten Roman ein, sowohl durch seinen allgemeinen intellektuellen Stil, als auch durch einige Diskussionen, die sich abermals zwischen Filip und Kiriales abspielen. Es hat sogar den Anschein, Perić würde von Krleža am meisten die innere Spannung der Sätze, ja auch ihre Länge als Zeichen intellektueller stilistischer Überlegenheit übernehmen. Er folgt nicht der Struktur von Krležas Roman, obwohl er gewissermaßen auf die Karte der Kontrastivität setzt: Unser neuer Filip kehrt nicht aus Europa auf den Kaptoler Bahnhof zurück, sondern aus Vrapče, wo er eine bestimmte Zeitspanne in der dortigen Nervenheilanstalt verbracht hat („zweiunddreißig unmessbare zeitliche Einheiten“), während die wichtigsten Schauplätze der Handlung nichts mehr mit der kroatischen Provinz, einem Dorf wie Kostanjevec, zu tun haben, sondern mit der Zagreber Oberstadt als Symbol politischer Macht und symbolischem Mittelpunkt Kroatiens. Es muss nicht betont werden, dass Filips Gesellschaft in der Konstanjevecer Provinz eigentlich viel vorbildlicher war, als jene, die Perić in der Zagreber Oberstadt ansiedelt, charakterisiert durch brutale wirtschaftliche Transition und ihre verschiedensten Folgen, den globalen Kapitalismus und das eigene Nichtzurechtfinden in ihm, kurz, durch einen allgemeinen *postirrenanstaltlichen Zustand*. Zu diesem muss an den fluiden Grenzen von Psychiatrie und Psychoanalyse ebenfalls eine gewisse Suche nach Identität dazugezählt werden, durch die Traumata von Kindheit und Jugend, Erkenntnisse über seine Mutter als Trafikantin und Hure, bzw. „Gesponserte“, sowie Filips Identifikationsprobleme mit seinem wirklichen und seinem biologischen Vater.

Jener andere, Dr. iur. Zvonimir Krčelić, überzeugter Patriot und Parlament-sabgeordneter, spricht im Augenblick, in dem er Filip tausend Kuna in die Tasche steckt, die Schlüsselworte über Künstler aus:

Ach, mein lieber Junge, wenn du nur wüsstest, wie sehr ich in meinem Leben euch Künstler beneidet habe! Ihr dürft tun, was ihr wollt, lebt, wie ihr wollt,

---

<sup>9</sup> E. Sadi, „Darstellungen von Intellektuellen“, S. 4

keine gesellschaftliche Regel gilt für euch ohne Ausnahme, während es für mich nur Pflicht, Pflicht und abermals Pflicht gibt. Aber für unsere kroatische Kunst ist mir keine Ausgabe zu hoch!<sup>10</sup>

Etwas später, nach einer tiefsinnigen Diskussion über die vergeistlichung der Materie, mit dem Schluss, es gäbe weder Materie noch Geist, „und alles sei nur faules, regennasses Begehren“ gleichen sich unsere Figuren des Malers und des Dichters in allem im Begriff der Intellektuellen aus – die es nicht mehr gibt.

Filip hatte den Faden verloren, die Diskussion war ihm entglitten und eigentlich fühlt er sich nun ganz wohl, draußen nieselt der Regen, es fröstelt ein wenig, im Wirtshaus stinkt es, aber es ist warm, und sieh mal einer an, der Dichter und Aphoristiker hat sich ermannt, hat sich verstiegen, jetzt steht er doch tatsächlich auf, nimmt seinen Notizblock zur Hand und will lesen, seine dichterische Verzückung mit den Herren Künstlern teilen, mit seinen Freunden, ihm ebenbürtigen Intellektuellen, wie es sie heutzutage eigentlich kaum noch gibt an diesem verödeten Arsch der Welt, wo die Wölfe den Geist verarschen und der Geist... wen auch immer.<sup>11</sup>

Die gesellschaftlichen Umstände, in denen Perićs gesellschaftliche Elite, darunter auch Filip, lebt und handelt, sind „eine graue Konkursmasse“ zu Hause und die internationale Bankenlobby in der der Welt, was vom Dichter-Aphoristiker in den Versen *Cijelo selo oko bankomata / neveselo u kolo se lata!*<sup>12</sup> prägnant zum Ausdruck gebracht wird. So steigen wir früh in die Wirklichkeit der kroatischen Transition ab, deren Mittelpunkt eigentlich das Wirtshaus *Unter stillen Dächern* darstellt, alternativ dazu aber auch ein SM-Studio, das von der Psychotherapeutin Frau Ksenija Radović (Raday) gleitet wird, ein Ort, an dem einzelne Zeitgenossen versuchen, durch körperliche Züchtigung den Dämon der Begierde aus ihrer „gestörten“ psychischen Verfassung zu vertreiben. Filips Suche nach sich selbst, sein Versuch, durch Diskussionen, die offensichtlich in einem kriminellen Milieu geführt werden, unter die gesunden und erfolgreichen Künstler zurückzukehren, scheinen evident den Unterschied zwischen Krležas *Die Rückkehr des Filip Latinovicz* als europäischem Weltroman und Perićs beinahe gleichnamigem Werk als echtem Roman der kroatischen Literatur aufzuzeigen, gerade aus einer gesellschaftlichen Mitte, die, man denke an Marjanović, ihre Winzigkeit nicht erkannt und ihre Unterwürfigkeit nicht abgelegt hat, bzw. es nicht auf die Intensität des Lebens durch die Entwicklung seiner „Spannung“ und die „Individualisierung der Gesellschaft“ abgesehen hat.

<sup>10</sup> Boris Perić, *Die Rückkehr des Filip Latinović*, Zagreb, 2013, S. 146-147

<sup>11</sup> Ebenda, S. 146-147

<sup>12</sup> Wörtlich: Um den Bankomaten versammelt, schart das ganze Dorf sich unfroh zum Reigen (Anm. d. Ü.)

Perićs Roman - geschrieben in einem Zug, ohne abgeordnete Kapitel und mit kaum merkbaren Markierungen der Einheiten, beinahe als Zornige Antwort auf die neue Gesellschaft und ihre Verachtung gegenüber der Kunst und der Künstler; auf einer Seite stehen die Meister der Privatisierung und der Politik einer neuen Ordnung, auf der anderen künstlerisch sensible Intellektuelle mit der Erfahrung der Anstalt, Bastarde mit unklarer Identität, nicht vom Volk abgeordnete, sondern gerade mit diesem verstörten Volk verwachsene, heruntergekommene Künstler der Halbwelt einer im Verschwinden begriffenen Gesellschaft – scheint Milanjas radikale These zu bestätigen, die postmoderne Epoche habe den zeitgenössischen Intellektuellen, ja auch den intellektuellen Künstler, jeglichen Materials beraubt und seinem handeln jeglichen Sinn genommen. Sie hat ihn geradezu eliminiert, als überflüssige Entbehrlichkeit und Sache der modernistischen Vergangenheit.<sup>13</sup> So wundert es auch nicht, dass im Gegensatz zu Krležas Erzähler, der mit Baločanski Bobočka die Kehle durchbeißt, Perićs Erzähler sowohl Krčelić, als auch Filip tötet, mit Kirijales' vorausgehender psychoanalytischer Diagnose:

Ich weiß es nicht, sie wissen es. Vielleicht durch eine Art Schocktherapie? Durch Ironie, hm? Das ärgert Sie, das beleidigt Sie? Aber das Wirkt, das Sitzt... Ksenija hatte doch recht, Sie eigenen sich nicht für die volle Behandlung. Sie brauchen einen Vater, einen strengen, gnadenlosen Vater und nicht die freigiebige Mutter, die Sie ich Ihrer Schwester idealisieren.<sup>14</sup>

In einem Zwischenschluss würde ich dennoch zusammen mit Said sagen, man sollte als Intellektueller ständig wachsam und vorsichtig sein, mit dem konsequenten Wunsch, eine konstante Promotion von Halbwahrheiten und aufgezungenen Ideen nicht zuzulassen; alles, was einen festen Stützpunkt in der Wirklichkeit impliziert, eine geradezu athletische Energie des Geistes, sowie einen komplizierten Kampf, die persönlichen Probleme mit den Forderungen, in der Sphäre der Öffentlichkeit zu reden und zu publizieren ins Gleichgewicht zu bringen.<sup>15</sup>

Unbescheiden bin ich der Meinung, unsere *Desnica-Treffen* tragen zu diesem in vielerlei Hinsicht bei, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie in ihrem Programm den Intellektuellen Ivan Galeb haben, der gerade unter Malern davon träumt, dass irgendwo am Rande des Lebens auch eine „Kolonie der Denker“ errichtet wird, der Philosophen, die nur getarnte Dichter sind.

---

<sup>13</sup> Cvjetko Milanja, *Wozu Intellektuelle im postmodernen Zeitalter*, Zagreb, 2011, S. 84

<sup>14</sup> Boris Perić, *Die Rückkehr des Filip Latinović*, Zagreb, 2013, S. 219

<sup>15</sup> Edward Said, „Darstellungen von Intellektuellen“, S. 5

Unbewusste Dichter, unabsichtliche Schöpfer echter Poesie. Ihre dichterische Natur und ihr dichterisches Wesen bestätigt und vervollständigt gerade dieser Zug dichterischer Naivität, dichterischen Nichtbewusstseins von ihnen selbst: Die ihre Visionen von Leben und Welt mit perfekt ernster Miene kritzeln, wie zeichnende Kinder.<sup>16</sup>

Könnten wir Historiker, zumindest wir Literaturtheoretiker und –historiker, uns denn nicht auch nach ihnen richten?

(Übersetzung aus dem Kroatischen: Boris Perić)

---

<sup>16</sup> Vladan Desnica, *Die Frühlinge des Ivan Galeb*, Zagreb, 1977, S. 87

**TOMISLAV MARIJAN BILOŠNIĆ ■ TODO EL CONOCIMIENTO DEL MUNDO ES INSUFICIENTE PARA EL DESCUBRIMIENTO DE LA POESÍA**

Alfredo Pérez Alencart: *Aquí es el cielo. Poesía escogida. (Tu je nebo: izabrane pjesme.* Zagreb: Naklada Đuretić; Studio Moderna, 2016., 184 p.). Selección y traducción Željka Lovrenčić).

**H**ablar sobre Alencart y su poesía sin mencionar al Perú y a Salamanca, sería como hablar sobre el cielo sin mencionar el Sol, la Luna; o las estrellas. Oscuridad y silencio. Realidad entre la vida y la ficción, si existe tal realidad. Perú, estado sudamericano, en el pasado centro del antiguo Imperio Inca, es la patria de Alencart. Después de la caída del Imperio Inca en el año 1541, el oro y la plata de los Andes enriquecen el Imperio Español que en contraposición a la majestuosa cultura peruana presenta su arquitectura y cultura a nivel artístico y estilístico. Quedando sin ser encontrado por los conquistadores, un gigantesco complejo urbano, el mítico Machu Picchu, está envuelto en la niebla de miles de años. Pero, Alfredo Pérez Alencart en la región española de Castilla y León, encuentra a Salamanca en la que cuenta *cada piedra*; a Salamanca como la presenta José Amador Martín Sánchez, en sus fotografías, con los colores de Machu Picchu. Alencart trabaja como profesor en la Universidad de Salamanca, fundada en el año 1218. ¡Salamanca está aquí, como crucificada en la cruz! Salamanca con la cercana Ávila es refugio religioso; misteriosa ciudad ceremonial. Y Machu Picchu y Salamanca especies de templos del sol, ciudades determinadas por las estrellas. Dentro de la restauración católica, con la regulación del Capítulo general del año 1622, de Milán, en la Universidad de Salamanca tenía que estudiarse la lengua ilírica (croata). En España no era posible encontrar un profesor de esta lengua el que además debería ser un dalmata. Evidentemente llegué tarde; pero ahora que conocí Salamanca, Machu Picchu me es más cercano aunque sé que nunca lo conoceré.

A Alfredo Pérez Alencart lo conocí en septiembre de 2015 en Salamanca, como el editor de mi antología poética *El tigre*. Puesto que aprecio la puntualidad y la palabra dada, lo primero que noté en Alencart fue justamente su puntualidad – durante nuestra estadía en Salamanca, cumplió con cada detalle acordado

con la traductora Željka Lovrenčić. (Casi increíble en un peruano que respeta “la hora peruana” a la que nuestro anfitrión parpadeando tendría que explicar su impuntualidad. Además, Alencart todo el tiempo de su estadía con nosotros estaba completamente relajado. En una palabra: puntual y relajado. Hombre con el que pude comunicarme y sin el conocimiento de la lengua. Haciendo que en mi papel de tigre me sintiera cómodo en la negro-dorada Salamanca; Alencart simplemente me ayudó dándose sencillamente el papel de tigrillo, especie de tigre pequeño de la selva peruana.

Igualmente, como todo el conocimiento del mundo es insuficiente para el descubrimiento de la poesía. No nos ofrecen ninguna ventaja ni el tiempo ni la historia. Tampoco las fuentes y métodos científicos, ni todo aquello que sobre la poesía se ha dicho desde Aristóteles hasta el día de hoy. Cada vez que de nuevo nos encontramos frente a nuevos versos estamos como frente a una blancura cósmica totalmente desconocida. Entre más la sentimos, ella está más escondida para nosotros. Cada nueva lectura nos trae nuevas dudas y descubre nuevos problemas. Nos preguntamos si la vida está hecha de poesía o la poesía es la realidad, la vida misma. O quizás es el cuerpo de las estrellas brillantes a nosotros desconocidas y visibles. Así que la poesía es la vida en este mundo, o por lo menos la realidad del mundo. *Vi las cosas que no se ven*, dice Alencart.

La menuda apariencia del símbolo del ojo, el símbolo de la percepción intelectual en la obra de Alencart está en función de un tercer ojo, ojo que recibe la luz, no sin el papel de clarividencia – el ojo es el símbolo del conocimiento y de la percepción sobrenatural. El ojo tiene el papel del alma. En la obra de Alencart vemos los ojos siempre abiertos como en las estatuas santas de los indios. Además, el mundo del hombre es su ojo. El ojo en la poesía de Alencart es el equivalente simbólico del sol. Se trata de “El Sol de los ciegos”. Pero, *Los ojos de una niña/ saben que tanta pobreza/ no es casualidad. O Diré sólo que en tus ojos se refleja el frío - A veces los débiles arrancan el ojo de Cíclope. Y por eso: Tendrás que empezar de nuevo/ y esconder la niebla de tus ojos.*

Estas notas introductorias y las preguntas mencionadas se imponen al leer los poemas escogidos del poeta español-peruano, profesor de la Universidad de Salamanca y miembro de la Academia de Castilla y León – Alfredo Pérez Alencart en la versión croata hecha por la conocida hispanista croata, la doctora Željka Lovrenčić. Alencart es en realidad uno de los poetas que en seguida tienen claro que la poesía existe sólo al contacto de aquel quien la escribe y aquel quien la recibe, o sea, que ella sola en sí, siempre de nuevo y en nueva forma vive su resurrección: “Por Extensiones vírgenes”: *Recuestas tu cabeza por extensiones vírgenes/ y de pronto suceden nacimientos y Resurrecciones.* Que la poesía sea un ser especial,

nueva comunicación y nuevo descubrimiento, pasión que su experiencia deduce de la idea de lo eterno, en el sentido de lo misterioso, en lograr la ilusión de que siempre nos encontramos en el mismo estado de ánimo y en el mismo lugar – sea que nos encontremos en las selva de Perú, bajo la luz de Salamanca o en la casa del Sol naciente en Japón (*¡Mi fe se levanta sobre las zarzamoras/ sobre la herencia de los huesos secos! Mi visión es incommensurable*). Este es Alencart, el poeta de la doctrina social de Cristo, ecumenista, lírico cuya poesía no puede aparecer y empezar a vivir si no se acepta en la estela de Espíritu Santo, o sea, en el corazón puro, con el pan y el vino, en su sentido real y trascendental.

En “Encantamiento” se pregunta: *¿El beso nos libera? Porqué siempre nos atrae El cáliz santo?* Sin embargo la poesía no es sólo el sentimiento, ella es también un problema nuevo del sentimiento del pensamiento y de la realidad existencial. (*Ninguna costilla está hecha / de la arcilla de mi cuerpo*). La poesía de Alencart no es sólo la expresión sino también estado. La poesía precede a la creación de las palabras, pero ella puede existir también sin la lengua porque es anterior a ella. La lengua sin embargo no cambia la poesía todo el tiempo. También, estoy seguro que la lengua croata ha cambiado la expresión española de Alencart. Pero aquí la poesía no ha perdido nada; demostró la fuerza de como cambiarla y acercarla hasta los límites más profundos de la palabra humana. Los poemas de Alencart son la prueba de que la poesía se crea a sí misma. Lo mismo pasa con la música y la pintura – es el caso real del arte original; en general estuvimos de acuerdo con esto reunidos en la cena, en el restaurante de la Universidad de Salamanca, el poeta Alfredo Pérez Alencart, el pintor Miguel Elías, el fotógrafo y poeta José Amador Martín Sánchez, la traductora Željka Lovrenčić y mi pequeñez. La poesía es una verdadera selva en la cual buscamos aquello que consideramos más valioso.

La palabra la selva, aquí la cambiamos por “*témpano azul de los Andes*” y queda tan oscura, profunda, mística y eterna como fuese en los comienzos. Alencart canta: *mientras con mis alas libertadoras descubría códigos para/ espantar espíritus,/ gocé con la lengual del Perú que hablaban mis antepasados,/ y con selvas secretas y miles de miles de viejos recuerdos/ llenos de cálida magia/ pensamientos rápidamente expresados/en leyendas a las que no se han renunciado*. La palabra *ojo* que los mira desde el cielo, brilla desde la oscuridad de la selva y es *el ojo blanco del ciego*, el ojo que descubre que todo cambia, que la belleza toma también otras formas, hasta aquellas que nos parecen feas e irreales – *hay un millón de pupilas desgastadas*. El término de seguridad social no representa un nuevo descubrimiento, pero en los versos de Alencart llega a nosotros sincero y claro, ¡directo! y de la misma manera actual y conmovedor, tratando la expulsión de Egipto, la esclavitud de Babilonia o la globalización neoliberal de hoy, monstruo determinado exclusivamente por

el dinero. (*Las monedas/ Van y Vienen. /Con su óxido ahogan los peces/ y el pan. Sin ellas reina el hambre!// No te dan ni dos peras / ni dos manzanas / sin ellas.*)

El hombre peruano sabe que la selva es un santuario en su estado natural, el lugar de los secretos, el sitio de la plegaria y del descanso, y también tanto entrada como salida del mundo. Con sus raíces se hunde en la tierra, con sus copas toca y cubre el cielo; es la conexión entre la tierra y el cielo. En la literatura hispano-americana son muy frecuentes los motivos de las selvas que devoran con la fuerza de su virginidad, misterio de mistificaciones múltiples e inconscientes, cerradas en lo sombreado del color negro-verde. “Perú”: *aquí se encuentra el delta de mi desamparo... Luz y sueño./Luz y deseo ardientel/ de mezclarse con las amazonas,/ como el errante/ Alencar que a los cincuenta y tantos/ buscó pareja de veinte y algo para tirar la máscara de la muerte./ Yo soy peruano con muchas patrias:/por eso nunca me ha aniquilado la soledad...* El paso del tiempo, la fuerza de la historia personal y nacional en estos versos está dividida en visiones (*Existo como el ángel nacido sin alas/ en otro hemisferio verde del mundo*) y escenas (*soy el visitante eterno que cuenta cada piedra de Salamanca; con cada una*). Los sentimientos poéticos de estos versos devuelven la dignidad y la belleza, o sea, su eterna juventud a esta poesía y cuando el poeta se siente extranjero (*¡Vengo aquí, donde todos me critican! ¡Aquí paro/ la tela de la trashumancia! ¡Aquí atrapado,/ trastabillo apretando los dientes Aquí hambriento/ espero roer piedra! ¡Aquí pasando entre espinas/ que me pinchan y después de la extremaunción!*); y cuando está junto a la “Mujer de ojos inmensos”: *... (pero siempre estoy contigo, con tus veintitrés lunares, con tus huesos/ tu fatua noche./ Me quedo contigo para besar tus sueños y cosquillear tu torso hasta que no te conviertas/ en gacela/ del Líbano; que me observa cuidadosa./Tú que parecida al querubín me alumbras con luciérnagas/ y exime me de mis desgracias, mi bilingüismo/ mi mirada perdida, mi vida particular/ y social: cuidame hasta el último momento, ahógate en mi cuerpo);* y cuando acepta la “Fuerza del amor” (*Le amo, igual que amo a su Jesús/ amo su sacrificada entrega/ Su Jesús está y en mi sangre/ y engrandece y mi alegría*). Siempre la percepción es: “Madre selva”- *Matriz de mi existencia/ resurge de las multicolores copas de los árboles/ del privilegio de que el aire limpio llene mis largos días,/aparece el inolvidable verde*).

Borges diría que Alencart es el “Hombre de la montaña”. Alencart en el poema “Gentes de la sierra” dice: *sangre quechua y aymara/baja de Puno, Cuzco, de Apurimaca, con su cóndor y su huayno/con sus polleras de alegres colores,/aletazos de pena y ayes endurecidos...* Los serranos están lejos de sus frías tierras/gentes que poco poseían/hoy se acogen a la dignidad encontrada en la Madre Selva. El ser espiritual de Alencart está obsesionado con la selva. Él con himnos le alaba; la selva es el escenario que confirma las necesidades místico-aventuristas donde aparecen los

sentimientos de la misión mesiánica. (*Quise mi familia y copiosas bienvenidas/ fluyeron desde selva adentro./Pedí la capacidad de crear/ que intuí/ Quise la noche y el ámbito oscuro que/ enviaba un mensaje ineludible./Pedí mansa luna y se me permitió/que la selva acariciara mis ojos./Pedí La Madre Selva y el mundo fue mejor y/ la gente todavía más apegada a la tierra*). La relación con la selva es la relación con el lugar donde habitamos. (*Pido perdón por mi ausencia. Yo soy el que llega desde lejos, el hijo pródigo que se refugió en la dorada y antigua ciudad de Castilla.*) Eso no es apariencia. Las cosas son diferentes de lo que parecen. Eso que nuestros ojos ven y nuestros sentidos descifran, podría ser en realidad algo diferente. La poesía no nos enseña sobre el mundo a través de su apariencia exterior sino a través de aquello que en esta apariencia exterior es complicado, poroso, la misma esencia de la que lo visto en verdad está compuesto. Al poeta no le interesa aquello que los ojos ven, sino aquello que se encuentra bajo la superficie, aquello detrás de lo visto; *en ese momento abro los ojos*.

El poeta ve y siente la selva (*es enorme este amor que/bebe ambrosía*), luego admira a las ciudades (*Tú eres sólo el hombre que cada momento/celebra su ciudad, cada campanario o torre/ profanada por los vientos*), diferentes civilizaciones y mundos (*Sé que no he perdido a ninguno de los míos/que allí se fueron. /Sé que Japón les dio trabajo, morada/ y costumbres poco conocidas.*), pero ve y siente también la miseria, explotación, la otra cara de las cosas, el castigo humano, *la escena que ven mis ojos/ no la ven aquellos que te juzgan*. El poeta no siente ninguna tristeza “Mientras se derrumba Wall Street”. Alencart gritará: *Oh, Jesús, vuelve a mirarme,/porque no he dejado de creer/aunque parezca que los clavos existan/ y que estén a mí destinados*.

En su totalidad, la poesía hispana por una parte ofrece soledad y por otra arrogancia – los poetas y los revolucionarios aquí van cogidos de la mano. Para esto no son suficientes tan sólo los medios lingüísticos, sino también una imaginación especial. Sin embargo, en cada época de la historia, aquí está la respuesta a todos los desafíos: es la vida. A veces se trata de detalles invisibles que forman la identidad, que afloran cuando uno está profundamente ocupado consigo mismo, en busca de su esencia: *No por obediencia sino por Amor, desde muy tempranos comprendí./Lejanía. Con alegres saltos, vuelvo/a sus/de ayer tiernos/ recuerdos; Me esperan mi Padre y Madre/ y su sangre agitada, sus constantes/vigilias,/que siempre a conmovido mi corazón, ellos están allá donde no hay incomprensión/pero está la música de los árboles, los ríos, y la pradera. Hay/inolvidable ternura y liturgia. Sentimiento/puro hacia el Cristo/que nadie comprende*.

Existen poetas y antologías que rinden homenaje a la poesía. Como en este caso. Es la poesía oscura y misteriosa como la selva peruana, como la húmeda y caliente *Selva* que saca su energía en la vida cotidiana, que se levanta hasta las

cumbres de Machu Picchu, que encuentra su reflejo en los nevados espejos de las Cordilleras, que es la prueba de la existencia de la herencia indígena; en la que se esconden siglos de alegría y de tristeza, la poesía relacionada no sólo con el poeta que se opone a la muerte sino también con aquellos que aceptarán el verso, en que la cultura se celebra; la cultura de misterio y de amor, la cultura de protesta inherente a los indígenas, criollos, negros, pero también a los españoles; a todos aquellos capaces de verter sus sueños en la palabra sin esconder el miedo de que buena parte de la humanidad sin ella será polvo terrestre, polvo muerto que oscurecerá la luz del mundo, El fin del mundo aparece en el momento cuando desaparecen los recuerdos y calla la poesía. Toda la vida y su historia se reducen a aquello que queda en la memoria.

A Alfredo Pérez Alencart le es cercana toda diversidad cultural, lo mismo que la complejidad de las experiencias históricas y vitales que unen a España con el Perú y con Sudamérica en general (*Pertenezco a los bosques y a las aguas/que embeben mi alma desde siempre/*, pero: *cinco lustros después de mi llegada/ al otro lado del océano/Han pasado veinticinco años desde que miro la ciudad/que ahora es mi Patria/ y cultivo verdaderos y sinceros sentimientos hacia ella*). La riqueza conceptual de esta poesía entrecruza diferentes puntos de vista y al mismo tiempo los amplía con nueva luz y nuevos puntos de vista haciendo conocer más profundamente las relaciones españolas y latinoamericanas.

Borges dice. “Se trata de eso de que nosotros sabemos que es poesía. Lo sabemos tan bien que no la podemos definir con otras palabras, igual como no podemos definir el sabor del café, el color rojo o amarillo, o el sentido de la furia, el amor o el odio, el crepúsculo o el amor hacia nuestra patria. Todo esto está tan profundamente en nosotros que se puede expresar sólo con estos símbolos usuales que todos compartimos. ¿Entonces, porqué vamos a necesitar de otras palabras?”

Así que lo más sencillo es decir que sé que es la poesía de Alencart mientras la leo. Pero, dudo de poder explicarla con mis palabras - porque, en cuanto se usa otra palabra para explicar el verso y ella no está en el verso, la poesía se esconde. Para Alencart cuando cambia de géneros o de temas o trata de proclamar algo, lo más importante es escribir bien. Es el poeta al que satisface la cumbre de la poesía y no le interesa su comienzo. Su estado de ánimo es melancólico cuando escribe sobre su vieja o su nueva patria, igual como sobre la patria de sus ancestros. Alencart confirma la verdad de que el hogar está inscrito en el ADN lo que para el no es desalentador. El ADN está compuesto de un millón de partículas así que siempre estamos sujetos a nuevas fuentes: (*Cada día haces una buena obra/ mi linaje tiene un cuadro genético espléndido /digamos ADN/ en todo lugar donde pido albergue/ recibo pan con queso y pruebo el vino/que me amarra al porvenir.*)

Alencart es el poeta contemporáneo con recuerdos del pasado. Es el poeta que eufóricamente transformará diversas mitologías a su mitología personal. Peruano y español, el poeta que desprecia la codicia, se acoge a la Naturaleza. Respeta a los muertos, celebra a los vivos. Su país natal es un laberinto enredado. Cree en la misericordia, sin querer perdonar a los explotadores. Consciente ideológica y socialmente. Respeta e invita que se respete la ley moral. Condena el exceso, pero no predica el ascetismo. Su camino intelectual es antes que todo estético. Lucha por lo real, esperando la redención mística.

La belleza de la vida de la selva en la poesía social de Alencart coexiste con los problemas y el terror del mundo global explotador. El tiempo de la explotación y de las mentiras aquí llegan a ser nuestra realidad (*te diré que la vida se desliza tan tercamente/escondiéndose a espaldas de la fantasía.*) Estamos expuestos al mercado, y en él todo es posible. (*En el gran cielo leo/un mensaje de miel/ y de ceniza.*). El mercado se hizo instrumento del poder económico y financiero del orden mundial de hoy convertido a una sola y única realidad política. (*No hables del pan/de mañana/ si los demás hoy no han desayunado.*) Y por fin: *Señor, no quiero/que mi soledad sea tu derrota.* Puesto que no sabemos hasta donde y de que manera se extiende la selva, de la misma manera no conocemos la plutocracia global y accesible. El poeta tiene el derecho y la suerte de mantener la fe en la utopía como salvación propia. Del paraíso que es capaz de crear por sí mismo. Su derecho es advertir claramente la injusticia y confiar que el mañana no será tan desgraciado como el hoy. Pero, el poeta no tiene paciencia para esperar y escribe versos siguiendo la huella del Evangelio de Cristo: *¡Amigo que trabajas:/no quiero que tiembles bajo el sol/no quiero de que pidas misericordia/bajo esta cruz de azúcar.*

Si la tarea del poeta es encontrar la palabra justa, entonces no puede esperar. (*El hombre sigue trabajando su único trabajo: /inventa nuevos cuentos sobre/ vuelos incansables*). De la poesía nada se puede afirmar y ni una constatación es final porque todo se puede negar. La sentencia es justa sólo cuando su contenido se invierte. En este sentido en el camino de Alencart percibimos las sombras del éxtasis poético del místico San Juan de la Cruz. En los esqueletos de la empedrada Salamanca descubrimos la luz del espíritu que se amontona por todo un milenio, por toda la eternidad. La llama de fuego plasmada se opone a la mística de la selva, que es al mismo tiempo también ansia por la correspondencia de la mística peruana con la española. Por un lado está la ansiedad corporal y por otro lado su limpieza. Ávila es ejemplo de eso – el poema “Los huesos alrededor”: *Estos huesos de la fosa descubierta/iban por el camino recto/de la vida.* El poema dedicado al tema como *Pepe Mateos ha encontrado los huesos de su padre (1936-2007)* quien en la guerra civil española fue víctima del odio fascista, habla del movimiento

masivo que en esa época se extendió por toda España cuando desde las zanjas y tumbas masivas se desenterraban las víctimas de la venganza de Franco, las identificaban y entregaban a la familia. *La helada meseta de Castilla* fácilmente nos recuerda el Vía Crucis croata. Todo esto es el *toque de aquellos que esperan*.

Y luego, el haiku, que es natural para este y tal poeta. La poesía y el amor hacia la naturaleza se realizan en su totalidad más que todo en el haiku, el arte japonés, donde la pintura, la caligrafía y el poema forman una totalidad inseparable. Solamente la visualización única puede dirigirnos hacia la pintura de la vida única. La experiencia humana no es sólo creativa sino también completamente libre. A Alencart, toda la vida lo acompaña la sombra verde de la selva peruana y el brillo del Sol de Salamanca. El poeta por eso elige haiku como libertad absoluta de uno y otro lado, la vida fluye al arte. La cristalización de lo visto y lo sentido, el mismo instante cognitivo, es más evidente en el haiku. Puesto que a Alencart lo considero también el hombre de los *incentivos*, fácilmente lo acepto como maestro de haiku que nos inspira a la vivencia que él mismo sintió.

Además, todo tiene su forma, descripción, color, olor, sonidos, ritmo, armonía, audición – todo esto es la lengua de los sentidos, la lengua con la cual conversan los sentimientos, el alma, la poesía que vive a sí misma sin satisfacerse tan sólo con la habilidad. En la poesía de Alencart no hay crisis de verso; el poeta en cada momento está listo para una nueva aventura, para nuevas combinaciones, nuevas modulaciones, sílabas de diferentes cánones, tonos, longitudes y ritmo, sometidos al teclado personal, cambiando la forma del verso de una colección a otra, de un ciclo a otro. La profundidad de la poesía no está en su filosofía o en cualquier descubrimiento sino en su fe, en lo transcendental, en aquello que en el lector deja la impresión de que siempre se le escapa el punto de emoción; alejándose de nosotros, lo más nos emociona. Cuando terminamos de leer un poema, nos parece que nos encontramos en su comienzo. Cuando una nueva lectura nos ofrece pasión como si nunca hubiésemos pasado por este camino, esa es la señal de que escuchamos la lengua (el habla) de la poesía.

Esta selección de los poemas la podemos considerar también como partes de la involuntaria biografía de Alencart. En todo caso, en sus poesías hay muchos estímulos para tal convicción. Versos sinceros y fidedignos sin lugar a dudas, son un tipo de autobiografía. En realidad ¿existe una huella mayor sobre la propia existencia que la poesía?

Pues, a mí me ocurrió que primero conocí al hombre Alencart y ahora, gracias a Željka Lovrenčić, conocí el poeta. Resultó que mi primer encuentro con el hombre, igual que aquel con el poeta, desde el principio fue sincero y en todo caso natural, como corresponde entre tigres. Aquí tenemos una semejanza más

– Alencart con cada nueva antología poética resuelve un problema temático y formal nuevo. Él “se multiplica dentro de sí quedando único”. Por eso terminaré con las palabras de Czeslav Milosz: “Lo que los poetas hoy estén en condición de formar una fraternidad que excede las distancias geográficas y lingüísticas, puede ser uno de los consuelos más grandes en el caos internacional momentáneo.” O sea, “la colaboración de los poetas de varios países nos permite cultivar por lo menos un poco la esperanza en un nuevo renacimiento.”

Traducción del croata: Željka Lovrenčić

**DAVOR ŠALAT ■ EIN POETISCHER GEGENANGRIFF  
IN RICHTUNG WIRKLICHKEIT**

In seinem Gedichtband *Zeiten der Unzeit* (Doba nevremena, 2014) – nach langer Zeit dem ersten, der in der kroatischen štokavischen Schriftsprache verfasst wurde – intensiviert Ernest Fišer (1943) zahlreiche Merkmale seiner bisherigen Lyrik, innoviert in gewissen Aspekten aber auch seine, wie sie von der Kritik beurteilt wurde, verhältnismäßig konsistente Poetik. Einerseits ist Fišer bereits seit langem als Lyriker bekannt, der – beinahe restlos – seinen Platz in der Furche der um die Literaturzeitschriften *Krugovi* (Die Kreise) und *Razlog* (Der Grund) versammelten existentiellen Lyrik behauptet, in der oft Betrachtungen breitester Horizonte des menschlichen Daseins in der Zeit, sowie grundlegender existentieller und ontologischer Fragen im Vordergrund standen. Andererseits etablierte sich Fišer auch als einer der wichtigsten Lyriker der kajkavischen literarischen Modernität, in der er sich, neben den bereits erwähnten Betrachtungen, allmählich zur Konkretisierung des Lebens und wirklichkeitsbezogenen Referenzen vorarbeitete. Gerade im Wechselspiel und der Berührung dieser beiden grundlegenden Richtungen seiner Poetik, dem Štokavischen und dem Kajkavischen, aber auch dem Allgemeinen und dem Konkreten, entsteht Fischers rezente Lyrik, sowohl jene kajkavische, ersichtlich aus dem Band *Macbeth am Feierabend* (Macbeth na fajruntu, 2013), als auch aus dem štokavischen Band *Zeiten der Unzeit*.

In Fischers Lyrik kam, im Großen und Ganzen, allmählich eine immer größere Verzeitlichung und Konkretisierung seiner stets anwesenden Lebensreflexion zum Vorschein, einer existentiellen Analytik, die von Anfang an grundlegendes Merkmal seines lyrischen Subjekts, bzw. lyrischen Bewusstseins gewesen ist. Die Entsubstantialisierung, Entleerung, bzw. Reduzierung verschiedener Daseinsebenen, sowie, andererseits, eine innere reflexive Bewegung, die sich einer derartigen Situation entschieden entgegensetzt, waren schon immer die semantischen Beweggründe in Fischers Lyrik. Wurde in der ersten Periode seiner Lyrik auch von einem allgemeinen ontologischen und existentiellen Defizit im Zusammenhang mit einer unbestimmten Zeit und einem unbestimmten Raum gesprochen, einem Soliloquium, das sich zwischen dem „unsterblichen Wort“, das „sich ins Nicht-Wort erstreckt, so sind Fischers spätere Themen wesentlich bestimmter. Diese sind: Das historische Missgeschick der Heimat, der aggressive Krieg gegen

Kroatien Anfang der neunziger Jahre, die poetische Entdeckung Varaždins samt seiner kulturellen und künstlerischen Resonanzen, die familiäre Innigkeit, die tiefgreifenden Einblicke in das eigene Innere voller philosophischer Lebensreflexionen, das intertextuelle Herbeirufen des literarisch Nahestehenden, sowie Gedanken über die kajkavische Sprache und ihre moderne Expressivität.

Bisweilen nimmt jedoch auch ein gänzlich expliziter zivilisatorischer Pessimismus bis hin zur klaren apokalyptischen Diagnose und deren emotiven Färbungen immer deutlicher überhand. Gerade dies, vom Globalen bis zum Lokalen, vom allgemein Gesellschaftlichsten bis zum Persönlichen, wird zu Fischers zentralem Thema, seinem grundlegenden *scandalum mundi*. Das Entsetzen über den Verfall der Welt, bzw. die allgegenwärtige Übermacht des politischen, oligarchischen Terrors, beinahe bis zum Ausmaß eines Pandaimonions, drängt sich als seine grundlegende innere Berufung zur Lyrik auf. Eine derartige Entwicklung Fischers poetischer Motivierung mit all ihren inhaltlich-expressiven Folgen für die poetische Faktur und Textur kulminiert gerade in seinem überaus kompakt gestalteten Band *Die Zeiten der Unzeit*, aus dem wir in der aktuellen Ausgabe unserer Zeitschrift MOST / THE BRIDGE eine Auswahl in Übersetzung von Boris Perić veröffentlichen. Es handelt sich dabei um einen aus vierundsechzig in vier Zyklen zusammengefassten Gedichten bestehenden Band, geschrieben zur Gänze in einem einheitlichen, sehr eigentümlichen Grundton, mit einer Vielfalt an aliquoten Nuancen, die dem genannten Zyklus seine Reichhaltigkeit verleihen. Dieser Ausdrucksreichtum bleibt jedoch in eine ultimative globale und heimatliche Düsternis getaucht, man könnte beinahe sagen, er schöpfe seine Überzeugungskraft gewissermaßen aus der Aufdeckung dieser dunklen Töne. Kurz gesagt, es handelt sich um eine allgegenwärtige Umstülpung jeglicher natürlicher Ordnung in ihrer politischen, ökonomischen, gesamt-gesellschaftlichen, zwischenmenschlichen, moralischen, ja sogar natürlichen Dimension, beziehungsweise um die Dominanz des Übels und der Entropie über die grundlegenden Orientierungspunkte des Menschlichen, sodass Fischer bereits im Titel seines ersten Zyklus bildhaft hervorhebt, „auf der Arche Noah“ herrsche „allgemeine Verwirrung“. In einen derartigen zivilisatorischen Niedergang führt uns der Autor bereits im ersten Gedicht seines Bandes ein, indem er sagt, „die Dinge werden von der Dämmerung vereinnahmt“, „es verende die Welt, bis gestern noch in Schönheit und Vergessens-Statistik gehüllt“. Zugleich macht er jedoch auf jene möglichen Räume aufmerksam, in denen die Menschlichkeit fortbestehen, ja sich in ihrer Auflehnung gegen den allgemeinen Verfall in ihren bereits entstellten, entleerten Dasein sogar von neuem substantialisieren könnte („*treuer Worte Hall, / und Dämmer Schlaf, geschichtsentschlitten, den Acheron / überquerst du nur so; nur das hemmt den Verfall*“).

Dennoch, um – zur Gänze im Erfahrenen, beinahe blutig Erlebten begründet – zu tatsächlich hoffnungsstiftenden Anhaltspunkten zu gelangen, muss sich Fischer zunächst zahlreicher Schichten der Weltlügen, der heimatlichen Naivität, sowie eigener Selbsttäuschungen entledigen. Wie es bei derartiger Entblößung üblich ist, beginnt er mit seiner eigenen ontologischen und existentiellen Unzulänglichkeit, mit der Unmöglichkeit, sogar in den vertrautesten Dimensionen wie Umgebung, Heimat, Sprache, Familie, Persönlichkeit eine eigene Identität zu etablieren. Die Angst als Fišers altes grundlegendes existentielles Negativ, als Subkonstituens, zugleich aber auch als die ZerstörerIn der Person, zeigt offensichtlich, dass uns die Entropie, ja sogar die Apokalypse, nicht nur von außen her, in gesellschaftlichen und natürlichen Katastrophen ereilen, sondern dass ihr Keim, ihr *pars pro toto*, bereits seit langem wirksam ist und zwar im „treuen Dienst für den Untergrund“, eigentlich im Menschen selbst. Gerade auf diese Weise ruft das intensive Bewusstsein von verschiedenartigsten Bedrohungen – sowohl den inneren, als auch den äußeren, bei Fišer ein starkes Bedürfnis hervor, alle Arten von Übel aufzudecken und beinahe krampfhaft nach etwas zu suchen, was nach der allgemeinen Zerstückelung doch noch übrigbleiben könnte. Diese Zerstückelung, als organisierte Versklavung, als systematische Verengung der Freiheitsräume, aber auch als immanente Entropie der Welt, vollzieht sich bei Fišer nach der persönlichen tatsächlich auch auf allen anderen Ebenen.

Auch die vertraute Lokalität des Menschen „hält nicht mehr“, die tatsächliche Heimat ist Kindheitserinnerung, sodass dem heutigen Menschen nichts anderes übrigbleibt, als die verdunsteten Topoi der Heimat, „die es ohnehin nicht gibt“, aufzusuchen. Sogar Fišers tief formatives Varaždín, seine kulturelle Heimat und Ort einer bestimmten geistigen, kulturellen und menschlichen Erfüllung, wird von dieser allgemeinen Entleerung, ja sogar dem Entsetzen über das gnadenlose und gewaltsame Klima der Stadt erfasst. In Varaždín, wie auch in ganz Kroatien, „wüten lokale Machthaber“, während die „Phantomschmerzen der betrogenen Kämpfer Schüsse aus dem Geheimen beschreiben und immer entschlossener Selbstmörder hervorbringen“. Noch direkter ist der Dichter in der Verbitterung, mit der er die heimatliche Situation in einem Land beschreibt, das sich, nach seiner tatsächlich blutig erreichten Freiheit, gleich einem sorglosen, beeinflussbaren Teenager, den kurrenten globalen Ideologien und aktuellen Herren der Welt bereits instinktiv unterworfen, von dem meisten seiner eigenen Werte lossagt. Eines von Fišers grundlegenden Themen war seit jeher auch das Wort, bzw. die Sprache als „Haus des Seins“ in Heideggers Sinn, aber auch als vertrauteste und vollkommenste Manifestation der Menschlichkeit, bzw. des inneren Wesens jeder einzelnen Person. Daher erlebt er das erneute In-Frage-Stellen des Entschlusses der Kroaten, ihre Sprache bei ihrem alten kroatischen Namen zu nennen, der üb-

rigens auch in der Verfassung verankert ist, als etwas sehr persönliches, denn für ihn bedeutet diese Sprache unter genau diesem Namen „Wörter der Muttersprache, beheimatet im Land der Kindheit“, bzw. „die Früchte des Daseins“.

Durch seine suggestive Bildhaftigkeit und apokalyptische Atmosphäre entwirft Fišer ein Bild der heutigen Welt gerade im Gegensatz zu jenen natürlichen, warmen, menschlichen Kreisen, die seit jeher dem Leben Sinn verliehen und dem Menschen neben allen seinen irdischen Leiden auch mögliche Quellen der Liebe und der Sicherheit boten. Beeindruckend ist daher seine Vision einer ominösen globalen Plutokratie, die durch ihr unerhörtes Anhäufen von Macht, Reichtum und Kontrolle über die gesamte Welt und alle Menschen eigentlich den ganzen Planeten und die Mehrheit seiner Bevölkerung vernichtet, und zwar auf allen erdenklichen Ebenen – von der nichtwiedergutzumachenden Ausnutzung der Natur und der Sklavenarbeit vieler Menschen bis hin zur allgemeinen intellektuellen und geistigen Verdummung und der programmierten, monströsen Gewaltausübung an der menschlichen Freiheit und der menschlichen Vernunft („Im Schatten, unsichtbar, verändert die Plutokratie das Bild der Welt: / seltsame Gebäude wachsen auch auf Sand, unter wüstem Himmel, / während die Reiter der Apokalypse Hunger und Tod säen, wie in einem Horrorfilm; / im Wahn des Alltags fallen Grenzen, Gedanken werden gefälscht // Wenn die Anhäufung des Reichtums zum Endzweck wird, / lehnen sich die Flüsse auf, Meere geraten in Aufruhr...“) In einem derart universellen Terror sieht Fišer sogar die metaphysische Herkunft des Leibhaftigen selbst. Daher muss er in einem derart tief verwurzelten Übel durch die metaphysische Güte selbst Abhilfe schaffen – allein sie kann der allgemeinen Menschlichkeit Rettung bringen, aber auch jedem einzelnen Menschen in seinem Lebendrama. In Anbetracht des Übels von der allgemeinsten bis hin zur persönlichsten Ebene schätzt Fišer umso mehr die menschlichen Werte auf all diesen Ebenen und entdeckt allmählich jene auf den ersten Blick so gut wie vernichteten hoffnungsstiftenden Oasen, wie etwa die Liebe, die „die Grenzen der Welt nicht anerkennt“, die „auf niemanden hört, nicht einmal in Zeiten der Unzeit, da sie unbestechlich ist“, den Glauben, die innere geistige Welt, das jenseitige wiederauferstandene Leben, die aufs neue substantialisierte Sprache, in der sich „Ewigkeit eröffnen kann“, die Poesie als „Verwunderlichung der kleinen Dinge, wenn sie die Konturen des Unwirklichen erhalten“, die Familie als „engste Heimat“, „Urpflanze aus der Seelen hervor sprießen, auf ihrem Weg zur Ewigkeit“, oder Bachs Musik, die „nicht von dieser Welt“ ist, sondern „hinter den Sternen entsteht.“

Bisher habe ich hauptsächlich versucht, die inhaltliche Struktur der Lyrik Ernest Fišers im Band *Zeiten der Unzeit* zu rekonstruieren, ein wesentlicher Teil seines Wirkungskraft, sein oft auch dunkler Charme, geht in hohem Maße aus

dem anfangs erwähnten eigentümlichen Ton hervor, in dem diese Gedichte geschrieben wurden und durch den sie sich von der zeitgenössischen kroatischen Lyrik absondern. Fišers lyrisches „Ich“ und „Über-Ich“, d.h. jenes wodurch sich die bedeutungsmäßigen und emotiven Ausrichtungen des lyrischen Helden oder des Gedichtbewusstseins abzeichnen, stellen nämlich eine einzigartige Integration beneidenswerter poetischer Kultur und außerordentlicher Explizität dar. Es handelt sich um ein Bewusstsein, das aus der gesamten Lebenserfahrung, den Kenntnissen der literarischen Formgebung und dem moralischen Imperativ heraus, der eine Art neues literarisches Engagement nahelegt, offen und bar jeglicher Kalkulation die Gesamtheit des zeitgenössischen Lebens erleben, durchdenken und kommentieren will. Ein derartiger Gegenangriff in Richtung Wirklichkeit mit konkreten und expliziten lyrischen Mitteln besitzt in unserer Lyrik Seltenheitswert. Während der sozialistischen Kontrolle über alle Gebiete des intellektuellen Lebens war eine derartige Offenheit ohne Folgen für den Autor nämlich nicht möglich, sodass sich jegliche frontale Kritik an der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung meistens in die sogenannte äsopische Sprache zurückziehen musste. Andererseits interessierten sich während der postsozialistischen, von neoexistentialistischer Dichtung geprägten Zeit, deren bekanntester Ausläufer die sogenannte wirklichkeitsbezogene Lyrik war, junge Autoren mehr für ihre eigene Privatheit und ein mimetisches „Abschreiben“ der unmittelbaren Wirklichkeit, als für eine systematische gesellschaftliche Kritik, die auch einen ihr vorausgehenden moralischen Standpunkt voraussetzen würde. Ebenso blieb von der vom sozialistischen Realismus vorgeschriebenen gesellschaftlichen Funktion der Literatur ein übler Beigeschmack hinsichtlich des literarischen Engagements, bzw. einer direkten Intervention der Literatur, vor allem aber der Lyrik in die politische Sphäre übrig.

Fišer findet hier jedoch eine neue Formel, die nicht nur der demokratischen Redefreiheit angemessen ist, sondern auch der poetischen Notwendigkeit, der Dichtkunst aus ihren exklusiven Reservaten zu verhelfen, sodass das Poetische der Lyrik nicht mehr darin besteht, wovon sie spricht, sondern auf welche Weise sie das, wovon die spricht, erfasst und verändert. Überaus zeitgemäß dringt seine Lyrik nämlich ins Leben ein, spricht von allen seinen Dimensionen, ja auch jenen die am wenigsten poetisch sind, und ordnet sich durch ihre verändernde Kreativität über die den immer eintönigeren Aufbau einer durch Übel vernetzten Welt. In diesem Zusammenprall des Hohen und Niedrigen kombiniert Fišers poetische Syntax den Stil des Kommentars, stellenweise auch vom Diskurs dem Journalismus und der Publizistik nahestehender gebräuchlicher Formen nicht absehend, mit philosophischen Pointen und einer sorgfältig verwendeten poetischen Bildhaftigkeit. Ein derartiger, ausgesprochen (post)moderner Stil fügt

„Schnipsel“ verschiedenster Diskurse zusammen, verbindet entfernte Register und erzeugt ein dynamisches lyrisches Gewebe, in dem von den konkretesten Tatsachen und Ausdrücken, die aus Zeitungen hätten übernommen werden können, ruckartig zu allgemeinen Überlegungen und durch suggestive Rhetorik ausgedrückten kosmischen Dimensionen übergegangen wird („Der Anfang des Jahrhunderts gab noch Hoffnung, den Zwergen, / bot Leben, virtuelles, verschiedenartiges, / mit Masken des Glücks / nach eigener Wahl; im Geheimen programmierten Steve Jobs / und Bill Gates das Verschwinden des Privaten, / zu unbekanntem Preise; alles im Namen des Fortschritts und heiliger Illusionen, / wegen der Angst in den dunklen Schachteln des Alleinseins prophezeiten sie, / die Zeit sei gefälscht, auf den Kopf gestellt, falsch // Doch eine fürchterliche Melancholie erfasste die Himmel, von innen...“)

All diese Merkmale Fišers lebendigen Stils sind zugleich auch Mittel des lyrischen Subjekts und des begrifflichen Bewusstseins, die in dieser Lyrik kräftig zentriert sind, um sich mit der dunklen Wirklichkeit auseinandersetzen zu können, bzw. um sich ihr mit einem umgekehrten Wertsystem entgegenzusetzen. Deshalb ist seine Lyrik tatsächlich stark engagiert. Sie entspringt einer tiefer positionierten Moral, die weit über die Banalität der heutigen Wirklichkeit hinausgeht, aber auch dem semantischen Reichtum der Lyrik gegenüber der zweidimensionalität der Wirklichkeit, sodass Fišers Engagement das Poetische nicht verdrängt. Daher tritt diese Lyrik, wie ich bereits erwähnte, aus der Perspektive des Kommentators auf, aus der die Dinge erlebt und eingeschätzt werden. Eine derartige Perspektive verlangt wiederum auch eine größere Diskursivität der poetischen Schicht, bzw. lange Verse und „weiche“ Grenzen zwischen den Strophen, damit sich die Kommentare, Reflexionen, Essaysierungen, Mikronarrationen usw. ungehindert entwickeln können, ohne dabei den lyrischen Status des Texts in Frage zu stellen. Die Strophen drängen sich andererseits gewissermaßen als Bildrahmen oder Bildschirm auf (Fišer formt sie mit Absicht Quadratförmig), der – nach dem Gesetz des Rahmens – die Wichtigkeit dessen verstärkt, was sich in ihm befindet. So kommt es zu einer poetisch fruchtbaren Spannung zwischen dieser rahmenhaften Aussonderung und der vorhin erwähnten Diskursivität des Texts, der sich von Strophe zu Strophe ergießt. Ebenso suggerieren die Strophen durch ihr relativ regelmäßiges graphisches Aussehen, dass die Verse in ihnen ungefähr gleicher Länge sind, was wiederum metametrisch an gebundene Sprache denken lässt, obwohl sie eigentlich nicht vorhanden ist. Derartige Regelmäßigkeiten, ja sogar Anspielungen auf die poetische Tradition, sind eigentlich nur ein weiteres Mittel zur Angleichung der gesamten Gedichtstruktur, nicht zuletzt zum „harmonischen Aussprechen der Disharmonie“, bzw. ein Ausdrucksäquivalent für die bereits erwähnte Entgegensetzung harmonischer Lebenswerte dem allgemeinen Chaos der Welt.

Durch seine gelungene Verbindung von Reflexivität und Plastizität, sowie die hohe Qualität und literaturhistorische Relevanz seiner kajkavischen Lyrik stellte Fišer manchmal seine štokavische Partie in den Schatten, obgleich beispielsweise von Cvjetko Milanja behauptet wurde, eine derartige Beurteilung sei eigentlich nur ein kritisches Stereotyp, das sich, wie bei Fišer auch, bei den meisten Lyrikern wiederholt, die parallel kajkavisch und štokavisch schreiben. Seiner Rezeption als in erster Linie kajkavischer Dichter trug einigermmaßen auch Fišer selbst bei, da er sich in den letzten Jahren zur Gänze dieser kroatischen Mundart zuwandte, in dem er die endgültige, intimste und poetisch gelungenste Beheimatung seiner eigenen poetischen Sensibilität gefunden zu haben schien. Deshalb stellt die Springflut seiner ausgezeichneten štokavischen Lyrik, die jetzt im Band *Zeiten der Unzeit* vorliegt, eigentlich auch eine Überraschung dar. In dieser übertraf er nicht nur bestimmte poetische Perpetuierungen seiner früheren štokavischen Gedichte, sondern erschuf eine innovative lyrische Welt, die in ihrer Originalität und Verästelung manchmal nicht einmal in seiner kajkavischen Lyrik ihr Gegenstück findet. Ferner sollte aber auf keinen Fall die Aktualität einer bestimmten Lyrik außer Acht gelassen werden, die von großer Bedeutung für spätere literaturhistorische Bewertungen dieser Lyrik wichtig sein kann. Hatte Fišer durch seine kajkavischen modernistischen Durchbrüche in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts seine eigentliche Aktualität, geradezu seinen poetischen *Kairos*, erzielt, so erreicht er sie jetzt in seiner neuen štokavischen Lyrik tatsächlich durch die originelle und dieser Zeit so angepasste Form lyrischen Engagements und (post)moderner Expressivität. Diese Verzeitlichung, diese vollständige Verquickung des poetischen Logos und den aktuellen Begebenheiten, dieses offensichtliche und konkrete „Einfangen“ des Zeitgeists sind womöglich das Intensivste, was einer Lyrik passieren kann. Und dies kam, wie man sieht, in hohem Maße gerade in der Lyrik aus Ernest Fišers Band *Zeiten der Unzeit* zustande.

ins Deutsche übersetzt von Boris Perić

**ERNEST FIŠER ■ ZEITEN DER UNZEIT**

ES VEREINNAHMT UNS DIE DÄMMERUNG

Wenn die Kirchenglocken zum Abend erklingen,  
sinkt Varaždin in Bilder, archivierte Schriften,  
urzeitliche Formen, es dämmt in den Dingen,  
Künftige, Vergangene, wie Fledermäuse driften

sie ab in Glasvitriolen; oststürmische Zeiten,  
Heimat geht verloren, mit dämmernden Vampiren  
fremder und doch naher, anderer Wirklichkeiten,  
SMS-en, Rechnungen und schleichenden Sbirren.

So endet die Welt, einst in Schönheit gehüllt,  
Vergessens-Statistik: nichts regt sich im Bangen,  
Selbstmordvögel schweigen, vergebungserfüllt,  
als würde das Chaos sie nicht anbelangen.

Doch der letzte Seelenkampf kennt kein Pardon,  
nur harte Gründe, Glauben: treuer Worte Hall,  
und Dämmer Schlaf, geschichtsentschlitten, den Acheron  
überquerst du nur so; nur das hemmt den Verfall.

EIN SMS-BRIEF, NICHT ABGESCHICKT NACH WIEN

An Peter Tyran, meinen Dichtergenossen

Sieh, mein Freud, ich schreibe Dir heimlich, um von  
der Magnolie zu zeugen, die an der Mauer blüht, nichts ahnend  
von Frost, Armut und Leid; die wichtigen Dinge sind aber immer

scharf, am Rande, unsichtbare Gefahren, die stets nur die Schwachen wählen; der Sinn der Macht ist Zittern, Fieber, unreines Blut.

Hier unter den Alpen lebte einst das Kleine Wien, die Menschen einer vergessenen Zeit, der Geburt nach schon Europäer, in der Erinnerung mancher Gräber, aber auch Schlösser, Auszeichnungen ruhmreicher Familien, mir Parks voller grünem Ozon; nicht zuletzt – hier fanden Barock, Musik und Blumen zueinander.

Uns Hiesige berührt aber kein Lächeln mehr, mein Freund, denn das Frühjahr an der Drau bringt keine jungen Morgen, sondern Leichen totgefrorener Schwäne, Müll und Armut; nichts ähnelt dem heiteren Anblick des Künftigen, nur kalte Winde der Wirklichkeit oder schlechte Menschen, würde Držić sagen; es fehlen die heimischen Arme

Es fehlen die Arme der Heimat, freundliche, umarmende, und der einfache blaue Himmel, oder die Nacht voller Sterne, Düfte, wärme- und schauererfüllt; alles scheint unwirklich, wie vor einem gesichtslosen Gesicht; ich schreibe Dir, Peter, obwohl ich nicht weiß, ob diese Zeichen, noch im Handy gefangen, tatsächlich nach Wien gelangen

#### AUF DER ARCHE NOAH ALLGEMEINE VERWIRRUNG

Man sagt: die Not kommt auf jeden Fall, als dunkler Verbündeter heimischen Wahnsinns, Hochmuts, zürnend in Herz und Vernunft, unabwendbar nähert sich die stumme Welle verschiedener Bosheiten, denn durcheinander sind die Himmelsrichtungen und wir sind Kranke, die panisch über ihre Krankheit lachen und am Totenbett sagen:

Pest, Seuchen, Epidemien – sind wir nicht schon gewohnt an all diese Entsetzen, was soll uns denn jetzt noch heimsuchen? Europa blüht noch immer, auf leichten Flügeln schwirren vögel umher, allein die Vergangenheit kehrt zurück, als habe sie sich nicht ereignet: Verkleidet schält der Engel des Bösen die Seelen der Käfer, schwarze Augen funkeln

Sagen: Vom Enthauptungsgewerbe blieb die Axt und das Geheimnis des schnellen Todes, denn es ist kein Publikum da, um es zu genießen;

es bleiben die Auftraggeber, die Arbeitslosen und die Glücksastronauten, Mitreisende in eine ungewisse Zukunft: auf der Arche Noah herrscht allgemeine Verwirrung, und stumm singt der Geist über den Wässern

#### ES ENTGLEITET UNS DAS LEBEN

Es entgleitet uns das nackte Leben, durch die Finger tropft es hindurch, und nach unzähligen Abkommen, geschlossen erst mit uns selbst und danach mit unseren Feinden: sei es Schleim, sei es Blut, was durch unsere Adern rinnt ist nicht aufzuhalten, wie Regen, der sich in einen Fluss ergießt und lange Kreise bildet

Jeden Morgen aufs Neue erhebt sich Licht aus der Finsternis, um uns Dinge zu enthüllen, die meist nicht erwähnt werden in geheimen Berichten oder auf der Straße: Gibt es noch Brot, sind wir erfüllt von Liebe oder von Verrat, für immer, unserer eigenen Heimat gegenüber, die zu vieler Tode gedenkt

Es gibt Einsamkeit, schwarz, vernichtend, es herrschen Zweifel an allem, was sich von selbst versteht, auch am reinen Gesicht der Heimat; es gibt diese stille Entschlossenheit unseres Dauerns und Daseins in Freiheit: gefährlicher als alles Übel ist nur der Irrtum - der Abscheu des Vergangenen könne sich nicht wiederholen

Auf dem Weg zur unbekanntem, aber noch unsrigen Welt begleiten uns der alte Mondschein und die modernen Räuber, die außer Geld auch Seelen rauben: es sprachen davon bereits Wissenschaftler und Propheten; wir glaubten ihnen nicht, das Leben aber entrann uns in Furcht, gnadenlos, Tropfen um Tropfen

#### AUF DER SUCHE NACH GLÜCK

Auf der Suche nach Glück machen wir allzu oft Dummheiten, falsche Schritte, gehen auf dem Treibsand der Zweifel, ewig und unverbrauchbar ist aber nur die Liebe; manchmal

warten wir, wie vor dem Antlitz des Nichts, nicht wissend, ob sich der Vorhang der Finsternis lüftet und der Morgen erscheint mit lebendigem Wasser, einem Hoffungsstrahl am Ende des Tunnels

Doch jeder neue Tag ist wie der vorherige: Grau, dann werden Müllcontainer durchstößert, nacktes Überleben; in der anderen, virtuellen Welt verhüllt der mediale Überfluss die Bosheiten der Wirklichkeit: In einer Tyrannei aus Lügen, Überheblichkeit und Gefühlskälte erstickt die Welt, röchelt im eigenen Schlamm, ohne echte Aussichten auf Rettung

Seltsamerweise verschwindet gerade nachts der Vorhang des Übels, wenn uns im Traum das Licht erscheint, als zuverlässiges Zeichen, das Schlimmste sei noch nicht eingetreten – und es sei möglich, wenn Gott so wollte, die Zukunft heiter abzuwarten: in schöner, allgemeiner Ohnmacht kehren wir dann zur Heimat zurück, an jenen Ort, von dem wir aufbrachen auf der Suche nach Glück

## DIE HERREN DER BEKLEMMUNG

Es scheint, als würden die Herren der Beklemmung wieder reiten, wache stille Tilger alles Heimatlichen, jenes Vertrauten im Menschen, was er von Kind auf einatmet, mit seinen ersten Worten erfasst; offensichtlich ist dem nicht zu helfen, denn die Welt scheint verrückt, vielleicht vom Verfall der Erinnerung, oder wegen aller verpassten Gelegenheiten

Es scheint aus der Nähe, auch das Laub im Wind sänge immer leiser, und tiefer in der Krone, die Dinge von Dauer zerfallen aber langsam vor erzwungenem Vergessen: aus zerbröckelnder Zeit sprießt Unkraut hervor, qualvolles Zittern bewegt das Meer, die Wellen stolpern und fallen zwischen Himmel und Erde, und nirgends ein Ufer, nicht einmal Felsen

Es scheint, nichts sei mehr dasselbe: Schwere Strafen leichtthin verhängt, mit falschen Beweisen, die Herren der Beklemmung brauchen sie nicht; wie im Puppentheater werden Häupter gefällt, man zieht an den Fäden fremder Schicksale, ganz unbekümmert, nach unsichtbarem Szenario; nur hier und da sind Schreie zu hören: denn so haben wir zu leben gelernt

## DIE GEHEIMEN LANDSCHAFTEN DES ALLS, BACH

Bachs Kantaten erneuert die Nostalgie, astraler Widerhall barocker Orgeln, Düfte von Weihrauch und Hostie; voller Vibration ertönen Engel, fallen nieder, die Seelen der Weltraumreisenden funkeln aber im Dunkeln, beklommen

Diese Musik ist nicht von dieser Welt, sie entsteht hinter den Sternen, inmitten der geheimen Landschaften des Alls; misst den Himmel nach Tiefe und Zweck, verlängert die Arme der Geigen, ruft Signale aller Freuden der Jahrhunderte ins scheinotote Herz der alten Stadt herbei

Wie das Spiel zu zeitlosen wird – man weiß es, aber die Propheten schweigen darüber; simple Dinge verwirren, im Spiegel des Traums haben die Klänge mehrere Gesichter, wie sich auch die Schönheit löst und mich sich selbst vermehrt: siehe, du berührst die Erde nicht mehr, entkleidest den Sternenstaub, singst in Harmonie, du schwebst

## DER NOMADISMUS DER WÖRTER

Manchmal irren die Wörter des Alltags dem Zerfall der Geschichte entgegen, ohne den Schutz der eigenen Sprache; global brechen dann Verbindungen ab, Rauschen dringt ein, oder man hört verdächtige Stille: im Sprachchaos der Welt suchen kroatische, nomadische Wörter seither Rettungsräume

Am Anfang sah alles noch normal aus, und die Reisen zu neuen, unerforschten Ufern versprachen Düfte oder seltsame Gewürze: Die Wörter dienten ihrem Grundzweck, doch umherirrend verloren sie ihre Persönlichkeit, die Säfte, denen sie entsprossen, am Ende auch ihre Sprecher

Wörter ruhen nie: Stets reisen sie, von Mund zu Mund, von Land zu Land, verbreiten mögliche Gemeinsamkeit, Ordnung in der Unordnung, vielleicht auch einen tieferen Sinn des Seins; aber in Angst- und Kriegszeiten, internationalen Fintenzeiten, hatten die dunklen Mächte Grund zu neuen Eroberungen

Dennoch, Wörter sind wie Kinder, geboren aus Liebe oder Hass, und meist von unbekanntem Eltern, sodass man sie adoptieren muss, damit sie im heimischen aufwachsen, kein Übel verbreiten: Wörter der Muttersprache, wohnhaft im Lande der Kindheit, bleiben als einzige der Seele verbunden, unwiederholbar: Die Früchte des Daseins

### KRIEGE, UNIFIZIERUNG DES STERBENS

Im Raum globaler Missverständnisse ist nichts mehr heilig, umso mehr aber verdammt, als übles Blut unter den Völkern, Hunger oder Armut unter dem Stiefel des Reichtums: Echte Kriege beginnen, wenn einzelne Tode namentlich vergessen werden, wenn das allgemeine Sterben unifiziert wird, als statistische Tatsache

Ist die Gefühllosigkeit erst Naturzustand, wird die Welt schwerlich das Unverständnis des Wahnsinns überleben: Nur die Seelen werden flattern, leicht, auf der Suche nach irdischer Form und vergangenem Leben, in den Herzen jener, die noch zu lieben wussten, ohne ihren Schmerz, ihr Leid und die panische Verwirrung antwortloser Fragen zu verbergen.

Niemand darf Menschen zu Nummern machen – tot oder lebendig, bekannt oder unbekannt, egal: Jedes beseelte Wesen ist ein Geschenk, ein kleines Universum mit Sternen, die flackern oder still in tieferen Himmelsweiten verschwinden: Das irdische Sein ist ein kurzer Ausflug, die Rückkehr in die Ewigkeit stets erfüllt mit Zittern und Hoffnung.

### AM FAMILIENTISCH

Schufte, Huren, Übeltäter verstecken sich nicht mehr, denn die Gerechtigkeit ist unerreichbar, das Recht flatternd, wie der Frühlingsrauch: Auch das Unkraut schaut schön aus, wenn man es nicht jätet, grundlegend, wie ein Tumor im lebendigen Gewebe der Wirklichkeit, alles andere ist Zweifelhaft

Unsicherheit in allen zufälligen Ländern, wo weder die Einheimischen wissen, was sie wollen, obwohl sie es gleich wollen und jetzt – wie auf uralten Bildern: am Familientisch, im stillen Weltraumwinkel

Ist die Familie auch die ganze Welt, zu schützen unsere Träume und Kindheitserinnerungen; vom Bösen unberührt, ist diese Oase der Zuversicht in der Wüste, als Haus der Fröhlichkeit, das man nie hätte verlassen sollen, auf der Schwelle des Chaos, vielleicht der Hafen der Rettung: Wenn wir ihn bewahren wollen

#### DIE LANDSCHAFTEN DER SEELE

In den reinen Seelenlandschaften nistet eine seltsame Krankheit, die Last der Unruhe, die uns erstickt, eigentlich Zweifel daran, dass unser Körper sich ständig verändert, wie die Jahreszeiten, denn der Erde ist er entsprossen und dorthin kehrt er zurück, auch das geht manchmal schneller, wenn plötzlicher Regen den Blick erquickt, oder das Herz noch vor Winters in der gefühllosen Welt erfriert

Wie die zeitliche Tappiserie der Erde mit der Seele verschmelzen, die den Gesetzen der Jahreszeiten nicht unterliegt, niemand weiß es: die Seele ist starrköpfig in Übereinstimmung mit den Engeln, der Körper aber zerfallend in der Erde, von Wechseln durchdrungen: Unsere inneren Landschaften sind aber die Verstecke der Seele, ihr Wohnsitz, im Stillen; nur der Schmerz kann sie entdecken

Nur Schmerz und Besessenheit, oder längst verlorene Liebe, sowie alle Gesetze der rauen Wirklichkeit, über die geschwiegen wird, schreckliche Versuchungen für die Seele: obwohl unsterblich, leidet sie, schwitzt in ihrem Hemd aus Ewigkeit, in Erwartung des Augenblicks ihres Abgangs hinter die Sterne, Gott zur Beichte; unser Körper, umgeformt, wird zu Asche, zu unmerklicher Blume am Straßenrand

## DIE SPRACHE, VOLLER GEHEIMNISSE

Dein ganzes Leben ist in der Sprache, ohne sie existierst du nicht, wie auch jenes Sichtbare und Unsichtbare nicht, von dem du träumst, die Sprache ist deine einzige Wirklichkeit, auch wenn du Angst hast oder liebst, und in nacktem Schweigen in den Worten verweilst

Die Sprache zerstören Ohnmacht und Gewissensbisse – für Lügen und Falschheit, denn du kannst ihnen nicht widerstehen, Schurken, Diebe und Huren – lauern indessen auf toter Wacht, Gesetze erwähnen sie nicht, noch droht ihnen die Wahrheit.

Wenn die Zeit altert und Erde losbricht vor Regen, sprüht im Herzen der Dinge die heimatliche Sprache Funken, tief und aufrichtig, wie eine Beichte: dann wird Geschichte geschrieben, und es scheint, die Sprache würde wieder atmen, voller Geheimnisse

## EIN SCHRITT ZUM STURM

Im Sirenenruf des seelenlosen Kapitalismus schwebt der Vorhof des Todes, wie der Wahnsinn der Konsumgesellschaft, und es ist nur ein Schritt zu Sturm aller Stürme: Ohne Pause, ohne echten Widerstand ergibt sich die Welt dem alten Übel, allerdings in neuer Verpackung, vernetzt auf den Portalen der globalen medialen Gaukler, ohne Verantwortung

Statt des Hauses des Eins spucken die Okkupanten des Geistes Werbung aus, für Importwaren, zu Aktionspreisen: Spektakel werden zum Alltag, genauso wie die Küchen für die Armen, nach panischer Entleerung der Müllcontainer; der Glanz der Supermärkte verkündet nur eine falsche Wirklichkeit, denn im virtuellen Leben gibt es weder Wärme, noch Liebe

Wenn sich die üble Wirklichkeit vollends und trostlos enthüllt, treibt die allgegenwärtige Armut der Massen den Sturm voran, vielleicht den schlimmsten der Geschichte: Sturmfluten brechen Dämme, Städte werden Irr, die mächtigsten Waffen sehen Verwesung;

niemand wird mehr fragen, wie es zum Zerfall des Gewissens kam,  
sondern wie die Arche Noah erreichen, um sich zu retten

#### DIE GABEN DER BEKLEMMUNG

Kleine Leute sind zu den größten Verbrechen bereit, seit immer,  
aus Stress vor der blanken Kleinheit: Dass man ihrer nicht gedenkt  
als Sieger, nicht einmal als Eroberer, sondern als Unruhestifter,  
Bösewichte oder Fälscher der Vergangenheit; im Mund der Beklemmung  
leuchtet ihnen nichts, so sinken sie immer tiefer in falsche Übermacht

Im Blei zu schwerer Zweifel ist Beklemmung der natürliche Zustand  
des Zerfalls, eine ominöse Unordnung der Seele, wenn auch den Worten  
dunkel wird vor Augen, die Sterne einstürzen; dann beginnt das Zittern,  
wie im Traum, eigentlich die Angst vor der Angst, danach böse Beweise,  
obwohl der Sturm nicht losbrach, geschweige denn Verderben brachte

Nur die mutige Fantasie erhielt uns das Dasein, und die Hoffnung,  
wir würden nicht ewig für fremde Not bezahlen: In unserer Sprache  
behielten wir Klagen, aber auch die Wahrheit über uns als Menschen,  
als jene die zu leiden verstehen, auch wenn sie die kleinsten sind,  
dann aber begannen sie versehentlich zu singen; wollten nichts anderes

Die Gaben der Beklemmung sind Botschaften des Teufels, rohe  
Gelüste, die Hass liefern und Zorn in gnadenlosen Jahren;  
es bleibt uns nur das Gebet, oder die Hingabe an die Schönheit,  
als verspätete Luft in der Lunge, um atmen zu können und ein Gedicht  
aus dem Gedächtnis zu schreiben, eine hübsche Ankündigung des Todes

#### LICHT, AM ENDE DES TUNNELS

Kein Licht tritt mehr ohne Schatten hervor aus dunklen  
Wolken, die ihm wie Schilder Glanz und Wärme  
bewahren, wenn es aus dem Tunnel dringt: das Licht der Seele  
hartnäckig verteidigt es sein Recht auf Ewigkeit und Tiefe.

Vielleicht sollte man beten, dass das Licht aus jedem Winkel der Erde strömt, des Menschen Güte befruchtet, erstickend in Not, Rauheit und Zeitungslügen: Die Hoffnungsmörder lauern stets im Hinterhalt, um ihre Arbeit zu Ende zu bringen

Als Geschenk lebt das Licht der Welt still in den Seelen der Einsamen, und aller Bedürftigen, wie unter Sternen, man muss es aber erkennen, eins werden mit ihm im Schmerz; Gerecht, wie es ist, heilt es Zorn und Trauer

Dem Licht der Himmel kann man nichts antun: Es löschen mit Tod, Heuchelei und Raffgier, es in etwas anderes Verwandeln, eine Form, die nicht aussprechbar wäre; so wie Liebende küssend einander geloben, dauern auch die Hüter des Lichtes lange

Endlich, im Morgengrauen, spricht sich auch das Menschenleben zugunsten des von Erinnerung unberührten Engelslichts aus: Eine innere Heiterkeit in Wundern nicht zugeneigten Zeiten wählt so jeden neuen Tag aus, auch nach dem Ende der Geschichte

(2015)

Übersetzung ins Deutsche: Boris Perić

TIO DIKTER AV **PERO PAVLOVIĆ**

Översättning från kroatiska av Borislav Arapović, 2013.

STENDIKTEN

(„Kamena pjesma“)

Krönt med en stenig krona  
Väljer jag  
Sten till tron  
En stenig strävan bär mig  
Självaste moln  
Jag vidrör

Jag byggs så att sten läggs på sten  
Mitt hjärta förstenas  
Allt mitt blev sten  
Endast min dikt är  
Vid liv

I STJÄRNORNAS SPÅR

(„Tragom zvijezda“)

I stjärnornas spår  
Med drömvisioner berusade stjärnor  
Steniga ögon.  
Med drömmen och visionen togs det steniga  
steget.

Och stenen, steg för steg, i stenen,  
med stenen, och utan den, gick iväg mot himmelen  
- till stjärnorna.

CYPRESSEN  
("Čempres")

Så snart jag steg  
I cypressens skugga  
Vidrörde mina tankar  
Ett minne

Det var en gång som mina starka händer  
Planterade den  
Men nu så slank  
Vill den upp till molnen

RYTTAREN  
("Vitez")

Buren av inspiration mejslade jag ut  
En upphöjd ryttares skulptur  
Inför hans mytiska blick  
Fångad stannar vandraren

Han anar en bedårande skönhet  
I bronsens levande vävnad  
Medan mitt namn bleknar bort  
Av kroppens nyckfulla tider

I DRÖMVISIONENS NATT  
("U noći snovidovnoj")

I silverslöjan  
Irrar fjärrsikten  
Den ena rösten efter den andra  
Slocknar

Märkligt  
Sagolikt  
Avstannade allt i  
Sagans mitt

I drömvisionens natt  
I en lång natt  
Radas upp hemligheter  
Och lömska avsikter

LJUSSKEN  
("Ozarje")

Ett ord för mig kärt  
Blev i skönhet  
Mångfaldigat i en dikt

En hemlighet slöt sig tätt till hjärtat  
Allt blev stilla  
Himmelen jorden och havet  
Endast smärtan gjorde sig påmind  
En liten skönhetslåga gnistrade dock till  
I dina ögon

STADEN GRADAC

("Gradac")

Ordet växer upp i en drömsyn och i en flyktig flykt  
Urtidens guldskrifts hemlighet fyller vårt tidsrum  
Kända och okända namn inristade i sten.

Vaket öga tränger långt i fjärran och ner i djupet  
Hemorten sover under ett stjärnprygt valv  
Hans vita själ blommar i frid.

I förundran möttes kära ansikten  
Nedsjunkna i vemod ger vi oss av ut i den vita världen  
Med de lyckliga dagars eld värmer oss vår barndom.

KORSET

("Križ")

Jag bär det i mitt hjärta och i mitt ord  
Det lyser för mig  
När jag förblindas

BOKEN, AVSÄG DIG DET LÅGA

("Knjiga, odreci se tlosti")

Bläddra fram du vita bok minnen från urtiden  
Uttala den oanade profetians visdom  
Där du är, föreviga mångfald och ord

Avsäg dig det låga, det gagnlösa rimmets charm  
Av det fåfänga irrandet, sorglösheten och nakenheten  
Var ett hopp, upplyftande, \_ stark\_ vid varje frestelse.

Var måttlig i smärta och i glädje  
Låt dig inte förvirras - även när du är liten  
De stora tingens värld överträffar du med kunskap

I HEMORTSHIMMELS VAGGA  
("U kolijevci zavičajna neba")

Förvandlad i ädelmodets glöd  
Anar du  
Tillblivelsens gnista

Evighetens vita älv  
Längtans källa

Där jag inför hoppets tröskel  
Höll dig i börens famn

Och ammade  
Och kramade  
I hemortshimmels vagga

PERO PAVLOVIĆ (f. 1952.) är en kroatisk poet i Bosnien Hercegovina. Efter avslutade studier i biokemi vid universitetet i Zagreb är han bosatt och verksam i Neum, den enda av Bosnien-Hercegovinas städer vid Adratiska havet.

Hans första diktsamling, „Den blåa musikanten“ („Plavi svirač“) kom ut 1979. Sedan dess har han publicerat ett trettiotal diktsamlingar, som i flera avseenden intar en särplats i den kroatiska poesin. En stor del av sin poetiska produktion har Pavlovic tillägnat den mediterranska floran. Det skulle inte vara lätt att finna hans like, som i sina alster så finkänsligt, så inspirerande och drömmande skuggar, vandrar och irrar i växternas värld.

Med tiden utvecklade han sin egen stil, med ett lakoniskt uttryck och stor koncentration, åtföljt av ständigt nya neologismer, sammanflätade i korta rimmade verser, vilket gör dem, i synnerhet de som publicerats på senare år, knappast översättbara. De tio här presenterade dikterna är tagna ur hans diktsamling *Ljusbadet* (*Kupka svjetlosti*), 1998.

Han är representerad både i flera antologier och i skollitteraturen. År 2001 tilldelades han av Bosnien-Hercegovinas kroatiska författarförbund det årliga priset „Antun Branko Šimić“.

**PERO PAVLOVIĆ ■ POETRY**

A WORD FOR THREE AGAVES

Three agaves  
On the solitary cliffs of Klek  
Rays of the setting sun  
Toy  
With blossoming lace stems  
Three agaves  
Three stony exclamation marks drowned in the sea  
Three masts  
Three agaves  
Three songs  
Agaves  
Three silhouettes of angels  
Drawn on the rosy palette of the west

VITIS VINIFERA

Fom the top of the palate  
A shiver  
The vine  
Emits a word  
A drop of blood  
A drop of wine  
Fall on the word  
The music of heaven  
And the echo of that song  
Are one and the same

TOMBSTONE

Tombstone  
Cross  
Headstone, omen  
Sleeping pilgrim of Hum county  
A cypress stands guard  
Eternity  
Amen

VISIBLE AND INVISIBLE TOMBSTONES

Tombstones in Radimlja, in Vidovo polje  
Counted: 133  
More tombstones in Radimlja and in Stolac  
Counted: 10,000  
Among them are cypresses; and swifts circle in the air  
Tombstones  
Standing  
First—the visible  
Second—the invisible markers  
The first from the Middle Ages  
The second from the twentieth century  
Under the tombstones  
Pilgrims sleep  
Words blooming in stone, for the first ones  
Mouth closed with lead, for the second  
We listen to the first  
They are in books and catalogues, in schools and in museums  
They have entered history, they have entered our conscience  
The second were forcefully stripped of their words  
The first count centuries  
For the second ones we count decades  
Cypresses and the month of May keep vigil over their peace  
First, the dreamers—unknown numbers  
Beneath the erected tombstones are stone dreamers

The second dreamers—a five-digit number of them  
The first ones—of different ages  
The second—in the their prime of youth  
Here  
The first ones found the end of their journey  
Here the second found the end of their way of the cross  
End of the Croatian *via crucis*  
Both the first and second are marked by the cross  
Tombs, gravestones, stone, marble  
Beside them stand poets and cypresses lined up in ranks  
Standing like candles  
Calling out names  
Poets: by their verse  
Cypresses: by the chirping of the birds

#### LULLABY FOR THE PALM TREES OF NEUM

Among the palm branches  
The crucified sun  
Is dying  
The last screams of a seagull  
Over the bay  
Wound the September nocturne  
Tiny clouds  
Decorated with their own crimson  
Paint of the western sky  
Everything will calm  
As before the outstretched hands of Jesus hands  
The wind and sea—  
Klek  
A petrified polyp  
Little by little  
Sinks into the high sea of the night

SONGS OF HUM COUNTY

When autumn begins to dissipate the smell of its ripeness  
And the leaves prepare a bed for the earth  
When the jays begin to caw  
From her golden dream  
The golden fairy awakens  
She is followed by two suitors  
Early-Riser  
And Short-Neck  
They walk to the rhythm of an October dance  
With magic sing  
Three clusters of joy  
The fairy, the early riser and the short of neck  
Burning in golden beauty

GREAT MULLEIN

May strolls  
September rhapsodies  
Beauty crowns the golden embroidery  
June blooms  
July bonfires  
The feverish hiss of August  
Princess of ripe September  
Dips a brush  
In golden colours  
From her gaze  
The face of the meadows turns to gold  
In her honey-sweet hair  
Ants, bumblebees and wasps  
Flock together  
June blooms  
July bonfires  
The feverish hiss of August

CROSS OF NEUM

Can sweetness not grow in the thicket of your daring words,  
Rent wooden canoes caught so long ago in the strands of navigation  
Overhead, the sign of cross pierces the heights  
Sweet, the chant of a bell echoes through the valleys and coves  
Single moments shall be crowned by providence  
On hills and blue horizons magnificence folds its waves  
Far on the horizon the indigo sky sinking into the sea  
Next to heaven and to earth, the cross is love crucified  
Each Rose of Sharon in the garden of the quivering heart  
Unfolding in the iris of eternity, beauty sparks and glares  
Melody surpasses the song where life opens

THE RETURN

The name by which I call you  
The time that makes you eternal  
The treasure enclosed in the trunk of my heart  
A life-giving word  
Clump of earth  
And young Peter's olive-tree will offer a shadow to the valley  
Clotted truth  
The origin of the word  
Clump of earth, the heart is yours  
The first letters  
Enigmatic signs  
History inscribed in the book of life  
Multitudes pass  
Stars tremble  
A chanted swarm  
Pleraei, Celts, Delmatae, Croats  
In your olive-green words  
In your ancient language  
Clump of native soil  
Of Peter's olive

A valley dressed in the clothes of peace  
A clump of words  
Clump of earth  
Light in the garden of Eden

(Translated by Vinko Grubišić)

**ADOLF POLEGUBIĆ ■ P O E S I E**

EINE BLUME  
ODER  
DAS FORTWÄHREN DER SCHÖNEN ZEIT

aus diesem garten  
werde ich sie nicht mehr pflücken

vielleicht betört mich die schönheit  
einer zukünftigen blütenpracht  
und bringt mich weit weg  
doch nach allem  
kehre ich dorthin zurück,  
wo ich sie das erste Mal gepflückt

BEVOR ICH WURDE

den weg, den ich gehe,  
bist Du gegangen

die liebe, die ich verberge,  
brachtest Du mir

bevor ich wurde,  
hast Du es gewusst

DER KREUZWEG

Dein blut vergoss sich in den straßenbahnen  
in fahrzeugen  
auf den kreuzungen  
auf den straßen

und wieder ein kreuzweg

Du bliebst beständig und ruhig

Du weißt, es gibt sie  
rechts und links neben Dir

EINE BEGEGNUNG

Du bist an mir vorbei gegangen  
und berührtest mich

ich laufe deinen schritt mit  
ich fühle mit deinem herzen

Du lebst in mir

Du brachtest mir den glanz zurück  
und gabst neue augen

AUF DEN RUINEN DES IMPERIUMS

unhörbare schritte  
an den rändern von Schönbrunn,

glanz und reichtum vergangener jahrhunderte,

hier vereint all die pracht der kunst,  
der begegnungen und der abschiede,  
träume vom unbekanntem,

an der peripherie der monarchie  
der Kroatie für seine hoheit den kaiser  
und die glanzvolle kaiserin  
jahrhunderte wind und wetter ausgesetzt

und das imperium wuchs,  
wuchs bis zum verfall

#### CROATIA 1991

wenn die lippen schweigen  
am fenster, das es nicht mehr gibt  
fühle ich die wärme des herdes,  
den es nicht mehr gibt

mein ganzer körper erbebt  
wenn ich mit großen schritten auf den hof zugehe,  
den es nicht mehr gibt

nur der hund und ich beobachten vom felsen  
das heim, das es nicht mehr gibt

#### MIT DEM NAMEN DER LIEBE

der dichter stirbt  
mit dem namen der liebe  
auf seinen lippen

mit jedem atemzug  
in jedem wort

ist sie in ihm lebendig

bei jedem schritt  
ist sie dabei

mit jedem atemzug  
ruft er ihren namen

welch ein prachtvoller atemzug

in jedem blick  
sieht er ihr gesicht

und wenn der tod sie trennt  
bleiben sie verbunden in der ewigkeit

der dichter und seine liebe

#### WENN DER DICHTER LIEBT

wenn der dichter liebt  
ist alles irgendwie anders

worte erhalten  
farbe und klang

uhren schlagen anders

gedanken fließen geordneter

wenn der dichter liebt  
entsteht eine vollkommene rhapsodie

felder verwandeln sich  
ins blau

in die farbe Deines haars  
in das strahlen Deiner augen

in zärtlichkeit

## ZÄRTLICHKEIT

ich gab Dir  
den namen zärtlichkeit  
an jenem abend  
im spiel mit der zeit

so unaufhaltsam und gewiss  
ist nur die zeit  
ihr kann keiner entfliehen

mitten in ihr  
unsere vergänglichkeit  
gnadenlos zieht sie ihre kreise

was wird bleiben von uns

ein flüstern  
eine stimme  
oder ein zärtliches lächeln  
das Du geschenkt

## DAS BLAU

wenn tausende von kilometern entfernt  
der lampenwächter in der Oberstadt  
die ersten pertroleumlampen anzündet

fühle ich, wie ich versinke,

langsam tauche ich in die tiefen  
des trüben und dunklen Mains.

es gibt kein leben in ihm, -  
wenn es dieses auch einmal gegeben hat,  
verschwand es mit dem strom  
der großen frachtschiffe  
und dem abfall aus den kanälen der großstadt

alles ist in einem eigenartigen schein  
in jedem strahl fühle ich  
gerüche und farben:  
blau für zärtlichkeit  
schwarz für leid  
das blau bleibt verborgen

### Biografie des Autors

**Adolf Polegubić**, Dichter, Pastoraltheologe und Journalist, 1962 in Šibenik/Kroatien geboren. Die Grundschule besuchte er in seinem Heimatort Banjevcı und Stankovci und das klassische Franziskanergymnasium in Sinj. Er studierte Philosophie und Theologie zunächst an der Franziskaner-Hochschule für Theologie in Makarska sowie an der Katholischen Fakultät der Universität Zagreb.

Seine Disseration zum Thema »Laien in der Kirche und Gesellschaft Kroatiens seit 1900 - Ihre Spiritualität, ihre kirchliche und gesellschaftliche Position und ihre Institutionen auf dem Prüfstand des Zweiten Vatikanischen Konzils« absolvierte er in 1997 an der Katholisch- Theologischen Fakultät der Universität Wien und erlangte den Titel "Doktor der Theologie". Danach war er mehrere Jahre als Journalist der kirchlichen Wochenzeitung "Glas Koncila" (Stimme des Konzils) in Zagreb tätig. Seit 2002 lebt er in Frankfurt am Main und Liederbach/Ts. und ist als Chefredakteur der "Živa zajednica" (Lebendige Gemeinde) – einem Monatsmagazin der kroatischen katholischen Missionen und Gemeinden in Deutschland tätig, das vom Büro für Kroatenseelsorge in Frankfurt am Main herausgegeben wird.

Adolf Polegubić ist ein zeitgenössischer Dichter. Seine Gedichte sind heimatverbunden, reflexiv und transzendental. Er schreibt Gedichte seit seiner frühen Kindheit. Mit 16 Jahren begann er, seine Gedichte zu veröffentlichen. Die Gedichte beruhen einerseits auf persönlichen Lebenserfahrungen, andererseits sprechen sie über das Urverlangen des Menschen nach Transzendenz. Sie sind eine subtile lyrische Welt. Ein renommierter kroatischer Schriftsteller und Literaturkritiker, Joja Ricov, beschreibt es in seiner Rezension so: "Das Auge ist Polegubićs Fenster in die Welt. Seine Verse entstehen aus dem Blickwinkel und reihen sich wie paragraphische Imaginationen des Existenten". Bisher hat er vier Gedichtbände in kroatischer Sprache veröffentlicht. Er war Gast auf verschiedenen literarischen Tribünen in Kroatien. Seine Gedichte wurden im kroatischen Fernseh- und Rundfunk vorgetragen. Zudem erhielt er in Kroatien Auszeichnungen für seine Werke. Er wurde u.a. in die Anthologie "Die kroatische Auferstehungslyrik von Kranjčević bis heute" erschienen 2001 in Zagreb aufgenommen sowie in die Anthologie der geistlichen Poesie "Christus im kroatischen Dichtertum – von Juraj Šižgorić bis heute", erschienen 2007 in Zagreb...

Neben der Dichtung ist die Fotografie eine weitere Leidenschaft von Adolf Polegubić. Die Motive der Fotografien stammen aus Kroatien und anderen Ländern, die er bereist hat. In 2008 begann er gemeinsam mit der Übersetzerin seiner Gedichte Kristina Kovačević eine deutsch-kroatische Lesereihe "Abend der Poesie". Dabei werden seine Gedichte, begleitet von seinen Fotografien, von ihm selbst in kroatischer Sprache gelesen und danach jeweils die deutsche Übertragung. Bisher wurden diese zweisprachigen Lyriklesungen in Hattersheim am Main, Berlin, Rüsselsheim, Mannheim, Novalja/Kroatien und Hofheim am Taunus veranstaltet.

Übertragung aus dem Kroatischen: *Kristina Kovačević*

**GOJKO BORIC ■ DER DEUTSCHE SCHRIFTSTELLER  
MARTIN MOSEBACH ÜBER DIE IMAGINÄRE UND DIE  
WAHRE FAMILIE MEŠTROVIĆ**

**M**artin Mosebach ist ein namhafter deutscher Schriftsteller, der sich der Finanzmetropole Frankfurt nicht nur als seiner Geburtsstadt eng verbunden fühlt, sondern hier lebt und arbeitet und sich, wie er sagt, am besten auskennt. Das Ausland meidet er. Dies aber ist nur ein Teil seiner literarischen Koketterie. Seine Interessen sind breit gefächert. So bleibt er auch mit seinem neuen Roman „Das Blutbuchenfest“ (Hanser Verlag, 2014) in Frankfurt. Die Hauptheldin dieses virtuos geschriebenen Prosawerks aber ist die Putzhilfe Ivana aus Bosnien mit dem denkwürdigen Namen Meštrović. Denkwürdig deshalb, weil er sofort assoziiert wird mit einem der bedeutendsten Namen der kroatischen Kultur, Ivan Meštrović, einem Bildhauer von Weltrang im 20. Jahrhundert in Kroatien und im Ausland. Während des Ersten Weltkriegs war er auch politisch im Sinne der „jugoslawischen Einheit“ tätig. Nach der Machtergreifung durch die Kommunisten 1945 indes verließ er Kroatien und siedelte in die USA über, wo er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens zum christlichen Kroatentum fand und dort 1962 starb.

Ivana Meštrović in Mosebachs Roman ist eine schlichte Frau, nicht gebildet, aber mit wacher Beobachtungsgabe und scharfem Verstand gesegnet. Sie reinigt die Wohnungen einiger reicher und zudem wichtigtuersicher Frankfurter Bürger. Dabei macht sie sich so ihre eigenen Gedanken über diese für sie seltsame Welt und auch über die traurigen Ereignisse in ihrer vom Krieg erfassten bosnischen Heimat. Sie sagt: „Nur wir Meštrovićs können Bosnien retten“ und behauptet fest, ihr Namensvetter Ivan sei in Bosnien-Herzegowina geboren. Der Autor, der ihn den „Michelangelo von Bosnien“ nennt, klärt den Leser diesbezüglich nicht auf. Ivan Meštrović wurde in Vrpolje in der kroatischen Provinz Slawonien geboren. Seine Familie aber stammt aus Dalmatien, dem südlichen Teil Kroatiens, mit dem der Künstler durch seine Werke und Aufenthalte eng verbunden war. Wie von Meštrovićs Sohn Mate bekannt, verließ die Großfamilie Meštrović Bosnien im 17. Jahrhundert und ließ sich in Norddalmatien nieder, wo sie Wurzel geschlagen hat.

Der Ich-Erzähler in Mosebachs Roman benutzt den Namen Meštrović für das Vorhaben, ein Symposium zu organisieren zum Thema: „Wurzeln und Fundamente der menschlichen Würde in den Kulturen des Balkans“. Gewissermaßen unterstützend wirken sollte dabei eine Ausstellung der Werke Meštrovićs aus seiner so genannten „Heldenepoche“. Der Bildhauer hatte in seiner frühen Schaffenszeit einige Skulpturen aus der Geschichte der serbischen und südslawischen Mythologie gefertigt, die nach der Gründung des ersten Jugoslawien 1918 ein unterschiedliches Echo in Kritikerkreisen fanden. Einige feierten die monumentalen Figuren als Höhepunkt in der als Einheit de facto nicht existierenden jugoslawischen Kunst. Andere, wie beispielsweise der bedeutende kroatische Schriftsteller Miroslav Krleža, beurteilt diese Werke als nicht authentisch, vielmehr programmatisch im Sinne eines künstlich geschaffenen „Jugoslawismus“, der politisch suspekt war und von den Kroaten später abgelehnt wurde. Auch der Ich-Erzähler in Mosebachs Roman äußert sich sehr kritisch über Meštrovićs Großfiguren, hält sie aber für eine Ausstellung im Sinne der „Rettung Jugoslawiens“ für geeignet trotz innerer Zerwürfnisse und des beginnenden Kriegs im Lande. Indes scheitern alle Versuche, die notwendigen Gelder für Symposium und Ausstellung zu beschaffen. Und gerade diese Suche nach einer finanziellen Unterstützung eines von vornherein nicht realisierbaren Vorhabens hilft dem Frankfurter Autor bei seinen außerordentlichen Beobachtungen über den inneren Zerfall und die Morbidezza der großbürgerlichen Gesellschaft in Frankfurt, das mit Recht die Spottnamen Bankfurt oder Krankfurt trägt.

Mosebach ist ein profunder Kenner seiner Stadt und als solcher in seinem literarischen Abbild der Geldmetropole unübertroffen. Er findet dort auch Figuren von großer menschlicher Wärme, nicht nur unter einigen wenigen Deutschen und bosnischen Kroaten, die in dieser Stadt als ehemalige Gastarbeiter und heutige Flüchtlinge leben, sondern auch in Bosnien, wohin Ivana mit einem deutschen Kunstkritiker reist und wo sich zwei Tragödien ereignen. Ivanas erstgeborener Sohn kommt bei einem Unfall ums Leben, und die Familie Meštrović muss vor den anrückenden muslimischen Milizen über Nacht ihren Heimatort verlassen. Die Szene, in der die bosnisch-kroatischen Flüchtlingsfrauen in einem dunklen Frankfurter Keller schweigen oder flüstern gehört zu den eindrucksvollsten Momenten in Mosebachs Roman. Virtuoso beschreibt er in zahllosen Details seine großbürgerlichen Figuren und Gruppen in Frankfurt. In Bosnien ist ihm das nur bei Ivanas Familie gelungen. Dagegen hat er die dortige nationale und religiöse Gemengelage weniger gut erfasst. Der multinationale Konflikt in Bosnien-Herzegowina spielte sich anfangs zwischen den Serben einerseits und den Bosniaken und Kroaten andererseits ab. Erst später folgte der, wie er genannt

wurde, „Krieg im Krieg“ zwischen den katholischen Kroaten und den muslimischen Bosniaken. Diesen zeitlichen Unterschied bemerkt Mosebach nicht, der aber geschichtlich wichtig ist, da er bis heute die zwischennationalen Beziehungen in der „Bosniakisch-kroatischen Föderation“ unnötig belastet. Der Autor ist zwar kein Historiker, sollte sich aber über solche wichtigen Tatsachen informieren. Sein Versuch, einige geschichtliche Figuren und Ereignisse in die fiktive Handlung einzubinden, ist ihm nur bedingt gelungen.

Desungeachtet ist Martin Mosebachs Roman über das nicht realisierbare Unterfangen, das in seinen Wurzeln abgestorbene Jugoslawien wiederzubeleben, und die gleichzeitige Beschreibung des Frankfurter Großbürgertums mit allen seinen Attitüden von großem literarischem Wert. Mit Recht kann man seinen Roman „Das Blutbuchenfest“ als einen der besten der deutschen Literaturproduktion der letzten Jahre bezeichnen.

**GOJKO BORIĆ ■ ZWEI ÖSTERREICHISCHE SCHRIFTSTELLERINNEN AUF ZWEI KROATISCHEN INSELN**

In seinem Roman „Das Blutbuchenfest“ verknüpft der Autor Martin Mosebach gleichwertig deutsche und kroatische Problematiken miteinander. Dagegen verbinden die österreichischen Autorinnen Ruth Cerha und Anna Baar die persönlichen Schicksale der handelnden Personen aus ihrer Heimat allein mit kroatischen Gegebenheiten.

Ruth Cerha, bisher wenig bekannt, wurde 1963 in Wien in einer Musikerfamilie geboren. Erst als Vierzigjährige fand sie zum Schreiben und veröffentlichte den ersten ihrer bislang drei Romane. Der letzte mit dem Titel „Bora“ handelt auf einer einsamen kroatischen Insel ohne Namen, für Einheimische allerdings unschwer als die Insel Susak in der Quarner-Bucht zu erkennen. Diese Insel ist als einzige in der kroatischen Adria auf Sand gebaut, zählt nur zwei Dörfer, hat ungewöhnliche Volkstrachten und verzeichnet eine starke Auswandererkolonie in den USA. In Cerhas Roman verbringt die Wiener Schriftstellerin und Journalistin Mara Jahr für Jahr ihren Urlaub auf dieser Insel. Diesmal jedoch erlebt sie eine entmutigende Schreibblockade, der sie mit schwelgerischem nächtlichem Kochen für sich und andere sowie ausgedehnten einsamen Wanderungen über das Eiland entgegen wirkt. Bis sie auf einen bemerkenswerten Mann trifft, einen in Amerika geborenen Kroaten, Fotograf von Beruf, der bisher die Welt bereiste, nun aber auf dieser Insel Ruhe sucht. Zunächst begegnen sich Mara und Andrej distanziert neugierig, schon bald aber verlieben sie sich ineinander, sind sich zugleich aber bewusst, dass diese Liebe nicht von Dauer sein kann. Symbolisch bekräftigt wird dieser Zustand der beiden Protagonisten durch den aufkommenden starken Nordwind, die Bora, der nicht nur die beiden Liebenden, sondern auch die Inselbewohner und Besucher in Unruhe versetzt. Er gilt als Symbol für die Unstetigkeit der Liebe und des Lebens allgemein. So gewaltig er daherkommt, so abrupt endet er auch.

In Cerhas Roman erfahren wir viel über das Inselleben. So reisen alljährlich viele Auswanderer an, die hier ihren „Emigrant’s Day“ feiern. Sie lassen alte Geschichten wieder lebendig werden und schöpfen daraus neue Kraft gegen das Heimweh. Die Autorin stellt einige interessante Dorfbewohnervor. In Gesprä-

chen mit ihnen erfährt Mara von den Ursachen der starken Auswanderung, die nicht allein von der Armut herrührte, sondern auch das Resultat der Unfreiheit im kommunistischen Jugoslawien war. Die illegalen Fluchten waren lange Zeit die einzige Möglichkeit, das Sehnsuchtsland Amerika zu erreichen, wo die Bewohner von Susak in Hoboken, New Jersey, gemeinsam leben. So verbringen Mara und Andrej noch einige Zeit miteinander, und die Schriftstellerin vergisst darüber ihr Vorhaben, einen Roman zu schreiben. Beide wissen, dass ihre Begegnung schon bald endet. Mara wird nach Wien zurückkehren und Andrej sein Nomadenleben als Fotograf fortsetzen.

Cerhas Roman ist eine sehr lebendige Einführung in die Sommerzeit einer kleinen Inselgemeinde mit zwei unterschiedlichen Lebensweisen, der in Kroatien und der anderen in Amerika. Vor allem aber ist es eine Liebesgeschichte mit der verdeckten Botschaft „Carpediem!“, lebe jetzt, angesichts der Begrenztheit unserer schnelllebigen Zeit. So wie es die beiden Liebenden auf einer entfernten kroatischen Insel tun, wo der Nordwind Bora die Stimmungen beeinflusst und am Ende nicht nur den Himmel, sondern auch einige Beziehungen klärt.

Anna Baar, geboren 1973 in Zagreb, Vater Österreicher, Mutter Kroatin, wächst zweisprachig auf und lebt in Wien, Klagenfurt und auf der Insel Brac. Sie studierte Slawistik, Theater- und Kommunikationswissenschaften und promovierte zum Doktor der Philosophie in Klagenfurt, wo sie wohnt und arbeitet. Anna Baar erhielt mehrere literarische Preise. „Die Farbe des Granatapfels“ ist ihr erster Roman mit teilweise autobiografischen Bezügen, beginnend aus der Sicht des kleinen Mädchens, das in ihren Sprachen und Lebensgewohnheiten zerrissen ist zwischen ihrer Großmutter aus Kroatien und ihrem Vater aus Österreich. Die Großmutter war Partisanin und überlebte den Zweiten Weltkrieg traumatisiert. Ihre Schwester wurde von den Deutschen ermordet. Schließlich muss sie auch noch akzeptieren, dass ihre Tochter einen Österreicher geheiratet hat. Diese Geschichte erlebt das Kind als ständige Bedrohung. Andererseits lebt es im österreichischen Klagenfurt in einer gut situierten bürgerlichen Familie. Der Vater ist ein kunstsinniger Pianist, wird jedoch von der Großmutter allein aufgrund seiner deutschen Sprache abgelehnt. Die traumatischen Kriegserinnerungen versucht die Großmutter durch sinnlosen Fleiß und geradezu grotesken Geiz zu überwinden. Der Enkelin suggeriert sie ständige Liebesbekundungen, wie: „Die Großmutter liebe ich am meisten.“ Kommt die Großmutter zu Besuch nach Klagenfurt, ist sie unglücklich, weil sie, wie sie voller Abscheu bekennt, „unter dem Übermenschen“ verweilen muss. Dass ihr Schwiegersohn alles andere als deutschnational ist, an dieser Überzeugung lässt sie nicht rütteln. Als heranwachsende junge Frau beginnt sie die Traumata ihrer kroatischen Großmutter zu ver-

stehen. In Gesprächen mit ihr erfährt sie vieles über die Gräueltaten während der Partisanenkämpfe und den Schmerz über den Tod ihrer ermordeten Schwester. Auf ihre Frage, was die Partisanen mit ihren Gegnern auf österreichischem Boden bei der Stadt Bleiburg gemacht haben, schweigt die sonst gesprächige Großmutter. Dort nämlich begann im Mai 1945 der sogenannte „Kreuzweg“ der von der jugoslawischen Armee an die Briten übergebenen kroatischen Kriegsgefangenen und Zivilisten. Er endete mit hunderttausenden Toten. Der dürftige Kommentar der Großmutter: „Wir wussten von nichts. Es war Krieg.“ Ihre Besuche der Großmutter auf Brač werden immer seltener und damit auch ihre Gespräche über die Vergangenheit. Schließlich gibt es ersatzweise nur noch gelegentliche Anrufe. Die Großmutter wird immer wunderlicher, sie bewegt sich kaum noch, raucht übermäßig und lässt ihr Haus verwahrlosen. Die Enkelin besucht gelegentlich Zagreb, ihren Geburtsort, von dem sie nur noch die dürftigen Kriegssieger aus der Jugoslawienzeit mit ihren aufgeputzten Ehefrauen in Erinnerung behalten hat. Keine schönen Bilder der einst sehenswerten mitteleuropäischen Metropole. Am Ende des Romans beschreibt die Autorin die Empfindungen ihrer Heldin auf der Insel Brač nach dem Untergang Jugoslawiens, wo sie jetzt als junge Frau mit der neuen kroatischen kulturellen Gegenwart, insbesondere der Sprache, konfrontiert wird. Sie erlebt die Zerstörung des Partisanendenkmals und das Verstummen der Großmutter, die zunehmend zum Schatten ihrer selbst geworden war. Als junge österreichisch-kroatische Frau wird sie belehrt, dass sie von jetzt an nur noch Kroatin ist. Und das kann sie nicht akzeptieren. Der postjugoslawische Krieg ist nicht ihr Krieg. Weitere Besuche auf der geliebten Insel erübrigen sich. In den letzten Szenen des Romans führt uns die Autorin zum heruntergekommenen Bahnhof von Split, der für tausende Menschen in den letzten Jahren ein Ort ohne Wiederkehr geworden ist. Ähnlich ergeht es der Hauptfigur dieses mit großer künstlerischer Sorgfalt geschriebenen Romans.

Ruth Cerha: „Bora“, eine Geschichte vom Wind“. Frankfurter Verlagsanstalt, 2015

Anna Baar: „Die Farbe des Granatapfels“, Wallenstein Verlag, Göttingen, 2015

**36TH ZAGREB LITERARY TALKS –  
LITERATURE IN CONSUMER SOCIETY  
(1–4 October 2015)**

**NATAŠA AVRAMOVSKA ■ STORYTELLING. ON THE GLOBAL: MARKET, SCENE AND ARENA**

**Key words:** narration, transculture, transhumanism, global village, global market

In order to consider fully the trademark features of today's cultural exchange marketplace, allow me to begin with addressing several examples and strategies, which have come into effect in collaboration with today's rules of the said market exchange, so as to offer support to the high aesthetic criteria of the fields of literature and theatre/performance art. At the same time, they have been encoded in such a way – acting as mediators between the existing and apparent cultural differences that stand as a kind of imperative in the said fields<sup>1</sup> – that the global marketplace of cultural exchange acknowledges their presence and role.

Without a doubt, we are growing increasingly aware of the dawn of the age of trans/post-humanism. Namely, three decades stand between us and the publishing of Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto" (1983) and Hans Moravec's *Mind Children* (1988). Today, we are no longer taken aback by Stephen Hawking's claim: "With the Technology at our disposal, the possibilities are unbounded. We are entering a new Age in which we will integrate technology into our own nature. A nature in which you can no longer determine what is human and what is not. The ultimate convergence of man and machine is inevitable. The process is already redefining what it means to be human."<sup>2</sup>

Nor can we allow ourselves to act surprised or even appalled by Peter Sloterdijk's philosophical answer to Heidegger's letter on humanism, according to whom the traditional forms of humanism are supportive of an intrinsically elitist "sect- or club-fantasy – the dream of the ill-fated solidarity of those who have been elected to be able to read" (Sloterdijk 1999: 10). For one, Sloterdijk highlights the 1789-1945 period as the golden age of national humanism, where the old (classical) and the new philologists act as the "high caste", as their social powers rest on their acknowledgement of authors whose letters convey the deepest social significance.

---

<sup>1</sup> The relatedness of literature, theatre and film is here seen through the prism of narration, with narration being a shared structural element.

<sup>2</sup> Stephen Hawking's "Science of the Future: Designer Human", *National Geographic Channel* (<https://www.youtube.com/watch?v=D6CAgYsHAKU>).

Henceforth, his conclusion is that modern civil societies are, in fact, both literary and epistolary products, in other words, fictions of a destined friendship between removed citizenship and affiliated readership through a sense of shared reading (1999: 13). However, I have not chosen Sloterdijk because of his commitment to seeing the historical role of literature along the question on the status of humanism in general, but because of his retooling of Niche's concept of the *Übermensch* in the age of "technology and the antropo-technological" (1999: 44), particularly the trans-humanist and post-humanist futurist perspective.<sup>3</sup>

The global village rings at the infinite speed of information exchange mediated by a satellite-infused reality, from where the centre sends and the margin receives data (Nowotny 1993). Culturally speaking, national-centred strategies are out of reach. Cultural, educational and scientific platforms come in their place. If we take Europe as an example, namely what the European cultural, educational and scientific platforms have in common, the answer would be the discovery and the instilling of shared sites of cultural memory/memories of distinct national communities. Along these lines, literature and drama (theatre) aim, each in their own distinct way, to reach out to a shared supranational experience, i.e., beyond the promotion of "one's own" values, they strive to achieve a shared translation of the distinct in the meanings of other (foreign) cultures. Literature reaches for globally disseminated themes and experiences (cultural icons, particularly myths and fairy tales as the genres encoding ancient universal messages), while drama and theatre, equally universal in their goal of reaching a wider international audience (through the European theatre or festival scene), strive to surpass the stereotypes of a split European identity and a divided Europe, i.e., they reference a shared historical/cultural experience, oftentimes through commissioned projects that try to offer their own response to this globally instilled speech.<sup>4</sup> In other words, we are dealing with a reversible trend with regard to the former one, which had, through the province of monotheism, divided the world into *believers* and *heretics*. Namely, once again there is an impetus for reaching a so-called common cultural translated-ness, much akin to the one that had been shared by the distinct cosmologies (pagan religions) preceding the establishment of the rule of monotheism (Assmann[2000] 2007:19).

---

<sup>3</sup> In his most recent interview (dated 3 September 2015, edited on 10 September 2015), Sloterdijk speaks about the fusion of man and machine as the key challenge of our time ([http://www.huffingtonpost.com/entry/peter-sloterdijk-man-machine-interview\\_55e37927e4b0aec9f3539a06?utm\\_content=buffer7e43d&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=buffer](http://www.huffingtonpost.com/entry/peter-sloterdijk-man-machine-interview_55e37927e4b0aec9f3539a06?utm_content=buffer7e43d&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer)).

<sup>4</sup> This can be illustrated through the plays of the contemporary Macedonian playwright Goran Stefanovski. For example, his pieces *Euroalien* and *Hotel Europe*, which were produced as part of an international theatre project (Stockholm 1999, 2000), belong to the former category (the divided Europe as a premise), whilst his most recent play *Figurae Veneris* (Ljubljana, October 2014) belongs to the latter (a shared European experience tied to World War I).

These premises, if you allow, would be seen in conversation with several particularly successful examples of transculturally oriented narration: 1.) through the genre of myths/fairy tales (Dubravka Ugrešić's *Baba Yaga Laid an Egg* and Su Tong's *Binu*); 2.) through a globalised performance of a globalised dramatic conflict (the English theatre production/strategy of Elfriede Jelinek's *Sports Play*); 3.) through the global, i.e., European stage (Manolo and Camille's theatrical performance *Flux /Flow*), as a search for transhumanism).

### Fairy tales/myths and transculture

In the narration of the contemporary world, fairy tales, i.e., myths, have undergone several different literary and film adaptations both for children and adults. For example, the TV series *Once Upon a Time*, or the countless feature adaptations of vampire-focused narratives, or the new wave of cultural vampirism (people who declare themselves publicly to be vampires), or the new critical gendered re-readings of fairy tales, or research in the fields of psychology and psychoanalysis. However, along the lines of "high art", this global cultural trend can be best illustrated by the literary and editorial project *Myths*. Namely, a shared publishing effort on behalf of 38 different publishers, ranging from "North America, through Asia and Australia, all the way to the different parts of Europe," initiated by the Scottish publisher Canongate. Already in its second decade (the project started in 1999), writers throughout the world have been commissioned to translate myths of their cultures into contemporary narrative genres, bearing in mind the international background of recipients across several different continents, where these "stories" arrive simultaneously. In the embrace of the coming of the new millennium, the process of a shared translation of cultures through the universally translatable genre of myth (fairy tale) has been fast at work.

The two-part structure of Ugrešić's novel *Baba Yaga Laid an Egg* (2007, the 37th novel in the Myths Edition) follows the outline, as well as the theme, of the international bestseller from the field of psychoanalysis *Women Who Run With the Wolves* (1992) penned by the Jungian psychoanalyst Clarissa Pinkola Estés. The author relies on fairy tales from across the world to examine the phases/stages of female individuation. She first summarises the fairy tale, so that she can later interpret its archetypal, i.e., psychoanalytical, meaning in the context of a given phase in the process of individuation; through the tale of *Vasilisa Prekrasna* (Estés [1992] 2009: 107-111), Baba Yaga, the wild old lady, is mentioned in this book, and through incarnations of the world's fairy tales, this "wild old woman" receives her own many incarnations, always striving to face the ancient female

normative. The first part of Ugrešić's novel presents itself as a novelistic narration of sorts about the mother-daughter bond, whilst the second part stands as an interpretation of the meaning of the said relationship seen through the prism of the archetype of the wild old woman Baba Yaga within the Slavic world. Namely, the second part of the novel stands as a mystification of a Master's Thesis "Baba Yaga for Beginners". Henceforth, Ugrešić's narration is not primarily focused on a psychoanalytical reading of a myth (although it most certainly does produce such an effect). However, her principal task as a writer is to story-tell a novelist tale that mirrors the present moment, i.e., that can be reduced to the ancient, that is, universal human experience. Through a successive change in contemporary narration – namely, dealing with an older mother and her grown-up daughter found in the contemporary Slavic world – and the translation of the said narration into the images of the ancient mythic experience, Ugrešić's novel has gained universal recognition/familiarity. Our understanding of it moves along the lines of the universally translatable, which then enables the particularity of the depicted contemporary world from the Slavic cultural space. Thus, the novel successfully accomplishes its mission to provide a shared translation of cultures.

Similarly, the role of women in China, present and past, has been universalised by the myth of Binu, who has been bequeathed the gift of compassion and who, marked by her husband's own fate, follows him while mourning his destiny of a forced labourer, charged with building the Great Wall. Her tears grow into wells that erode the Great Wall. Even today, this Chinese legend/myth rings terrifyingly true, poignantly current, and as such seems to portray the universal collective of Chinese womanhood. When compared to the true testimonies of women who had lived during the golden days of the People's Republic of China, published by Xue Xinran under the title *The Good Women of China* (2002), it rings almost too true. The grotesqueness of Binu's cry is the one and only universal expression of the grotesqueness surrounding the suffering depicted throughout women's testimonies, which, I believe, are otherwise unrecognisable in the eyes of the contemporary European recipient. Hence, the myth of Binu grants them access to it, and with it, public recognition.

### Theatrical staging of the Olympian arena

Already with her novel *The Piano Teacher*, Jelinek brings forth a number of questions that she later recasts in another context with the play *Sports Play*. Namely, what transpires is the question of body policing and surveillance when top results are at stake, both for concert pianists and athletes. In the foremen-

tioned novel, Jelinek points out an image: the policing of the corporeal when strenuous effort and commitment are at stake, as pathways towards excellence at the keyboard. In the play, however, she depicts the negative of the same image: surveillance accompanying the engagement of the body when focused on achieving high results in the field of physical self-improvement. The two create a sort of dichotomy of the spiritual and the corporeal the way they are found in culture, in a world that, sadly, does not nurture their harmonious development, one geared towards a purposeful pragmatism in achieving results or performing pieces whose value runs parallel to the feeling of the performer's entire self-worth whilst accomplishing their delivery. Seen through Erika's gaze, the final effect is emptied out of spirituality, empathy or any feelings that would accompany her being's corporeality, which is now void of its senses. The result – a study of one's removal from the world, whose only "way in" is through the means of sight. In other words, Erika is a cripple when it comes to her senses. Achilles is an equally lethal, equally maimed machine.

Naturally, when discussing Jelinek's work in general, and her novels *Lovers* and *Lust* in particular, one cannot forget her feminist agenda. The said commitment can also be found in her second novel *The Piano Teacher* (more specifically, when researching the mother-daughter relationship).<sup>5</sup> At the same time, Jelinek's work is marked by the larger ideological and political context of our present-day circumstances, particularly along the lines of her focus on the policing of the body, i.e., bodies, and their "placement" on the cultural exchange market. This interest of hers has recently been re-actualised with the staging of her play *Sports Play* (1998) several days before the London 2012 Summer Olympics.<sup>6</sup> The bait offered by this production rests on a direct correlation with the confines of the Olympic Games' arena, which allowed for Jelinek's work to be seen along the lines of a sharp and definitive "against" stance: against world events, such as the Olympic Games, against global and media euphoria, against the entire market-

---

<sup>5</sup> The key sentence of the novel, which entangles its storyline in a psychoanalytic manner, is found on the very first pages: "[Erika] was born after long and difficult years of marriage. Her father promptly left, passing the torch to his daughter. Erika entered, her father exited." In the mutual exclusivity of their relationship, psychoanalytical criticism sees in the story of this novel a character type that is "more of a mother than a woman", who, after having given birth, excludes her husband from the equation, thus "ensuring her own influence, her own power over the being that is entirely subjugated to her, now taking on the place of the husband, hence being reduced to the status of parent who is the only one capable of giving the mother her narcissist pacifier, i.e., her identity crutch." (Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich. 2004. "Pijanistica", in: *Majke – Kćeri. Odnosutroje*. Prometej; Zagreb pp. 41-44; my own translation).

<sup>6</sup> The play premiered in English on 11 July 2012 in Lancaster (Live at LICA, Nuffield Theatre). During the months of July and August of the same year, the play was performed in London (for a limited run between 30 July and 4 August at the Chelsea Theatre), but also in several other towns in the UK.

ing system overseeing such mega events. More specifically, what is at work here is a clever marketing ploy, now in the hands of theatremakers who, by using the global arena of this world competition event, set a dramatic trap: they place their own theatre production in a dialogic/conflicting “against” relationship. I would say that Jelinek’s dramatic output has immediately attracted our attention, ensuring that its place and status is vital and necessary. When interviewed about this particular production, Jelinek states that one of the things that influenced her was the infamous Dinamo–Partizan football match, which, in her view, sets the stage for the violent breakup of socialist Yugoslavia.<sup>7</sup> However, the play itself never attempts to reference any specific social/political reality, including the Balkan one. Quite the contrary, by relying on mythology when naming her characters – Hector, Achilles, Elfi Electra – Jelinek suggests the archetypal image of the body and sports of the Western Civilisation.

At the same time, almost mercilessly, through a series of monologues or even recitations, the policing of the body is examined within the framework of family, embodied by a mother’s voice. The figure of the mother in Jelinek’s world has been granted, without a doubt, a privileged status when addressing her offspring’s bodies, and control over them and their growth. On the other hand, somewhat ironically and rather painfully, we are rendered witnesses to the social, i.e., media, pressure exerted on star athletes. In Jelinek’s world, famous athletes have no chance in hell: with such pressure exerted on them, they are mere cogs in the machine that “builds” their bodies by turning them into lethal machines, whilst emptying their mind and spirit of contents not conducive to their lethal efficiency in the field. The provocative nature of this production – the re-actualisation of the play within the context of the Olympic Games – not only attracted media attention, but was also given several scientific and cultural readings that centre on the corporeal and the relationship that Western culture has with it, particularly in view of the way in which the said relationship is cast in Jelinek’s literary world.<sup>8</sup> Naturally, the said discussion opens up a slew of new questions that have a wide-reaching aim in the field of cultural studies. However, this example of a successfully staged trap – setting up a conflict which arises from opposing viewpoints on sports within the context of the larger global stage/arena – is a uniquely ingenious example which points out how even the global marketing machine can be given an additional staged intervention, from where it stands in a dramatic conflict with critically engaged art.

---

<sup>7</sup> Perhaps this explains one of the reasons why this production was invited to perform at the 2013 Ohrid Summer Festival.

<sup>8</sup> See the special edition of *Austrian Studies* (“Jelinek in the Arena: Sport, Cultural Understanding and Translation to Page and Stage”, *Austrian Studies* 22, 2014).

### Transculture and transhumanism (example: the European theatre festival scene)

The next, third, example of a theatrical performance which comes from the transcultural European festival scene – unlike Jelinek’s writing focused on setting a diagnosis and outlining the symptoms – announces itself through a seductive promise of the sensual nature of transhumanism.

The festival *Teatro a corte*, which takes place in Turin (Piemonte), follows the two decade long tradition of the European Theatre Prize, which, after its beginnings in Taormina, found a home in Turin for a number of years before moving to several other European cities, such as Thessaloniki, Wrocław and Saint Petersburg. However, due to its unique position far away from the spotlight of the prestigious European Theatre Prize, *Teatro a corte* enjoys a more relaxed atmosphere that affords both its creators and participants multiple points of entry when setting the stage, so to speak, on current interests and tendencies of European theatre. At the same time, the festival takes the role of moderator when inspiring theatrical productions that take into account their European reception. The promotion of the European cultural context, in fact, acts as a unifier of numerous and varied productions and performances having taken place during the past few years. Artists from several European countries participate in the festival. We could go as far as to say that the scene is mostly dominated by physical theatre, mime, dance theatre, street art, acrobatics and spectacle (from the exclusionary to the highly professional), as well as numerous experiments in the domain of intermediality, somewhere between theatre and film, theatrical stagings of music concerts, in-situ performances focusing on the architecture of space, in which dialogue is mostly avoided (in view of the peskiness of translation in-between multiple European languages).

The pronounced European focus and context of this festival, coupled with the character, profile and marketing of the performances, can in fact synecdochically be illustrated by the production of *Flow* by the French Centaur Theatre Company (*Théâtre du Centaure*), available through the 2009 edition of the festival, made in coproduction with the International Equestrian Centre in Druento (*Centro internazionale del Cavallo*). This miniature spectacle contained almost all the features found in the countless other productions and the festival as a whole, asking its audience to take account of the following: open space and an environmentally-focused feel for the production, a harmony between the performance and the space it was set in, keeping in mind all the elements of the play – the spectators, the actors’ physical theatre and acrobatics, the multimedial concept, the idea of a migratory Europe, the multilayeredness that can be both

deeply sensitive and spectacularly populist. The acrobatic skilfulness of the actors – Manolo and Camille – while communicating with their equine partners on stage, can barely be called that, mere skilfulness, since the audience is made witness to a sensual self-presentation in a Centauric unity of sorts with the horses during the actors' multimedial journey through the European cultural labyrinth told in several strokes: acoustically, visually (a film projection), and narratively. Through the multiple niches of the labyrinth of the equestrian facility, in the late afternoon/early evening hours, spectators were acoustically led by voices reaching them through headphones in several different European languages. The frequencies guided the audience through the space of ten European metropolises or, simply put, a newly opened screen of some other equestrian niche would point towards a new stage in the journey. The sensuality of the verbal and musical performance, the coordination taking place when the horse reacted by trotting or galloping to the intonation, regardless of which European language was used by the actor Manolo when addressing the audience, not to mention the rather effective (sensual) conclusion of having the two actors lie in bed next to their horses, accompanied by a successive change in the music and the lyricism of the filmed journey, managed to create a sense of a place in which man can, in fact, be in union with all that he finds there or around. Without a doubt, this production aimed at instigating a collective sense of awe and inner enlightenment in the audience. When researching the history of this theatre, founded in 1990 by the two actors – Manolo and Camille – we can clearly see the intent of their project-based theatre, with the said example marking their fourth collaboration (it started in 2006 and was finalised in 2009, although it always changes and evolves when they change locations).

In fact, all of these conclusions are somewhat suggested by the title of the production, not to mention its structure – a puzzle piece consisting of everyday fragments that flow into a lyrical fusion in their polyphonism. And the intentions of this theatre are best summed up in its manifesto: “The Centaur is (...) an expression of togetherness. When you spot a Centaur, you are witnessing a relationship. I can be whole only when I am with you: the Centaur is a promise. (...) We would rather have a body that does not exist than one which is only partially here.” This particular production stresses, most effectively I would say, Donna Haraway's stance that speaks against a sharp delineation between the terms ‘man’ and ‘animal’ on the one hand, and ‘man’ and ‘machine’ on the other. At the same time, this performance points out how populist attractions (acrobatics, for one) and crowd attention can, in fact, be put to good use: a transcendental artistic journey which is in sync with the current ideological turn in favour of transcultural and transhumanist aestheticism in their most subtle and delicate form. This

spectacle, more specifically, partakes in the implied postmodern market strategy onpleasing/engaging the crowd, mostly in the transformation of an audience into a crowd,<sup>9</sup> which is lifted up by transculturalism ready to embrace transhumanism.

In conclusion: assuming that there are no strict barriers between the elements associated with what is populist vis-à-vis what is elitist (at least not on the level of the structural elements of certain genres) – namely that the differences always lie in their (inter- and intra-) relationality (here, including the differences tied to the committed investment of the production) – I believe that the ideological/commercial market, i.e., investment, can, in fact, be successfully put to use when ensuring the public's plausibility in terms of the significance or the power of art and artistic experiences. Namely, I believe that Martha Nussbaum has the same “call” in mind when she speaks about the imperative of a democratic society to put profit to use when elaborating on the importance of successfully employing the same profit-based principle in the arts.<sup>10</sup>

#### References:

- Assmann, Jan. [2000] 2007. *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Centaur Theatre Company (*Théâtre du Centaure*). 2009. *Flow (Flux)*. Made in coproduction with the International Equestrian Centre in Druento (*Centro internazionale del Cavallo*) for the theatre festival *Teatro a Corte* (Torini, Piemont).
- Eliacheff, Caroline & Heinich, Nathalie. 2004. “Pijanistica”. In: *Majke – Kćeri. Odnos utroje*. Zagreb: Prometej.
- Donna Haraway. [1983] 1991. “A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. 1991. pp.149-181.
- Jelinek, Elfriede. [1998] 2012. *Sports Play*. Translated by Penny Black, directed by Vanda Butković, dramaturgy by Karen Jürs-Munby, set, lights and costumes by Simon Donger, produced by Berislav Juračić, English language premiere part of UK tour, coinciding with the London 2012 Summer Olympics and accompanied by the first conference dedicated to Elfriede Jelinek in the UK entitled “Jelinek in the Arena” taking place at Lancaster University 11-13 July 2012.

<sup>9</sup> This aspect offocus having returned to the postmodern crowd market is particularly well elaborated by Don Slater, while in Manolo and Camille's performance *Flux* it is enacted by the manner in which the crowd is led or directed by the station-based mis-en-scene (Don Slater, in: Chris Jenks (ed.) [1993] 2003, pp. 188-309).

<sup>10</sup> Martha C. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. 2010. Princeton University Press.

- Moravec, Hans. 1988. *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*.
- Nowotny, Helga. 1993. *Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Nussbaum, Marta C. 2010. *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton University Press.
- Pinkola Estés, Clarissa. 2009. *Žene koje trče s vukovima*. Zagreb: Algoritam. Original title in English [1992] *Women Who Run With the Wolves*.
- Slater, Don. 1993: 188-209. In: Chris Jenks (ed.). *Cultural Reproduction* [1993] 2003. Taylor and Francis Online.
- Sloetdijk, Peter. 1999. *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwort schreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Stephen Hawking's Science of the Future: Designer Human, *National Geographic Channel* (<https://www.youtube.com/watch?v=D6CAgYsHAKU>).
- Stefanovski, Goran.[1999, 2000, 2014] 2010, 2015. *Drame*. Vol. 3-4. Skopje: Табернакул.
- Tong, Sue. 2006. *Binu*. Beograd: Geopoetika.
- Ugrešić, Dubravka. 2007. *Baba Jaga je snijela jaje*. Beograd: Geopoetika.
- Xinran, Xue. 2011. *Dobre kineske žene. Skriveni glasovi*. Sarajevo: Biblioteka Populis. Original title in English [2002] *The Good Women of China: Hidden Voices*.

**WOLFGANG BLEIER ■ LITERATUR IN DER KONSUMGESELLSCHAFT. POWERTOWER AUS PAPIER**

**P**owertower nennt man im Buchhandel einen Stapel Bücher, der aus einer großen Menge Einzelexemplare eines aktuellen Bestsellers gebaut wird. Der Powertower repräsentiert die Macht des Marktes.

Die Qualität eines Buches erweist sich im Laufe der Zeit, sie erweist sich beim mehrmaligen Lesen, dabei verändert sich das Buch, es wandelt sich, zeigt sich von einer ganz anderen Seite; viele Passagen erscheinen wie neu: die Gedanken, die Bildlichkeit. Es grenzt an ein Wunder, daß die vom Verfasser verwendete Sprache, seine Gedanken im besten Fall über Jahrhunderte hinweg erhalten geblieben sind, als wären sie frisch verfaßt worden.

Wenn man weiß, wie die Geschichte eines Romans verläuft, wenn man seine Konstruktion durchschaut hat, kann man beim zweiten Mal genauer lesen, man ist erleichtert, befreit vom Gewicht der Geschichte: das zweite Lesen kann zum tieferen werden.

Und wir sind nicht weniger als der Fluß fließend; jedes Mal, wenn wir ein Buch wiederlesen, haben wir uns verändert.

Unter einem Berg von Romanen ersticken alle anderen Formen der Literatur. Ich suche nach notwendigen Büchern. Ich suche nach Schriften mit einer Fülle geistiger Purzelbäume, ich suche zwischen den Blättern nach Früchten.

Buchstaben werden nicht nur mit den Augen aufgelesen, wir benötigen auch eine entsprechende Sehkraft nach innen. In den abgedroschenen Redensarten schlechter Romane kommt allmählich jeder Mensch um.

Literatur wäre haltbar; wahrscheinlich braucht man nicht mehr als ein Handvoll Bücher das ganze Leben lang, aber da ginge die heilige Wirtschaft zugrunde. Ein paar Monate stehen heutzutage einem neuen Buch als Lebenszeit zur Verfügung; zweimal im Jahr finden die Reisen der Verlagsvertreter statt, und zweimal im Jahr werden die Bücher der Saison, die sich nicht zu Verkaufserfolgen entwickelt haben, mitsamt aller in sie hineingesteckter Energie wieder aus den Buchhandlungen herausgenommen.

Literatur, die anspruchsvoller ist, wird im Verlagswesen, im Buchhandel als problematisch betrachtet, man nennt solche Bücher Problemkinder, und das breite Publikum liebt, wie man zu wissen glaubt, diese Kinder nicht.

Im Buchhandel werden, was die Belletristik betrifft, in der Hauptsache Romane ein- und verkauft, alle anderen Textsorten haben wenig bis keine Chance, überhaupt bis in die Geschäftslokale vorzudringen.

Bücher haben eine Geschichtlichkeit, die ihnen nicht von vornherein anzusehen ist. Man wünscht nichts sehnlicher, als daß sein Kind in die Welt geht; die bittere Enttäuschung über ausbleibende Rezeption, Erfolglosigkeit bleibt vielen Literaten nicht erspart. Franz Kafkas Verkaufserfolge sind bekannt. Robert Walser sprach davon, als Schriftsteller bodenlos erfolglos gewesen zu sein.

Kunst wird in der Regel für verzichtbar gehalten, weil sie den Nützlichkeitsparadigmen nicht entspricht. Literarische Bücher sind als Motoren wirtschaftlicher Prosperität nicht vorstellbar. *Man denkt, was immer publiziert wird, im äußerst beschränkten Horizont von Information.* Alles, was darüber hinausgeht, ist für den Zeitgenossen, wie es scheint, kaum noch vorstellbar.

Der Markt antwortet nicht auf die Fragen des Lebens; von der vertrackten Wildnis des Denkens in einem einzigen Kopf, der Neugier, von Forschergeist, existenzieller Wagnis, von der Freude am Überraschenden, Unerwarteten hat der Markt keine Ahnung, – zum Glück!

Wahrscheinlich ist Literatur zu allen Zeiten selten gewesen.

Lesen ist wie das Leben mitunter eine Flucht, also ein Wagnis; es ist vor allem eine Einkehr, eine Einkehr in die Fremde. Zum Glück kann man in Büchern wie in Herbergen Zuflucht nehmen; das Buch ist die Bleibe des Lesers.

Lob der Weltfremde: Hin und wieder in der Weltfremde spazieren zu gehen, kann überraschend schön sein: man gelangt auf fremde Planeten, in andere Jahrhunderte – und entdeckt im Idealfall plötzlich die Sprache, ihre Rhythmik, ihre Musikalität.

Beim Lesen und Schreiben ist ausreichend Zeit zu haben wesentlich. Von der Beschleunigung ist viel die Rede, sie hat die Form eines totalitären Systems angenommen, sie verhindert das Denken und Nachdenken, verunmöglicht Reflexion und Erinnerung.

Zwischen Denken, Zeit und Geld besteht ein Zusammenhang. Man kann nicht denken, wenn man es eilig hat. Die Schnelldenker, die Schnellschreiber, schießen schneller als ihr Schatten. Im Buchhandel wird ein unangekündigter, aus Aktualitätsgründen in aller Eile produzierter Titel Schnellschuß genannt.

Wir sind gute Rechner, damit wir dem Geld die entsprechende Ehre erweisen. Wir sind schlechte Leser, weil wir gegenüber der Sprache und dem Geschriebenen respektlos sind. Die Versehrtheit der Leser, Inhalt und Gehalt vieler Bücher weisen auf die Versehrtheit des Ganzen hin.

Die Leser akzeptieren den tausendsten austauschbaren, sich gleichenden, schlecht geschriebenen, unausgereiften Roman.

Aber der unmittelbare Verkaufserfolg ist verdächtig und ein Anzeichen dafür, daß sich der Schriftsteller mit den Zeitläuften, mit dem Geld usw. arrangiert hat.

Kopf- und Handarbeit benötigen Zeit: aus den Schriftstellern sind Schreibmaschinen geworden, denn alles muß schnell gehen: das nächste Buch muß schon fertig sein, bevor es noch ausgedacht ist.

Die notwendige Arbeit an der Kultivierung der Sprache ist eine zeitraubende, anstrengende Tätigkeit. Ein Buch zu schreiben, ist nach ökonomischen Kriterien beurteilt, der blanke Wahnsinn: es wird sich nicht rentieren. Viele Bücher, nicht selten die besten, haben zudem verschwenderisch wenig Leser.

Wovon sollen sich Schriftsteller ernähren, wenn Leser keine Zeit und Bereitschaft mehr aufbringen, sich auf sogenannte schwierige Texte einzulassen?

Dichtung ist eine Form der Präzisierung, und Präzisierung nähert sich im Idealfall der Wahrheit an, sofern die Sprache, die Sprachbilder exakt sind. Wie etwas gesagt wird, ist wesentlich. Literatur hat zu tun mit dem Schweigen, mit Genauigkeit und Wahrheit.

Ein Buch scheint mir tendenziell wahrer zu sein, wenn es frei von Phraseologie, von Belanglosigkeit und Abgedroschenheit ist, wenn beim Verfassen selbst auf die Satzzeichen, die Bezug nehmen auf den menschlichen Atem, geachtet worden ist.

Ilse Aichinger spricht von der Sprache in der Sprache; wichtig sind die Sätze, die Sätze müssen stimmen, sodaß der Pulsschlag des Textes hörbar, die Wörter sichtbar werden.

Derjenige, der schreibt, ist derjenige, der Ratschläge gibt, die nicht zur Vernichtung, sondern zur Erweckung führen. Alle Mitteilungen sind heute gefährdet. Aber derjenige, der schreibt, ob beredt oder unberedt, setzt das Schweigen dagegen.

Künstlerische Arbeit, auch literarische, ist unbezahlbar; und Geld ist schnöde: es trivialisiert die Wirklichkeit, macht alles gleich, macht alle Beteiligten anfällig für Bestechlichkeit. Der Widerspruchsgeist wird ausgelöscht, der Konformist und Jasager gefördert.

Aber man muß waghalsig sein, wenn man schreibt; die Umstände des Schreibens sind unsicher und ohne Garantie.

Viele Schriftsteller sind Spekulanten im Feld der geistigen Produktion. Nur wenige kehren je ein in den verwilderten Weinberg des Textes oder arbeiten von Anbeginn ihrer Arbeit darin. Noch immer ist der Schreiber meiner Ansicht nach ein Hieronymus im Gehäuse.

**GERMAIN DROOGENBROODT ■ NEW TYPES OF COMMUNICATION: NEITHER THREAT NOR GREAT POSSIBILITY FOR POETRY**

First of all, I must warn my readers that I am a poet, and have been a translator and publisher of modern international poetry for many decades, and not at all a fervent user of modern communication gadgets. In fact, I use my mobile telephone *only* when I am abroad as I hate to listen to people who do not know how to kill time and have nothing important to say, but nevertheless insist on saying it, while I never seem to have enough time, coping nearly daily with deadlines.

I set up my Facebook account long ago, but add new information about 2-3 times a year and open it even less than once a month. Mainly unknown so-called “friends” fill my Facebook account. No, Facebook has not convinced me yet that it is an appropriate system for the promotion of decent poetry; it mainly appears to me to be the written version of mobile telephones, where a lot of worthless information is being written for both friends and no friends.

Am I some sort of an unworldly old-fashioned being in a world where everybody hangs on their ring- & rubbing-machines as if their lives depended on them? Honestly, I am very happy, and feel free *not* to depend on them and to ring people when I wish to do so, when I decide to do so. In fact, to write, I always go to a lonesome place without television and even without Internet access. Moreover, I write with a fountain pen, so that words resist and ask to be thought through before they fit into a verse. I love the sound of the scratching of the pen, so I *hear* the poem arrive letter by letter, word by word. No, I do not need my ears to be connected to an iPhone, nor my eyes to be slaves to so-called “smart phones”, also used by millions of illiterate people. Silence is what my muse likes and needs. But once a poem has been written, I use the keyboard and sometimes make changes in the structure of the poem given that a typewritten text shows what the published poem would look like, and I care much about the structure of poems, mainly so that readers can read it more or less the way I think poems should be read in order to understand them better. Having replaced snail mail, email is, of course, one of the positive tools, as is the Internet, offering to everybody encyclopaedias, dictionaries, information about our world and beyond.

But are the new types of communication a danger to poetry and do they endanger creativity? I do not think so. It is a known fact that the abundant sending of text messages over mobile telephones is harmful for the linguistic skill of their users, as most do not care about correct spelling, as a large number of youngsters who can barely write with a pencil or a ballpoint pen have illegible handwritings.

The habit of continuously reading close can also be harmful to the eyes and can cause short-sightedness – perhaps not only of the eyes, but also of the mind. Spending many hours a day reading and sending text messages consumes the time that one would spend reading books.

However, although it appears to me that contemporary poetry, particularly in Europe, has not been reaching the high level of quality that it did in the first half of the last century, at least so far, I have not noticed an increasing level of poverty in the linguistic skills of contemporary poets due to an abundance of electronic gadgets, and I doubt that they are of great help to the living poet. Due to the Internet, the offer of poetry has become so overwhelming that one can no longer see the wood for the trees. However, in allowing for selection, it offers the possibility of finding good poetry, at least when one knows the name of the – already *famous* – poet. To find good, but not yet well-known poets – and how many living poets are well-known? – the search might be disappointing. An interested poetry reader might get exhausted by reading too many writings of would-be poets before discovering a solid piece of beauty.

Some time ago, I read in a German newspaper an interview with the Brazilian bestselling author Paulo Coelho who pretends that the Internet is his global village. He pretends to have eight million fans on Facebook, two million of whom read his blog on a monthly basis. In spite of this huge number of *friends*, he still has time to write his books and pretend to *talk* (!) to his *two million* (!) Twitter readers. While reading this interview, I thought about a famous poem by Fernando Pessoa: *a poet is simulator / He simulates so completely / That he manages to simulate his pain / A pain he really feels*. Much like poets, novelists also invent things. So I guess that Paulo Coelho “simulates” that he speaks to two million fans. Even if he had a few hundred personal assistants, it would be very difficult for him to be able to speak to all two million of his admirers.

Of course, the Internet has made communication with fellow poets, fans and interested readers much faster and easier, and is doubtlessly a welcome tool. Like many colleagues, I have got a website which I update quarterly. The average sales of poetry books in Flanders (the Dutch speaking part of Belgium) are 250 copies. Since I set up my website, it has been visited over 130,000 times so far, mainly by readers from abroad whom I never would have reached. Distribution too has become much faster and easier. The modern communication tools are like a knife,

they can be used for both positive and negative goals. Email is most certainly a great invention and very useful for a writer.

Are *new communications* a *subject matter* of new poetry or is it vice versa: is *poetry* a subject matter of *new communications*? Neither, I think. So far, I have not read much poetry on the new communications and – with the exception of some people who send their no-poems as spam to any email address that they get hold of – I do not receive that much information about good poetry, with the exception of what real friends or colleagues email me.

There are always exceptions and everybody can become addicted to the new communication systems, but as far as the majority of writers are concerned, I suppose that they will keep doing what they have always done: *write poems*.

During the last decades, sales of poetry books have decreased in most European countries, probably because, today, there is an avalanche of equipment and tools to fill one's free time. Instead of buying a book, people in need of a poem in a striking event for which they need solace, such as serious illness or death, might now search for it on the Internet, but I do not think that the need for poetry in whatever form has increased significantly. Quite the contrary, a fact is that the majority of people continuously "communicate" through short text messages, and thus neither ring nor visit their friends anymore, a fact is that *palpable*, face-to-face contacts or warm embraces have become rare, so that, in spite of communication facilities having increased, many people may feel more lonesome than before. Statistics may prove that suicide rates or the number of drug addicts have not decrease but increased, although one can write or ring at any moment of the day regardless of where one is.

As little as some 100 years ago, cinema was invented. At that time, many a critic predicted that the new invention would be the end of theatre. Half a decade later, the same happened with the appearance of television, but this time the invention of television would be the end of cinema. But both theatre and cinema are still here. Will e-books replace real books? For sure, e-books do have an advantage, particularly for travellers, they can take a whole library in their pocket and read whatever book they wish to read wherever they may be. But, I am absolutely certain that, for real book lovers, that cold plastic thing will never replace a *real* book, where one can touch and feel the pages, smell the paper, write notes in one's own handwriting or pack it nicely and offer it with a dedication to a beloved friend. No, books will most certainly not disappear.

As to the so-called social media, we should first find out and be sure that they are really *social* and not mere commercial enterprises eager to have as many customers as possible filling their bank accounts with staggering amounts of money.

Are readers co-creators of poetic contents? No, readers might be valuable critics and induce the poet to change something minimally or entertain a new thought, but co-create? Definitely not! Neither will specialised poetry nets replace poetry festivals. If poetry festivals have lost their audience, it is not because of poetry nets I think, but because, in many countries, poetry festivals used to be one of the few important events that local people could enjoy. If this is the case, then the new communication systems play a very negative role; they do not promote cultural events which arouse interest with only a limited number of people, but happenings for the masses as do the media and as do politicians. We live at a time of *media* dictatorship, the dictatorship of the masses. Neither the media nor governments care for quality, but only for quantity, for the crowd. But poetry will not disappear. Through the ages, it has been marginal, and marginal it will remain. But it will remain. And no, the world does not need more Google, more Microsoft, but leaders with a vision, more poetry and more humanity.

Last June, I was invited to give a poetry recital at Lake Como in Italy. On a rather sunny Sunday, there I wrote the following short poem entitled “Sunday Rest”. Let this poem of mine be a poetical conclusion to this presentation.

### Sunday rest

No twitter  
no facebook  
no emails  
no messages

Smarter  
than the smartest smartphone:

Silence.

Germain Droogenbroodt

Pognana, Lake Como, Italy, Sunday 7 June 2015

**JOHN ELSOM ■ VERTICAL AND HORIZONTAL INFORMATION**

I was brought up in a village, in fact, several villages. One was a cluster of cottages beside a single main road, across a hill in Gloucestershire. Another was a suburb of a suburb fairly close to London. My father commuted to the city. A third was an enclave within London itself, which had its own school, church, small shops and identity. If you lived there, you would not say that you lived in London, which was too vast, but in this particular parish, which was small, historic and proud of itself, “where England began”, which is still its slogan today.

We knew most of our neighbours by name, not only their given names, but their family ones as well, and their relatives by marriage. Even the street names were distinctive. They carried with them half-forgotten histories – Chapter House Walk, Sir Robert’s Folly. The houses had names, “Mon Repos”, rather than numbers, or might be called after the person who lived there – “Mrs. Peggaty’s”. These might be called traditional or ‘real’ villages.

With the arrival of communication satellites in the ‘80s, we started to talk about the ‘global’ village and marvel at the way in which we could hold conversations face to face across the world. But this phrase, the global village, could be misleading. It was not like a village at all, almost the opposite, not because it was larger, but because it lacked other village-like dimensions. Global information is so radically different from the way in which we learn about the outside world in a real village that one undermines the other, leading to what I would describe as “information wars”.

The first impact of satellite TV was amazing. News was flashed around the world with the speed of light. We had ring-side seats at world-changing events. We saw the fires at Chernobyl and the collapse of the Soviet Empire as they actually happened. But the images that gave us this impression were without depth, human texture or memory. They offered what might be called ‘horizontal’ information, on one plane, fixed by time and news deadlines. The pictures were sharp and precise, ‘factual’, for they were happening, but they faded quickly and if you reached out to touch the reality behind them, they vanished altogether while another wagon-train of disasters trekked across our TV screens.

In 1989, I sat with students in a cellar in Prague in what was then still Czechoslovakia, whose citizens could legally receive only terrestrial TV channels, which were heavily censored. But one clever scholar tapped into the satellite signals that were being received in my tourist hotel next door. We watched on an illegal TV set the protests on Tiananmen Square in Beijing, on the other side of the world, while they were taking place. We saw the solitary protester stopping the tank. We came to the conclusion that Mao's Republic was on the brink of collapse. We thought that we were watching its final stages.

The students were equally convinced that nothing like that could happen in Prague while the communist President, Gustav Husak, was still alive. But within weeks, the Velvet Revolution toppled Husak, while the protests in Beijing were crushed. We were wrong about both places. The clarity of the satellite pictures led us to believe that we knew more than we did, but the censorship of terrestrial channels stopped us from knowing as much as we should.

This was how news in the global village differed from that in the real village. In a traditional village, information was transmitted through contacts and storytelling, over time, often within narrow limits. We knew where it was coming from – experience, rumour or gossip. If we had read about it somewhere, we knew the name of the book or newspaper. The information we received carried the authority of its sources.

Much of this information was hierarchical, passed down from parents to children, teachers to students, priests, lawyers and doctors to the rest of us – 'vertically' rather than 'horizontally'. Our so-called knowledge was often half-choked with anecdotes and reminiscence; but carried with it a local authority that filtered out fanciful ideas. We were suspicious of foreigners and anything that subverted the 'natural order of things'. We believed in "truth" and called it so. We were frequently mistaken.

The global village with its horizontal information undermined all that.

In the Cotswold village of my childhood, London seemed like a foreign country, while Paris, New York and Zagreb were exotic names. But we knew a great deal about the local district, such as who owned which strip of land, who was related to whom, and whether they went as a family to an Anglican church, a chapel or a Catholic place of worship. This knowledge may have been limited. But it was absorbed into the way in which we conducted our lives and into our loyalties and reputations, the very structure of our society. Good deeds were remembered, good lives respected, but grudges were also borne, sometimes, as in Ireland, for a very long time.

In the global village, we knew less about more, whereas in the traditional village, we knew more about less, and in both cases – *far* more, *far* less.

In the global village, we could recognise the streets of Paris, New York and Zagreb. We could almost recognise the people. We knew what cars they were driving, what products they wore. But we did not know how they had come by their prized possessions, whether they were honest or not, whether they were mean or generous, whether we *liked* them or not, the very questions that loomed so large in our minds in a real village, where, if a neighbour bought a Mercedes, the place seethed with those wanting to know where he got the money from.

Horizontal information has led to a revolution, not in how we communicate, but in the way in which we think. What astonished us on the TV screen in the 1980s is now on our tablets or in our pockets. My grandson flirts in his bedroom with girls from all over the world and does not have to meet any of their parents.

The virtual world is more vivid and exciting than the ones in which we are forced to live, and has fewer responsibilities, which encourages the kill count in video games.

Horizontal information influences our politics too. In the UK, our political conference season is now in full swing and our political parties bring their buckets and spades to seaside resorts. This used to be the time when new policies were unveiled that were researched across the year by authoritative think tanks. There used to be debates. But our political process, as elsewhere in Europe, has been hugely upset by *tsunamis* of popular feeling – the rise of UKIP, the UK Independence Party, the rise of Scottish nationalism and the transformation of the Labour Party by the resurgence of the Left, led by Jeremy Corbyn.

Our political commentators were taken by surprise. University departments speculated about the various social and economic changes that could have brought about such volatility. They should look at the flow of horizontal information that now dominates the political discourse. What characterises the chatter on the political Web? It is the shallow sophistication that talks about being swamped by immigrants, as if our Isle of Wight were another Lesbos; or another banking crisis, as if bankers were members of some obscene Mafia; or describes capitalist conspiracies, as if they were dreamed up on the ski slopes of Davos.

Much of the online material is unsourced or cannot be checked. Our Prime Minister, David Cameron, has said that he is appalled by the way in which Moslems in Bradford can be converted to radical Islam by reading about the Caliphate on the Web; and he would like the ‘extremist’ websites to be closed down. So would I. I would be happy to close down those websites with which I disagree, but this cannot be done in the global village, although governments may try.

Political parties have come to realise that, in the pursuit of power, social networking is a better ally than old-fashioned hustings, where candidates met their electorates, or than pamphlets, which forced them to explain in words what their

policies were supposed to be. Social networking does not require that amount of intellectual self-discipline. Candidates have to be careful what they tweet. They need to amend their Facebook entries. But this horizontal news-making is less demanding than the nurturing of reputation and opinion that once characterised politics in the real village.

In the deceptive twilight of the global village, where some details are brilliantly lit but others deeply obscure, the spin doctor reigns supreme. He or she stage-manages events, directs camera angles and edits scripts. Governments are not the only employers of spin-doctors. They are much in demand. In Northern Ireland, during the Peace Process in the 1990s, the Irish Republican Sinn Fein's spin doctors staged a road block in South Armagh for the benefit of the BBC to prove that the IRA, not the police force, was in charge. On this occasion, the BBC decided not to take part and the incident was never screened; but this kind of manipulation is hard to distinguish from real news. It thrives on the Web.

ISIL terrorists may film the beheading of a Western journalist and upload it to YouTube. The BBC and other news channels follow suit. They do not want to be upstaged by the bloggers. The intention of the terrorists is to spread fear and panic, which may happen, but of equal risk is the spreading of political rumour and gossip, unchecked by a real village-like scepticism and critical analysis. Horizontal information lacks the filters of the vertical. The garbage bubbles up with the spring water.

Many of my colleagues in the press welcome this change. They argue that governments and newspaper proprietors, through compliant editors, have manipulated the content of news programmes for far too long. But it is now very difficult to suppress information when any passer-by with a mobile can film an incident and put it online. In the US, as in the UK, the police have been filmed while beating up or shooting unarmed suspects. But there is a reverse side to this coin. People can be framed. Governments may not be able to stop the flow of information, but they can monitor it and George Orwell's Big Brother has not gone away with the end of the Cold War. He is still sitting there, taking notes.

When a certain combination of words crops up on the Web, which suggests that an unusual activity is taking place, which may or may not be harmless, the alarm bells ring. The security services no longer bother so much about what a text or an e-mail may say. This may be irrelevant. It could be in code. In the UK, the MI5 believes that the owners of Facebook, Twitter and similar networks should investigate any unusual activity, bringing my country into line with China, Sri Lanka and other governments, who believe that their societies are under threat from terrorism – and, of course, they may be right. Governments are trying to

develop filters for the horizontal Web to replace those that have been lost from the vertical system.

As an English writer, I belong to a long tradition which takes the view that the stability of my country is bound up with the health of its culture. What do I mean by culture? It is broadly the way in which we think. Our culture contains stories and myths that permeate our languages, not only words, but also vocabularies of sounds and images. Our culture is our magnifying glass, microscope, telescope and dissecting tray. Without it, we would find it hard to concentrate on any part of our experience. A lawyer would not know how to argue a case without the discipline of logic and rhetoric, man-made constructions. An engineer needs mathematics, a mathematician needs Plato and Pythagoras; and a musician needs them all, whether he knows it or not. We think within a hive of connected myths unlike the World Wide Web, which is mere information.

I am a worker drone in this honeycomb, building new chambers for others to lay their eggs, but the walls are melting behind me and I do not know what is to come.

**IVO FRBÉŽAR ■ LOST IN TRANSLATION**

The theme is only seemingly modern because the term “consumer society” is placed into the modern era – the time of “fast food”, McDonald’s, Coca-Cola, Nescafe, shopping centres and, ultimately, Amazon. What this era brought with it are surrogates and competitive prices regardless of the subject of production, supply and market sales. And what matters in this era is only market success and (consequently) profit.

This is a topic that can be debated about on two levels: academic and economic, personal or general. This is a topic about which I can speak as a poet. And a topic about which an economist and a consumer can also speak. The latter two will advocate an economic logic, and will strongly be opposed by the poet. Dichotomy, although denoted by a different vocabulary, has existed for centuries. One side is close to a “craftsman’s” logic and thinking, and the other to the Demiurge and his status in art. Today, they stand on opposite banks, each on its own (as they always have), and the only thing that they agree on is that they disagree. The poet (of all the arts), who has always had a status close to God, is the most radical opposition. The more interconnected by the so-called global market and the new “lingua franca” – the English language – the matter is, the more twisted and contradictory it seems. Clutching at cheap goods has become a fixture in the arts. “The market” is set in the background offering the best bargains. Marketing, promotion and PR cannot be absent from this category. Although at first sight this may not seem so, books (more specifically, literature) found themselves in a dilemma, all the more so for being overtaken (on the right side) by the other “arts”. Although books are still special to us, something that simply cannot disappear, in a time of “fast food” and “surrogates”, books either go underground or are today born as “projects”. Being “part of the underground” (as we know from history) can also be an advantage – a subversive force. A risky argument? Perhaps. Poetry still has its irreplaceable role. The novel itself is being successfully pushed aside by various TV series intended for the masses, the “plebs”, although it was, in some way, born in a similar way – as a continuation of feuilletons. It was not replaced by film – they were mostly complementary (in terms of the script or the finished “product”). Poetry is fortunate for not letting itself be remade into a TV

series. Even if it were transformed successfully, it would be unacceptable a priori and in essence. “Decaffeinated” poetry is simply impossible.

This does not mean that poetry and its perception are without any problems today. Along with its descent from bookshelves, poetry has also slowly been descending from its unique inherent pedestal and position of power. It has become a substitute for snapping for love rather than love itself, a replacement for snapping for the divine rather than being inherently divine. Increasingly, top quality poetry remains closed in its own garden, in its own ghetto. It has become increasingly misunderstood, although it is supposed to be more understandable to any kind of mind. This is exploited by those who are supposed to help it, and by those who impose their surrogate – liked-by-all poetry. It is not about speculation or naive simplicity. Poetry can also be killed, just like horses. In this regard, I would first like to define and identify myself as a poet. As soon as one submits oneself to the market, one loses one’s freedom, poetic freedom included, which makes one a credible poet, with integrity and essence. This is the moment when the rational spirit comes up with a well-known argument about the poet writing for people, for others, for the health of their body and mind, even for the health of the national spirit. This is why poetry is affected willy-nilly by various proposals and scourges. In this case, the poet is not supposed to be free at all! Politicians wanted to claim the poet in the past (religion, moralists), the same people that mourn the definitively lost time that made it possible for them. It is, in fact, a never-ending story. However, poetry wants to be something that has no connection to it. They tell us that poetry can be everything today, from a song to a quirk, so to speak. Whether with or without an excuse, we are used to banalising everything. This is most fatally reflected in our perception of poetry. Therefore, the poet today remains misunderstood and often even ridiculed. As we know, this also happened in history. The poet, therefore, remains all by himself, bound only to his own language... And he hopes that his poems will still find someone to read them. Thank goodness, if the truth be told, this has also been happening.

Here, we move on to the next problem, which is implied by the title of this paper: *Lost in translation*. Clearly, I have borrowed the phrase from the famous movie. However, I am essentially talking about the fact that, in this globalised world of ours, one language is clearly dominant. Literary work – not translated, not supported by adequate marketing and PR promotion – has very little chance of success in today’s so-called global world, where “useful books”, manuals and books with tips for a happy life and love (“non-fiction” books) prevail. Let me return to poetry: Brodsky became the formula for success – the unwanted and misunderstood brilliant Russian poet who became world famous only as a dis-

sident poet, when he was awarded a scholarship by the MacArthur Foundation in 1981 and won the Best Poet of the United States Prize in 1991-92. What I want to say is that poetry in a mother tongue is basically a privilege that cannot be nullified by any prize, regardless of one's global success, and who and how many readers it reaches (and/or who and how many readers are needed for success on the global market). Today's availability of literature, be it a novel, a short story or internet poetry, does not contribute significantly to our learning about other types of literature, the marginal ones included. Unfortunately, this form of cultural imperialism still exists. Through the many years of my working with the International PEN and its TLRC (Translation and Linguistic Rights Committee), my own experience is disappointing. National literatures remain on the margins of the global market or even sealed in their own national/nationalist space. There are organisations, networks – most often on the level of personal engagement and personal connections with writers, translators, enthusiasts...

Quite often, all this is accompanied by a loss of criteria, evaluation, and even an understanding of literature (especially poetry). Lately, the same has been happening on the prevailing social networks, such as Facebook and others, where a part of literary publishing has migrated. Of course – and thank God! – there are exceptions. Many editors and publishers have moved to the World Wide Web where they operate according to the principles of conventional publishing, specialising in literary and art magazines, etc. As far as I can see, they often have questionable criteria for the evaluation of literature. Essentially, there is a considerable analogy to conventional publishing and attitude towards literature. There is, however, an advantage – WWW cannot be dominated by large companies, which dictate trends with prizes, elitism and their own narrow self-infatuated circles. This usually happens with specialised literary magazines, closed literary circles and, ultimately, the aforesaid acclaimed publishing houses.

I find it typical and symptomatic that small, interesting, independent publishers, who have proven to be a dash of freshness on the literary market in many countries, have in recent years been disappearing. So who remains? Only the “big players” and a crowd of self-publishing authors. I think that both lead to a decline in literature and publishing. The former favour global bestsellers. Libraries also follow this trend – it is these very same authors and books that are found on the shelves and counters which are most exposed. The latter publish any kind of “literature”, even amateur love poetry and novelettes. Today's self-publishing options, requiring a relatively small investment, allow virtually anyone to publish “his own book”. As far as I understand and am acquainted with the situation in different countries (at least in Europe), there are no significant differences.

My thinking remains on the level of a thinking poet, in the first instance an artist, in the second a literary comparatist, and in the third a PR consultant. It would, of course, be ideal to support such thinking/reflection by empirical research, but I think that such or similar research is already accessible and hopefully relevant. After all, some of my conclusions derive from them, and not just personal poetic experience, which is the most sincere, the most painful, the most poetic.

**NIKICA GILIĆ ■ SMALL CINEMATOGRAPIHES IN A PROCRUSTEAN BED OF THE MARKET AND TRANSITION**

Croatian and other small cinematographies – those that emerged after the dissolution of Yugoslavia and others – must serve a large number of social functions. For example, given that they are often state-financed, it is clear that films are equally frequently and firmly expected to follow state ideologies (Croatian films made in the 1990s are very well-known for this). Likewise, entertainment and populist orientation are strong even in small national cinematographies, where marketing demands are transferred from market-oriented cinematographies (such as those of the United States or India) to a new environment. Namely, market strategies for gaining popularity in small cinematographies do not substantially differ from the strategies of large and market-oriented cinematographies,<sup>1</sup> since the media landscape of small (transitional and other) countries is very similar to that of developed countries. Private television networks have an increasing share of the market, public broadcasters increasingly resemble private ones, newspapers are increasingly more colourful in competition with Internet portals, and so on.

The described situation is best illustrated by three popular and well-known examples from the 21st century, which emerged in the context of transitional small cinematographies – *Svećenikova djeca* (*The Priest's Children*) by Vinko Brešan (2013), *Zvizdan* (*The High Sun*) by Dalibor Matanić (2015) and *Parada* (*The Parade*) by Srđan Dragojević (2011). It is first necessary to point out that (and this is quite typical of contemporary tendencies) – all three films are co-productions. It is known that, in the world of film (given market and other conditions), producers often do not have their own money, but rather try to attract other people's money into their projects. In small cinematographies (and increasingly in many bigger and big ones), this actually means the following – money is often sought across the border. In some country, at least on paper, certain funds are allocated (not nearly enough to make a film), based on a confirmation from that country money is provided in the home country, and then with those two confirmations more money is raised in a third and fourth country to complete the necessary financing needs.

---

<sup>1</sup> Of course, not all big cinematographies are market-oriented in equal measure.

Of course, the fact that the first country provided funding confirmation does not mean that money would actually be given, but it later does not matter when production heats up. After all, film production often takes years, and no one can guarantee that the money promised at the very beginning would actually get into the production of films, after governments have changed in the first country, the money intended for culture has been spent, and so on. The necessity of co-production, of course, often brings positive effects, because the range of potential partners broadens (the best directors of photography from Croatia may not be available at the time because they are working on other projects, so an artist from one of the co-producing countries can be hired; maybe, for example, the best Serbian or Slovenian director of photography is not so overwhelmed with work on projects). Actors too, mostly from the home country (e.g., Croatia), will be particularly inspired when joined by an excellent colleague that they do not work with every day either in theatre or on film (e.g., from Serbia), so everybody will strive to be even better so that they are not beaten by the “competition”. Furthermore, it is also possible that different cultural traditions or current situations in the co-producing countries will enrich the project with additional meanings and connotations. Co-production, on the other hand, can also mean plenty of compromise, and art can sometimes respond rather badly to coerced compromises.<sup>2</sup>

Anyhow, co-productions actually function according to the famous capitalist axiom – money knows no boundaries – although in the context of small cinematographies, money is mostly state-provided. The same holds for the Croatian case, where money is distributed through the Croatian Audiovisual Centre (*Hrvatski audiovizualni centar*, HAVC), independently of the ruling parties: although the Croatian Audiovisual Centre is independent of the Ministry of Culture, the funding it provides is still public, that is, money raised through taxes and other contributions (public broadcasters, private telecommunication network operators, etc.). The production team of *The High Sun* (with considerable film viewership ratings for a drama with often painful themes)<sup>3</sup> toured Croatia with a big advertising campaign aiming to reach the local media, the social networks campaign was well-organised and very persistent, and – in accordance with the most distasteful of market rules – the leading actor of the film, young Goran Marković, gave a typical actor-like interview to the Zagreb weekly magazine *Nacional* stripping for its photographer, and on the cover of another newspaper,

---

<sup>2</sup> Of course, co-productions can sometimes be featureless, made for everyone, and then sometimes for no one. European film critics have coined the term “Europudding” to refer to schematised co-produced feature-length films.

<sup>3</sup> While this text was being written, the cinema distribution of *The High Sun* in Croatia was still ongoing, and the real international distribution was yet to come.

although dressed this time, he appeared hugging the global pop-icon Miss Piggy from the Muppets, who is currently seducing different men in the media because she has ended her relationship with Kermit the Frog for the purposes of promoting the modernised *Muppets* on American television.

On the one hand, *The High Sun* would have had no success with audiences had it been released in multiplex cinemas without first having toured small movie theatres (which was the case with Lukas Nola's dark and valuable drama *Šutil Hushl*, which has had one of the lowest rankings recently), which means that the marketing strategy of Matanić's film was well thought out: it broke prejudice against domestic film, while at the same time aiming to reach out to audiences that would probably never watch an American superhero blockbuster, but that may be interested in movie content which is more ambitious, like Matanić's film. On the other hand – following the attack-by-all-means-available logic – the actors made themselves available to the media in the most banal and vulgar circumstances, resembling the ones in which American film stars promote their films. *The Parade* has, of course, exploited its theme of homosexuality and violence against homosexuals (featuring, on top of it all, film stars from various countries, mainly Serbia and Croatia) in a similar fashion, but it is important to note that the film has used both the identity and iconography of Serbian and other nationalists, as well as a variety of ethnic and regional stereotypes. In this, as might be expected of a South-Slavic co-production, the stereotypes used to portray the character of an Albanian from Kosovo were the harshest and cruelest. Brešan's film *The Priest's Children* was produced by Ivan Maloča, who knows how to market films with audiences. Along the potential of the provocativeness of the topics explored (the moral and sexual offences of a priest), this project took the usual path of putting a comedy on the international market. It is, accordingly, not surprising that, just before the horrifying attacks of armed religious fundamentalists on the bastion of free press and secular Europe, one of the cartoonists from the famous satirical magazine *Charlie Hebdo* from Paris drew a cartoon to promote *The Priest's Children* in France. In other words, a Croatian director's satirical film was taken under the wing of a magazine dedicated to harsh satire of all the sacred cows of today's world – from the prophet Muhammad to the Pope of Rome, consumer society and Western politicians.

Transitional countries are often particularly sensitive to the issue of national identity, and so the Hungarians use wire to defend their country from refugees from the East, forgetting that once their neighbours gladly accepted them when they had fled from Soviet tanks, and clearly not wondering enough about what Jesus Christ (followed by the majority of the inhabitants of Hungary and most surrounding countries in the region) would have to say to such behaviour, while

such countries as Croatia and Serbia often do not know how to define their national identities without resorting to mutual opposition, with the Serbian nationalists at least having the excuse that their church is a national church, while the Croats are mostly followers of the global, universal church. However, despite a wartime past and ongoing animosities, in the 21st century there have been many co-productions involving Croatia and Serbia, as well as those involving Bosnia and Herzegovina (where both the Croatian and Serbian identities are very much present in state politics). Although they are predominantly Croatian films (in terms of both money and the cultural codes employed), *The Priest's Children* and *The High Sun* are co-productions with Serbia (production was also helped by a few other countries from the region), while the predominantly Serbian comedy *The Parade* is also a Croatian film, involving a minority share of Croatian money and artists.

*The High Sun* and *The Parade* even thematise overlaps between different identities – Matanić's film is (amongst other things) about the relationship between Croats and Serbs in Croatia, particularly in regions where the War was waged, while Dragojević's film unites chauvinists and (usually implicitly) war criminals from different nations in a bizarre task of protecting Belgrade homosexuals who participate in the first Belgrade gay parade (the so-called *Pride*). The success of both Matanić and Dragojević's films with critics, audiences and festivals can be explained by the fact that they thematise what has left after the transition (*The High Sun* won a prize both in Cannes, which is a huge success for Croatia's small cinematography, and in Pula, winning the main prizes of the jury and the Octavian Award given by the Croatian Society of Film Critics). At that, using homosexuals only as a motive, Dragojević's film unites characters of different nations with the purpose of wishing to achieve the highest possible ratings in the region.

Still significant, the case of *The Priest's Children* is somewhat different. Highly popular in Croatia (the second most watched film in cinemas since 1990),<sup>4</sup> Brešan's film was distributed in cinema networks in a large number of countries (Brazil, France, Germany, Russia, South Korea, etc.),<sup>5</sup> which was unprecedented for any Croatian film at the time, and rarely seen even during Yugoslavia. It was also nominated for the European Film Awards, and can be considered to be an example of a successful blend of local traditions and a universalistic theme. This lo-

<sup>4</sup> Of the top five Croatian box office successes between 1990 and 2015, three are Brešan's films (the first, the second and the fifth): 1. *Kako je počeo rat na mom otoku* (*How the War Started on My Island*), 2. *Svećenikova djeca* (*The Priest's Children*), 3. *Šegrt Hlapić* (*The Brave Adventures of a Little Shoemaker*, S. Petranović), 4. *Što je muškarac bez brkova* (*What is a Man Without a Mustache*, H. Hribar), 5. *Maršal* (*Marsbal Tito's Spirit*).

<sup>5</sup> Film experts are particularly impressed with the fact that Brešan's film was distributed in Italy, given that the Italian film market is usually closed for films coming from the countries of former Yugoslavia.

cal tradition is represented by the grotesque that local audiences have watched for decades in cinemas (directors, such as Krsto Papić and Slobodan Šijan), theatres (playwrights, such as Ivo Brešan and Dušan Kovačević) and on television (directors, such as Joakim and Danijel Marušić). There are similar tendencies in other Mediterranean countries, such as Italy, and Vinko Brešan and his scriptwriter (and a popular playwright, Mate Matišić) are worthy successors of this tradition. Matišić also worked as a scriptwriter with Krsto Papić, and before Matišić, Brešan's scriptwriting partner was his father Ivo Brešan. Universalistic is the theme of individual ambitions (playing God) and the transgressions of a priest of the Catholic Church (a topic that other Christians can also understand to a great extent), which was probably the reason why the film won an award at a Catholically orientated film festival in Italy.<sup>6</sup> According to the producer from Interfilm, "the President of the festival is the retired Archbishop Vincenzo Paglia, who is also the President of the Pontifical Council for the Family, while the Honorary President of the festival is the Polish director Krzysztof Zanussi."<sup>7</sup>

Of course, films can simultaneously belong to a larger number of countries and cultures, much like books and writers (although such hybridity is even more common in cinematography). For that, both Croats and Bosnians are proud of the awards and other successes of such films as *Armin* by Ognjen Sviličić and *Živi i mrtvi* (*The Living and the Dead*) by Kristijan Milić. However, in an unexpected turn of events in Croatia, given the constellation of small cinematographies, in 2015 the candidacy of the predominantly Croatian film *Ti mene nosiš* (*You Carry Me*) by Ivona Juka for the American Academy Awards caused quite a stir. As expected, Croatia actually nominated *The High Sun* for this award (the winner of the national Pula Film Festival and a prestigious international award), and Juka's film was nominated by Montenegro, a minority partner in this interesting co-production. What happened? As much as Croatian cinematography is small compared to the French, it is much larger than the Montenegrin, and local filmmakers protested, with good reason, against the "adoption" of an actually Croatian film in which the share of Montenegrin cinematography was truly small.

Given this recent situation, Croatian cinematography has become a relatively large one, having wanted to enter the race for the Oscars through a small one, because this small (Montenegrin) cinematography has not produced a single

<sup>6</sup> Some viewers may identify the movie's topic of paedophilia as an attack on God (Brešan's films are sometimes criticised by the radical right, but their transgressiveness usually soon enters the cultural mainstream). Serious understanding of faith certainly implies dealing with the sins of those who hide under the skirts of their vestment, and an awareness of the seriousness of sin as a phenomenon (against which one must fight in one's own ranks, and not just in the ranks of others).

<sup>7</sup> <http://www.interfilm.hr/icms/show.php?page=551>, accessed on 6 October 2015. The official website of the Terni Festival is: <http://www.popoliereligioni.com/>.

live-action feature film this season. When the Croatian film authorities (i.e., the director of the Croatian Audiovisual Centre, Hrvoje Hribar) boasted about the popularity of *The Parade*, adding its viewers to the quota of domestic film viewers, it mainly caused disbelief and derision with film experts, because the Serbian cinematography is big enough not to feel threatened by such a provincial attitude. It is one thing when a large cinematography takes a small film to represent it, because the large cinematography cannot be threatened by a small one. However, the penetration of Croatian film into the Montenegrin film structures is a far more serious case, which sheds light on yet another dark side of both the transition, the politics of identity, and mutual relationships between small and even smaller cinematographies.

### Bibliography:

- Crnković, Gordana & Vidan, Aida. 2012. *In Contrast. Croatian Film Today*. Zagreb, London: Hrvatski filmski savez, Bergham Books.
- Gilić, Nikica. 2015. "New Croatian Cinema: Literature and Genre in the Post-Yugoslav Era". In: Lenuta Giukin, Janina Falkowska & David Desser (eds.). *Small Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington.
- Gilić, Nikica. 2014. "Promjene u prikazu rata u novijem hrvatskom igranom filmu – stil, umjetnost, ideologija". In: *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia. Grazer Studienzur Slawistik*. Band 6. Renate Hansen-Kokoruš (ed.). Hamburg: Verlag Dr. Kovac. 11-32.
- Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam International (2nd edition).
- Lučić, Krunoslav. 2014. "Figure ideološkog viška u tranzicijskom hrvatskom igranom filmu". In: *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia. Grazer Studienzur Slawistik*. Band 6. Renate Hansen-Kokoruš (ed.). Hamburg: Verlag Dr. Kovac. 121-135.
- Matišić, Mate. 2013. *Svećenikova djeca: drama, scenarij, film Vinka Brešana*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Interfilm.
- Pavičić, Jurica. 2011. *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Šesnić, Jelena. 2011. "Contemporary Croatian Film and the New Social Economy". In: May Friedman & Silvia Schultersmandl (eds.). *Growing Up Transnational: Identity and Kinship in a Global Era*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press. 103-118.
- Škrabalo, Ivo. 2008. *Hrvatska filmska povijest ukratko*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, V. B. Z.
- Vidan, Aida. 2011. "Spaces of Ideology in South Slavic Films". In: *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 2.173-192.

**BARBARA GRUSZKA-ZYCH ■ GOOD IS WORTH THE PUBLICITY**

Literary nonfiction is the most seductive amongst the many forms of the art of words. It enchants and attracts us for a longer time. Regardless of how long this “longer” is, it consists of readers’ reactions and, therefore, something that exerts an amount of influence on readers which is larger than the amount of influence that any other type of work exerts. Journalism is a woman – you might say, based on its seductive nature. And it is worth to be seduced by her if she is beautiful and wise.

Closed in books, literary fiction awaits its readers. Reportages and interviews are there for readers in every daily newspaper or weekly. Their advantage is the strength of testimony, the authenticity of the message. After World War II, non-fiction took the same position as fiction. People have lost confidence in fiction because reality exceeded the limits of their imagination. However, the very description of an event or a quoted conversation is not synonymous with the revelation of truth. Journalists creating nonfiction must continually strive to write the truth, and there lies a great responsibility. But, this great striking distance has to be based on hard and honest work. Someone might say that this is not true, and that the modern media use their big impact for purposes that have little to do with the truth and the inherent values of goodness and beauty, which should be the main goal of any creative activity. As Nicolas Boileau once wrote: “Only the true is beautiful. Nothing but truth is lovely, nothing fair.”

In our consumption-orientated world, what matters is selling information focused on material values and ignoring spiritual ones. Articles about tragedies, natural disasters and all sorts of crimes are on the front pages of newspapers. There is also a place for celebrities, whose life is limited to worldly goods. None of these two is the source of the truth about the human nature which, regardless of our changing times, is calling for a deeper spiritual life.

It is high time the famous *New York Times* maxim that everything is worth printing changed, and only what is worth printing got actually printed. Readers are defenceless against the information flood, which is why we should help them find themselves in this chaos. The main problem with contemporary literature in general and nonfiction in particular is that we do not help readers find them-

selves. We are also under the invisible influence of what the media are doing with their recipients, i.e., with each and every one of us. Good is what should be printed in gold on front pages. However, it is usually pushed aside.

In my presentation, I shall focus on press texts, given that I am a journalist. Luckily, I work for *Gość Niedzielny*, a Polish magazine also called “the good news weekly”. Although filled with goodness, happiness and hope, our articles find readers, contrary to the rules of the market. *Gość Niedzielny* has been a bestselling (currently printed in over 197 000 copies) Polish catholic weekly published for over 90 years. I write reportages and interviews.

Let me give you an example of two tactics in a journalist’s work. The first one is to participate in extreme events risking great mental costs and possible ethical concerns. The second one is to accompany the people that you write about, and find meaning and order in their stories.

An Associated Press photojournalist, Eddie Adams, got to know about the Saigon riots in the Chinese district of Colon in 1968. He went there and captured an image of the execution of a Vietcong lieutenant by General Loan, Chief of the Vietnam Police. He won the Pulitzer Prize for this photo. “Three or four feet of blood just squirted out of his head like a water fountain and I just turned away.” It often ends this way when a journalist participates in extreme situations, fleeing from metaphorical battlefields. Observing massacres, murder and simply dying makes it impossible to hang on. It is different when you write about somebody holding their hand.

“It is not a profession for cynics”, a leading Polish reporter, Ryszard Kapuscinski, used to say. Only reporters deprived of cynicism know that describing someone’s story should lead to something good.

The people that I write about are dealing with critical situations with dignity, setting a good example for others. ‘A Girl with a Key Around her Neck’ found a foster family thanks to the article I wrote about her. The terminally ill from Cordice Hospice have stressed that their suffering makes sense thanks to the attitude of the people nursing them. Readers often get involved in helping the sick, and some even become volunteers in a hospice.

I also wrote about Małgorzata Ostrowska who established the Survive Suffering foundation after a failed suicide attempt. She helped others in crisis. Unfortunately, she fell ill with leukaemia, but has not given up. She is still fighting despite the fact that both chemo- and radiotherapy failed. She paints so that she could afford expensive medicines from the United States. She showed me one of her works representing a girl standing in front of a stairway to heaven, and said: “The height of the stairs depends on our acts.” If we live our lives constantly complaining, withdrawn and looking down, every stair will seem 150 metres high,

when the height of them all is, in fact, only a few centimetres. Readers' reactions were very strong, and some provided financial help.

Interviews with celebrities and famous people who give their testimony play a great role in promoting the good. An outstanding Polish composer, Wojciech Kilar, was a great teacher for many of my readers. "We can't discuss God's existence, there is one certainty: He exists! We believe in Christ, the Incarnation, the Mother of God, eternal life", he often reminded us in his interviews. After one of our interviews, I received a number of emails from my readers who, thrilled by his words, went to a Holy Confession after many years. When I told him this, he just shrugged his shoulders and said: "My work is not important, I'm glad that my example helped somebody reconcile with God."

Some articles receive very warm responses, like the interview with a famous Polish actor, Jerzy Stuhr, who said that his love for his wife is the most important thing in life (they have been married for over 30 years). The American poet, Robert Hass, winner of the Library of Congress Prize, said that his wife's face is the most important.

Polish reporter, Melchior Wańkowicz, believed that true reporters should enter where there are no trespassing signs. Usually, we do not want to enter the world of suffering and misery. We can go there for a good reason. Joseph Joubert wrote: "Kindness is loving people more than they deserve." I am sure that this message should guide nonfiction writers along with the truth itself.

**ALENKA MIRKOVIĆ ■ FAHRENHEIT 6.0**

Two years ago, rather quietly and unceremoniously, Bradbury's classic *Fahrenheit 451*, possibly the most famous book about the fall of books, marked its 50th birthday.

Bradbury's precise drawing of the route of the demise of Western civilisation causes extreme discomfort in today's readers. The world that he describes has all the marks of the world that we live in today: omnipresent television screens, reality-shows, banalities diverting our attention from war and dying happening somewhere "far away", commercial carpet-bombing, information control and manipulation, education that eradicates critical and creative thinking, an unnatural favouritism of sports, insane consumerism, etc.

*Fahrenheit 451* is a dystopia, an extremely popular, but quite worn-out literary form, and, as such, it would never have become a classic if it were not for the fact that Bradbury based it on the worst nightmare of all the people considering books to be their spiritual food, and not merely an educational or professional tool (the specie he obviously belonged to.) He also managed to resist the temptation that most of us, both as authors and readers, find difficult to resist – to resign and adhere to dystopia, to surrender ourselves, and to announce that the book is dead (or at least dying).

On closer examination, however, one might realise that the idea of the death of the book smells like a self-fulfilling prophecy.

The contemporary clash of civilisations revolves around books. One might call it a clash between the one-book civilisation and the civilisation that finds one book overtly extensive. It is a clash which is ironically opulent. The ideologies of both "warring parties" are the products of the same phenomenon – consumer society. In their efforts, the champions of the one-book ideology are far from being shy in using the achievements of their alleged enemies, while their Nemesis is defending her own principles referring to the values of the one book.

The book is the centrepiece of discussions in contemporary neuroscience. The development of the electronic media – resulting in a growing amount of attention deficit (the "read alot, learn a little" syndrome) – has initiated numerous discussions on the rigidity and plasticity of the brain, the perception of reality,

the clash between linear and gridded thinking, and cognitive sub-specialisation.

The book is both the source and the object of the ideology of choice. The number of books and their availability are without precedence in human history, and so expecting anequally massive production of critical thought only seemed logical. However, book production is one of the most illustrative examples of the delusion of choice, of the cleverly imposed choice that leaves us with the illusion that we are more than well-groomed consumers.

The book is a demarcation line between the virtual and the material. Moreover, I would call it the last bastion of materialised thought. We have begun to divide ourselves into book-fundamentalists (insisting on the olfactory experience of books) and book-progressives (with whole libraries stored in gadgets). A decade ago, a functionally illiterate person was one who could read information, but did not understand it and was not able to use it for any practical purpose. Today, functionally illiterate is a person who cannot keep up with the new forms of mediated information. To paraphrase Nicholas Carr, the Internet is our servant to such a degree that it would be rude to notice that it is also our master.

Books are still able to thrill. Croatians (allegedly incurable non-readers) are filling theatre halls to listen to Thomas Picketty, Tariq Ali or Amos Oz. Books are still able to scare and scandalise: from Oriana Falacci to Alain Filkenkraut, from *The Satanic Verses* to *Submission*. Books are still able to enchant us, even e-generation children. Is there a better explanation for the phenomenon of Harry Potter?

But, if the book is so important, why do we worry so much about its future?

Because we agreed to play with a rigged deck of cards called “the market” and expected to win.

Bradbury says that book-people have “to pound into themselves” that they are not important. Knowledge is. This piece of advice on self-denial we have not understood as a mark of the protector of books, but as a quality of the actor on the market. It seems that we have not read books about market economy very carefully either. Yanis Varoufakis reminds us that the market is a place for the exchange of merchandise and goods, and that these two terms are not synonyms. So we accepted books to be merchandise and “pounded into ourselves” that we are unimportant. Is this not a classic example of functional illiteracy? In Croatia, this misunderstanding is even more schizophrenic as everyone refers to the book market which practically does not exist.

The topics that the organisers offered us for this conference are all the sins that we, book professionals, committed or are still committing – in our thoughts and in our words, in what we have done and in what we have failed to do. And it is us who need to look in the mirror and answer some very uncomfortable questions.

We are whining about the fact that our children do not read. Why, if we are

not particularly moved by the fact that funds for public and school libraries are weighed on apothecary scales, nor are we scandalised by public discussions about the need for children to learn how to handwrite? Why, if we so willingly sell every book that appeals to our children to film producers and allow them to change it according to their taste?

Why are we whining about criteria being low if we unquestioningly accept lists of bestselling books as the only measure of their quality? Why are we scandalised by the nation's taste in reading if what we publish are only "good pitches"? Why did we give up the distribution network and leave it to big shopping malls, where books are selected by the same people who are in charge of selecting brands of milk or toilet paper?

How much are we really interested in the popularisation of reading if readers, their needs and possibilities, are the least of our worries?

*Fahrenheit 451* would serve as a perfect argument for our universal lamentation over the fate of books if Bradbury did not offer us two "lifejackets".

The first one is – quality. He defines it as "texture", saying that "the good writers touch life often. The mediocre ones run a quick hand over her. The bad ones rape her". This definition is possibly too abstract and fluid. But, we all recognise a good book when we read one. I would put it to the "Bradbury test": ask yourselves which book would you learn by heart if you knew books were to disappear tomorrow? In Croatia, alas, quality might also be measured by rather pedestrian technical criteria. The virus of superficiality rages in Croatian publishing, the number of badly translated or edited books is on the rise.

The other lifejacket Bradbury offered us is – book guerrilla.

The presence of the modern version of this guerrilla has been gaining in visibility in my hometown, a town on the periphery of a country of non-readers. Despised, under estimated and cheated, passionate readers have been reaching for rudimentary forms of intellectual diversion, and refuse to participate in this market of pigs in pokes. They have been ignoring aggressive marketing and choose books based on the opinion of their peers. They are patient while waiting for their turn in the public library, and then, actively or passively, participate in "guerrilla editing" of sorts: they correct the printing and spelling mistakes, write fact-proofing notes on book margins, leave notes to other readers about certain books being so badly translated or edited that they should be returned to the publisher asking for a full refund. In our small library, there are already many books (most often recently published titles) edited in this way.

In the spirit of times, I would call this *Fahrenheit 6.0*.

Perhaps book professionals have failed in their mission. But, then, Bradbury had never counted on them. His bet was on the readers.

**SANJA NIKČEVIĆ ■ HOW THEATRE FOLLOWS SHIFTS OF WORLDVIEW OR WHY WE NO LONGER LIKE AFFIRMATIVE STORIES!**

As much as art has been trying to persuade itself that it is outside politics, ideologies and the like, the today ruling poetics in art, the so-called high and acclaimed one, is simply – a trend or fashion. As much as art has been trying to persuade itself that it is free and critical towards society, this trend is a consequence of a shift of worldview in society which art obediently reflects, as I shall try to illustrate in this text through theatrical examples.

### The importance of theatre or from the sacred to the stage

Theatre, and state- and/or society-funded theatre at that, which is also considered to be the mainstream one, always reflects the fundamental worldview and politics of society and its predominant social hierarchy of values. It was not by chance that the Croatian National Theatre in Zagreb was founded by the Croatian Parliament; it was not by chance that its intendants have been, since the beginning, appointed by the Croatian Parliament as civil servants equivalent to ministers! The Croatian National Theatre was founded with a very important political and social goal, as a place which is to define and promote Croatian identity in defence against other imposing cultures. Accordingly, it is not by chance that, even today, the intendant of the Croatian National Theatre in Zagreb is appointed by the Croatian Parliament and the post is still a political function equivalent to government ministers.

However, this social function of the theatre and its relation with politics and society dates back to before the 19th century when the Croatian National Theatre was founded. It goes back to the very beginnings of the theatre as such, which had, in European culture, emerged from the ritual, that is, the most sacred in society. Although during the Antiquity entertainers performed at squares and in some situations (funeral ceremonies) people represented certain characters, what we today consider to be theatrical art started with a ritual honouring the god Dionysus. From the 5th century BC, theatre spoke of faith using other means as part of the Dionysia which was a sacred ritual, and theatre itself had an aura

of sacredness about it. Not only was it expensive (staging three tragedies was as expensive as equipping a warship), but also highly important. The penalty for disrupting the observance of the festival could have been death!

Theatre served as an empowerment agent of audiences and the conveyor of the most important truths, an educational tool on religion and lifestyle in accordance with it. Such was the role of theatre during Antiquity, the period which we consider to be the beginning of our civilisation, and yet it remained identical during another fundamental period of our civilisation – the Middle Ages. In sum, theatre has been ritual and sacred, highly important for the community for 15 centuries of our civilisation.

### Christianity as a dominant worldview and art that empowers

Although the function of theatre remained the same during those two great periods, a considerable change took place at worldview level. In the Middle Ages, mythology as the religion of the world of Antiquity was replaced by Christianity. Since the Middle Ages, our culture has been governed by the *Christian worldview* with a very strong hierarchy of values in society. Worldviews always interpret the fundamental questions that we ask ourselves, and which define our relationship towards what is beyond us (God, afterlife), without us (world, society, politics), and within us (who I am). Worldviews define the role, purpose and meaning of these three levels, and are paramount since they also determine our actions, our goals.

In the Christian worldview, the world around us is, on the first level, interpreted by faith (Christianity), God is a representative, and love the supreme feeling, given that, in Christianity, God's distinguishing characteristic is that He redeemed people by dying on the cross out of love for them. The second level is dominated by duty as that which is fundamental in our relationship to society, with king as the representative. On the third level, honour is the bedrock of our relationship to the individual, with father figure as the representative. This means that, according to this worldview, the individual, even Jesus Christ himself, is always subordinate to higher ideas and objectives, and the question is what one can or should do for the greater good. Because the overall objective on all three levels was the salvation of the soul, that is, involving man in something higher than him/her or, in simple terms, in great eternity.

In the history of theatre, some periods were highly affirmative of this worldview and reflected it on stage, changing the component being depicted. The Middle Ages depicted the first component through the dramatic genre called

mystery play. Either Christ was on stage in Passion plays or saints in miracle plays. The second component dominated the stage during the Baroque with Calderón's paradigmatic play *Life Is a Dream*, the topic of which is the king's duty to the world around him. The third component dominated 18th and 19th century civic theatre in melodramas, folk plays, well-tailored plays and the like (e.g., Freudenreich's *Bordermen*), which all addressed family issues. Yet, the same hierarchy of values was always present in the subtext since all these dramas addressed problems in the world as a meaningful place under God's watchful eye.

These periods were often opposed by the so-called "imitation" periods. They used some other art system as a model, most often Antiquity (Renaissance and Classicism) and myths (Romanticism), although the Christian worldview still prevailed in society. For this reason, art was given another function, but also divided the audience. During affirmative periods, everyone could visit and understand the theatre which served as an empowerment agent of society. In these imitation periods, theatre became entertainment for the chosen few, for the educated, for those who "understand" since enjoying the theatre required certain knowledge not part of the general knowledge of the world (Latin, Greek and other mythologies...). It is for this reason that, since the Renaissance, the audience has been divided into the educated and the uneducated, a division which always exists in all "imitation" periods.

### New worldview in society and a change of the function of art

Just as the Middle Ages were a great civilisational shift in relation to the previous period, so the 19th century saw another great shift in the whole of Europe: a shift of worldview which came to reign in the middle of the 20th century (after World War II) and it still reigns today. It is the *atheistic worldview* (formerly referred to as secularism). It contains a different hierarchy of values. Reason lies in the foundation of our understanding of the world, science replaced faith. Truth is the dominant value of the first level and the scientist is the main representative of the truth. Naturally, faith and God were declared unscientific and obsolete, and were banished to the private sphere. On the second level, criticism became the dominant relationship to society as a result of the belief that objective (i.e., rational, scientific) and truthful presentation of problems and flaws would lead to the betterment of society with the help of science and technology themselves, and the effort of people themselves. Freedom (and liberation) of the individual became the main objective of the third level. The individual became the centre of the universe because all is subordinated to his/her betterment, and there is noth-

ing beyond man and his/her reason. The general objective of all three levels is the happiness of the individual on Earth.

This was mirrored in art – at the end of the 19th century, Realism introduced social criticism as the only legitimate function of high art aspiring to improve society. At the beginning, it made sense because art had always drawn attention to problems. This time, only the worldview conviction, the framework of the world and the ultimate objective were changed. However, this new position of art was functioning well at the beginning. Ibsen's *A Doll's House* did warn that women were viewed as property in male society, and after an American congressman saw the play *Tobacco Road*,<sup>1</sup> he was horrified at the depicted life of tobacco workers and initiated the introduction of the Minimum Wage Act.

Still, declaring criticism as the only high art and insistence on ever stronger and harsher, so-called fierce criticism turned the initially objective and constructive criticism into unobjective, destructive and nihilistic criticism. Evil is no longer portrayed as a consequence which can be altered, understood or learned from. No, evil is portrayed as the only, complete and eternal, almost petrified permanent state of the world. That the said was a result of a certain fashion is proven by the selection of flaws attributed to all societies, regardless of whether they actually have a particular social problem or not. For example, racism, homophobia, nationalism and religious feelings were criticised. In relation to this, only certain segments of society (prostitution, drugs, sexual aberrations of all kinds) are portrayed, while the level of violence depicted has risen to such heights that, in the second half of the nineties, the mere depiction of cruel and realistic violence reigned European stages under the name of the New European Drama.

In this way, the initial wish to change the world for the better has turned into the imposition of a negative image of the world as the only one around us. Accordingly, beauty and positive emotions (happiness, love, friendship) were declared to be kitsch, while all affirmative stories that talked positively in any way about the world around us (either by having happy endings or believing that the world makes sense despite unhappy endings) have been declared to be unrealistic or to be “empty and mere” pandering to the audience. In the middle of the 20th century, with the Theatre of the Absurd, catharsis was definitely dismissed from high art. It was logical because, in a world without God, the emotions evoked by events on stage had nothing to be purified against.

The worst part is that our understanding of the world around us and the preceding periods comes from this worldview and we, as a result, no longer like

---

<sup>1</sup> Based on Erskin Caldwell's novel on the hard life of tobacco pickers, Jack Kirkland wrote the drama *Tobacco Road* which premiered on Broadway in 1933 and became a success.

those affirmative periods (the Middle Ages, Baroque, and the 18th and 19th century civic theatre for which we have no name), and in turn we prefer “imitation” periods (such as the Renaissance and Classicism). Antiquity, which we cannot deny, and which was highly religious and affirmative, we have been reinterpreting. Accordingly, we no longer interpret tragedies from the perspective of the chorus that serves as an advocate of the writer and society while criticising the protagonist for his/her mistake, but rather from the perspective of the hero and his/her rebellion against the gods while diminishing his/her mistake.

### What is courageous to depict on stage today?

It is difficult to say why criticism of society has slid into “badmouthing” the world around us, into cancelling any meaning or positive values. Perhaps because it has proven that the prevalent worldview could not resolve problems by either science or technology, or even reason. The individual today is more lonely, miserable and unhappy than ever before. This is perhaps why art today explains that, in the world around us, not only is there no God, but also that there is no happiness, justice or love. Perhaps this is because the old Christian worldview still lives in the majority of people (in that private sphere that it was banished to) so the prevalent worldview is anxious and striving to destroy by as drastic means as possible all that the old worldview cherished and glorified.

In any case, art closely follows the prevalent worldview and so today’s art, such as the theatre, is so dreary. When some artists “badmouth” all around them in the ugliest possible way, when they insult people and describe their noble emotions (love, friendship, patriotism, faith) as backward and dangerous, they consider themselves to be very brave. In Croatia, these are directors Oliver Frlić or Ivica Buljan. They constantly talk about the “courage of the theatre to criticise society”, society’s need to face its bad sides through theatrical performances. However, they are not brave at all because they simply follow the prevalent worldview and a European trend. Such images of attacks on a given society for being racist, homophobic, nationalistic and religiously narrow-minded (with an abundance of nudity, blood and spitting on stage), regardless of the real problems of a society, can also be seen in leading European theatres. For this reason, and in accordance with the prevalent worldview, they have been rewarded with the most senior positions in so-called mainstream theatre – Oliver Frlić became the intendant of the Croatian National Theatre in Rijeka and Ivica Buljan the Drama Director of the Croatian National Theatre in Zagreb, as well as the person in charge of the Dubrovnik Summer Festival, our most important state festival. This is the reason

why the network of European festivals exchanges only plays that seem to have all been penned by the same author.

The best proof that this is not about a real need to change society for the better, and that this is a trend, is a very short list of popular sins (racism, homophobia, religious bigotry, but only of certain religions, and sexual aberrations of all kinds), and the “disclosure” of only certain institutions. Regardless of what the real issues in each country are. Suddenly everybody highlights stories from crime sections about a wicked priest, a homosexual being attacked, and raises the same to a paradigm of guilt of the entire country. Suddenly nobody – whether European or Croatian “brave” theatre professionals – cares for workers’ rights although our society has experienced serious turmoil and unemployment rates have skyrocketed. Nobody in this “brave” art that “challenges the issues of society” cares for the problem of the mafia. Nobody talks about the sins of big corporations, banks or simply non-governmental organisations which can also serve as a possible cover-up for various illegal activities... Nobody addresses the issue of women’s rights, except in the context of the right to control their bodies or as participants in the mentioned sexual aberrations. No, it is very clear what exactly is to be “disclosed” and what not.

Here is just one very concrete example that theatre is about fashion (and not artistic inspiration or courage that artists often call upon): the fate of the play *The Priest’s Children* by Mate Matišić. The plot: to help increase the birth rate, a priest arranges the piercing of condoms with a news stand owner. The first act seems like a comedy, which in the second act turns into a tragedy because the priest is hiding a horrible truth. The news stand owner’s wife gets pregnant with the priest, has an abortion and stays infertile, so she later steals someone else’s child... Yes, the play was written against the Church and priesthood, but you will notice that there is no paedophilia. This is because the play was written in 1999, when this sin was not yet so popular in Croatia! When the film director Vinko Brešan made a film based on this play in 2013, he added paedophilia as the main sin because, at the time, disclosing this particular vice was fashionable in Croatia! And when the director Mario Kovač, following in the footsteps of the film, staged the play in Kerempuh Theatre in 2014, he was attacked by critics for *not being brave enough to add paedophilia!* Kovač defended himself by saying that there was no sign of it in the original text, but it vain! Paedophilia was a “popular” sin and simply had to be present!

This is why it would today be brave to stage a play in the Croatian National Theatre depicting a good priest (e.g., *Sveti Roko na brdu / St. Rocco on the Hill* by Milan Grgić), or a marriage in which people love each other and together deal

successfully with life crises. Because this would be against the prevalent worldview.

### Good news and bad news or the audience strikes back

The bad news is that this situation is not the result of the Communist regime under which we had lived, but that this artistic trend of darkness has occurred in the whole of Europe as a result of a shift of worldview. Evidently, the underlying hierarchy of society in the whole of Europe is also atheist, even though the capitalist social system and neoliberalism as its ideology, in principle, accept faith in God.

Interestingly, this type of art is often imposed with the excuse of being in demand. This means that the audience wants it. However, this is not true. We do not devalue the values of our society because of the market, but because of the worldview. The best proof of this is the audience escaping mainstream theatre. The Croatian National Theatre, the largest theatre house in Croatia, cannot fill its 800-seat auditorium so it sets up small stages (*Mi smo kraljevi a ne ljudi / We are kings not humans!* was a small stage production in the Chinese Pavilion at the Zagreb Fair with a seating capacity for approximately 100 people), or organises one-time events, such as the so-called Philosophical Theatre, which in one season hosts several well-known theoreticians who talk about their attitudes from the stage. The media presents the former as “conquering new spaces” and the latter as a “success of the season”! More specifically, mainstream theatre houses are given large-scale financial support from the state, enjoy great media coverage and have a festival network where they rotate and get awarded, but have no audience. When any kind of a different repertoire is demanded by the audience, it is criticised for being “backward” (*we shall not have some primitives dictate the programme*), “hypocritical” for ignoring to see its flaws reflected in the theatrical mirror (which is what is being said of the play *Drakula / Dracula*, which is currently performing at the Zagreb Youth Theatre, and which is dominated by explicit sex scenes, violence and blood on stage), and/or “simply” uneducated so it needs to be taught. Do you remember that all imitation periods experienced problems with the audience?

The good news is that the theatre of the “old” worldview, the one that speaks about the meaning of the world and our place in it, still exists on the fringes of the city’s mainstream theatre houses, such as: Histrion Theatre Company, Gavran Theatre, Exit Theatre, Comedy Theatre, the stages in Pešćenica or Trešnjevka. Such theatre also exists on the fringes of the country: in some regional thea-

tre houses (a Dubrovnik theatre house dared to stage *Prikazanje muke Isusove / Christ's Passion!* by Nenadić and an Osijek theatre house Claudel's *Navještenjel / The Announcement to Marial*), or in amateur theatre groups that annually produce 150 new plays and have around ten festivals or theatres. In all of them, they address issues that they are concerned with, but from the perspective of the old worldview. Such theatre continues to live even under extraordinary circumstances when prevalent trends are no longer important, trends such as the Homeland War in Croatia. All the plays were written from the perspective of the victim and the attacked, the aggressor is well-known, but there is no hatred. At the time, even mainstream theatre houses staged and wrote highly affirmative plays in which what remained after the main character's death is positive emotion. The return of the worldview meant the return of catharsis.

This type of theatre receives no media attention: this year, the Histriion Theatre Company got two short articles for its 40th anniversary, Gavran's 100th performance of *Sve o ženama (All About Women)* in Bratislava was only briefly mentioned, while Ivica Buljan and Oliver Frljić were given attention in hundreds of articles following the slightest details of their activities. There is no equivalent to state funding of the mainstream either. But there are audiences that share information by word-of-mouth.

Yet, there is another unusual phenomenon taking place. In Croatia (much like in the whole of Europe), culture is heavily subsidised, and there is a clear circle of people who deal with culture. In Croatia, in the last few years we have been witnessing a phenomenon that I would call: the audience strikes back. The audience started organising their own programmes. People outside the spheres of culture in the strict sense have begun initiating programmes that they would like to watch without being funded by the state. In 2005, Verbum publishing house initiated the Days of Christian Culture in Split and Dalmatia, for six years spiritual literature has been awarded the Stjepan Kranjčić Award in Križevci, and in the last two years three new festivals have been organised: in 2014 the Days of Kalman Mesarić in Prelog, in 2015 FRKA – Festival of Happy Culture (Festival radosne kulture) in Virovitica, and the Christian Theatre Festival on Sveti Duh in Zagreb.

In conclusion, I am optimistic. Although my worldview is not the prevalent mainstream one, there is enough "space" to survive in the theatre and I am looking forward to its return to the main stage. One day, in the whole of Europe.

Note:

Due to this text being limited in space, I have only introduced a general thesis on the level of generalisation. I have addressed certain aspects of this issue in more comprehensive texts with numerous concrete examples and evidence. If interested, please refer to: “Nacionalni identitet u doba globalizacije ili hajdemo naći nešto ružno u vlastitom domu!” (“National Identity in the Age of Globalisation or Let’s Find Something Ugly in Our Own House!”, *Republika* 4/2011, pp. 32-58), and “Rascjep između vjere i umjetnosti danas” (“The Gap Between Faith and Art Today”, *Republika* 10-11/2013, pp. 3-18). I also recommend *Antologija hrvatske ratne drame 1990.-1995.* published by Alfa in Zagreb in 2011 as an excellent example of writing drama outside trends in special situations.

**MIRA MUHOBERAC ■ CROATIAN PLAYS AT CRO-  
ATIAN THEATRE**

**D**uring the dominance of the Krležian dramatic discourse and various related ideologemes, the inclusion of contemporary Croatian plays in the repertoire of Croatian theatres was almost a mission impossible. Why? Because this discourse lived in a false, paper-made puzzle-castle, in a false fairy tale of a false state. The substitution of the space of castle from the time of seeming stability for the space of institution or haven<sup>1</sup> in a dismembered, shaken civilisation of the end of the 20th century makes it easier to understand the emergence of the world of court jesters in Croatian plays written in the second half of the 20th century, at a time when these fascinating “creatures” from the “real” world, in fact, disappeared, and when the castle and the world of consumer society seen in Croatian theatres in the 21st century was created.

In Croatian plays and theatre, there are at least two parallel universes. One dramatic universe rotates around its axis, a false, yet stable centre. With the discourse of the One and the First, it feigns allegiance to the Ruler pretending not to notice that the Ruler has substituted his/her role of a fairy-tale-like master for that of an observer or, often, the disseminator of Evil.<sup>2</sup> Across the Globe, evil and sufferings have become palpable with World War II, the horrible aggression against Croatia in the Homeland War, mobbing and a specific terror of the soul in the service of money, so-called capitalism and so-called neoliberalism, a permanent refugee crisis, and the new migration of people. The other dramatic universe is often called marginal, anti-institutional, it is declared to be obsolete, it is treated as independent little or poor theatre distant from “true aesthetics”, which is, in fact, an aesthetics of power and consumer society visible in the continued attempt of some Croatian theatres and performances to get as close as possible to television soap operas, show business and consumer shopping sprees. This other universe, in fact, inverts false or purchased value, dogma, ideology, and “rational consciousness”, making its image – projected on the interior of the institutional

---

<sup>1</sup> P. Sloterdijk, *Doći na svijet, dospjeti u jezik (Zur Welt kommen – zur Sprache kommen)*, Frankfurt am Main), translated by M. Stančić, Naklada MD, Zagreb, 1988.

<sup>2</sup> Vilim Ravnjak, “Zlo” (“Evil”), translated by Mira Muhoberac, *Prolog*, No. 23-25, pp. 19-23, Zagreb, winter/spring/summer 1992.

stage curtain, which is dependent on the state and city financing and political transactions – visible and false as sharply framed, symmetrical, static, balanced, pleasant.

The appearance of the play *The Chairs* by the Romanian emigrant and French writer Eugène Ionesco seven years after the end of World War II questions the world festive ritual by placing the Old Woman and the Old Man, the “Queen” and the “King” in the very centre of the source of light (lighthouse) on the Island – a world with no escape (meaning that the only possible escape is the suicide of civilisation and a mute Orator – a clown who performs his sketch “A Message to the World” in an empty castle/circus auditorium). In the play *Waiting for Godot*, which the Irish writer Samuel Beckett<sup>3</sup> started writing in French during World War II on the territory of the French “free zone” (as a member of the Resistance), the world is depicted as a round hall/circus stage and open-air theatre, as “the world in the palm of one’s hand”. The throne is presented by a bare tree which, together with the gestural clown-like tramps Vladimir and Estragon, awaits the Ruler/God – Godot – who does not arrive, but “somewhere out there” punishes the Boy (Cain and Abel) by dividing the macrocosm into human relations between the Slave and the Master, into being blind, unable to walk, deaf and mute. Ionesco’s play was performed in a miniature Parisian theatre house, and *Godot* for prisoners in jail. At that time, Ivšić and Marinković’s plays enter the world of Croatian plays.

Radovan Ivšić’s play *Kralj Gordogan* (*King Gordogan*,<sup>4</sup> written in 1943, but published in Croatia in 1978) stages the world as a surrealist or imaginary castle divided into Gordogan’s palace – the chambers of King Gordogan’s tyrannical journey through the world, and the spaces of the white tower, forest and nights – the ludic speech of oral poetry and folk wisdom of Jester’s counterpoint and his (her) “white” figures that embody the voidness of space and the shifted centre of the world. Ivšić’s plays were first performed on the French radio and then in foreign theatres, and it was only in the eighties that they played in Croatian theatres, mostly in small theatre houses and by amateur acting troupes.

In Marinković’s play *Gloria*, written in 1955, the role of foreboders and commentators of both events and relations in the world without apprehended love is given to four circus clowns: Toni, Bimbo, Bepp and Kock, who perform the clown pantomime “Love of 4 Papparigas”, in which they act as puppeteers operating a puppet – Gloria (but, at the same time, as four “captains” raising Hamlet

<sup>3</sup> Samuel Beckett (group of authors), *Revue d’Esthétique*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 1990.

<sup>4</sup> R. Ivšić, “Teatar” (“Theatre”), *Prolog*, Mala edicija, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb, 1978. Epilogues by A. Le Brun & Z. Mrkonjić. R. Ivšić, *U nepovrat*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

after his death). Marinković's plays were often banned and censored in Croatian and other theatres.

Written in the ambiance of World War II and its eerie "sensitivity", these two plays will symbolically announce the chronotope of the Unruler's figurativeness/figuration in Croatian dramaturgy to this day, as well as the possible interpretation of Croatian dramatic literature as the concurrent erection of the castle of new dramatic and theatrical expression, and reflection of the Croatian social drama and of other Croatian existential plays.

In a world of disguised reality and dictated sociability, in which contacts between the "actual/real life and its fictional reproduction, between the masses and the master" (A. Fontana, p. 809, 810, 836)<sup>5</sup> have been abolished, the castle is portrayed as an encoded space. Vassalage, "courtierism" is formed as a stage on which it passes before someone else's eyes. In such a castle, life becomes a metaphor, everyday gestures turn into a pre-established ceremony, language follows the rules of illusion, relations and behaviours are modelled according to pretence. The space of the castle, at a time of the stability of the images of the world, at a time of crisis, becomes the world itself fixed in the outness of illusion, a secret that has become transparent to itself by showing the truth to a lie, all up to that of television, the Internet or the financial backstage, corporate, nepotistic, clan-like. By showcasing the spaces of the "past or contemporary" castle, the most lucid contemporary Croatian playwrights unburdened with consumer dictatorship (Ivo Brešan, Luko Paljetak, Boris Senker, Nino Škrabe, Tahir Mujčić, Dubravko Jelačić Bužimski, Miro Gavran, Lada Kaštelan, Asja Srnc Todorović, Ivan Vidić, Ivor Martinić, etc.) portray the illusion of life stretched between game and performance (or perception), magic and truth, but also between sick and healthy conditions.

Luko Paljetak's play *Govori mi o Augusti* (*Tell Me About Augusta*, published in 1974 in the journal *Dubrovnik*, performed at the Marin Držić Theatre in Dubrovnik in 1975, and before that, directed by Petar Veček and performed in Zagreb in 1971 by the Rhinoceros Theatrical Troupe in Veček's flat as the inaugural performance of the new Croatian independent scene and troupe founded by the then young theatre director Peter Veček), depicts the world as a surrealistic or imaginary castle divided into the palace of the sarabande, the castle of invisible flowers, the universe of the forthcoming winds—into spaces belonging to the King, Helinand, King II and three commoners looking at Dubrovnik, the City-Theatre – the ludic and luddist speech of the subversion of power and the terror

---

<sup>5</sup> A. Fontana, *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1972. Cf. also: C. Molinari, *Teatro*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1972.

of the rule. The Jester's very counterpoint and his (her) figures of love embody the voidness of space, *the empty space* (Peter Brook), the shifted centre of the world. They are very rarely performed in Croatian institutional theatres.

Written in the chronotope of the Croatian Spring and the consequences for the lives of intellectuals and artists in 1971, and the ensuing horrendous "sensitivity", this play presents the speech of subversion, of lucid *tininess*, of subculture, of the marginal, of the other, of the hidden world of literature and theatre outside the institution, the world of the Great, of bribery and corruption. It would also reflect in Paljetak's later play *Bastion* from 1988, the bastion of the Self, and would symbolically announce the chronotope of the Unruler's figurativeness/figuration in Croatian drama to date. Paljetak's perhaps best-ever play *Poslije Hamleta (After Hamlet)* was written in the surroundings of the Homeland War, and showcases a world of fear and helplessness from the perspective of Hamlet's court jester Yorick.

Life on the scene passes before the eyes of *someone else*, in a world of the today already well-grown Big Brother.

During the seventies of the twentieth century, the Croatian theatre stage saw the arrival of newly founded acting troupes and groups, as well as touring theatre companies, the successors and figurations of sorts of court jesters, comedians, jokers and clowns, striving to fight against the staleness and predictability of the institution of theatre with the power of contemporary Croatian dramatic expression and the art of acting. One of them, the Histrion Acting Troupe, led by actor Zlatko Vitez, included in its repertoire the works of the then trio Senker-Škrabe-Mujičić. It resulted in a series of plays which, following the tradition of touring actors, played in the smallest of places, islands, before audiences not burdened with the institution of authority, offering them the joy of scenic events and game in the grotesque-farcical or comedian, folk fashion. After earlier attempts to censor Brešan's *Mrduša* and the adaptation of Novak's *Mirisi, zlato i tamjan (Gold, Frankincense and Myrrh)* about the destiny of intellectuals in an estranged country, during his mandate as theatre manager, the dramaturge and playwright Miro Gavran set up in &TD Theatre the Contemporary Croatian Drama Stage and enabled young Croatian playwrights, students of dramaturgy and my Croatian Studies students to see their texts on stage.

Miro Gavran, the most translated and performed Croatian playwright, having written over forty plays, following his successful theatrical beginnings in the Gavella Drama Theatre with *Kreontova Antigona (Creon's Antigone)* in 1983, portraying the prison as the castle of political manipulation, in 1986 wrote his *Noć bogova (Night of the Gods)*, the allegorical stage setting of which is the court of King Louis XIV of France, depicting theatre artists in the figure of playwright

Molière and the authorities in the totalitarian court system. So far, this text has been staged around twenty times in eight countries, and was restaged in Croatia a few years ago at Gavran Theatre. Miro Gavran first founded his private Epilogue Theatre, and then, together with actress and his wife Mladena Gavran, today's Gavran Theatre where he stages his plays. Despite his huge world success, Croatian national and city theatres rarely or never stage his plays (during my mandate as theatre manager of the Marin Držić Theatre in Dubrovnik, I included his play *Vrijeme je za komediju* / *It's Comedy Time!*, while in Osijek Gavran's *Paralelni svjetovi* / *Parallel Worlds* was staged, and in both cases very successfully), thus testifying to consumer, self-interest and other mechanisms. In the *Night of the Gods*, the Court Jesters are played by Gavran's son, the young actor Jakov Gavran.

Ivan Vidić sets his plays *Škrtica* (*Miser*, published in *Prolog* in 1988/1989, when I was editor) and *Harpa* (premiered at the Zagreb Youth Theatre on 13 December 1991, seven days after the shelling of the City of Dubrovnik, the very City within the City Walls protected by the UNESCO Charter)<sup>6</sup> in a castle in a forest—the house of master Ljudevit at the end of autumn. The dramatic space of the castle is rendered significantly unserious with a peculiar persiflage of the main character. Although it seems that *Harpa* is a double maid – in a subordinate relationship with Molière's Harpagon and master Ljudevit – during dramatic events, it becomes evident that the maid has assumed the role of master. The play *Harpa* is set tragically when the maid directly and literally begins to take over the Ruler's speech and gesture – at this point, Evil, aggression and war enter the castle hit her to filled with “positive” emotions. Silence is listened to as the awaiting of the arrival of “some other” world. The author did not come to the première because, at the time, he was fighting in the Homeland War as a Croatian defender. Croatian theatres today rarely stage Vidić's plays, and when they do, it is mostly those dealing with consumer society in the guise of a fairy tale, almost secretly depicting a “close-up view” of repression, totalitarianism, barbarism, war, revolution, primitivism.

Unlike court jesters who live in castles or their modern day substitutions, clowns carry their home-castles with themselves, touring with them and unfolding them at a place which, in an abundance of metropolitan house arrests, still carries the memory of the purity of both the world and humanity with its space of cleanliness. Setting their dramas in the spaces of such circuses, the “transferred” meaning of which is actually transferred to the fringes of the city, i.e., the fair spaces of civilisation, contemporary Croatian playwrights have become

---

<sup>6</sup> Ivan Vidić, “Škrtica-Harpa” (“Miser-Harpa”), *Prolog* (theory/texts), No. 5, Zagreb, winter 1988/1989.

aware of the loss of a stable in-depth perspective and its transformation into a scenario of surface events: their characters do not live here and now, but in a different place and space, on a metaphorical threshold of illusions, misconceptions, unconscious vibrations, reverie. Their circus world (located not on stage, but in circus dressing rooms) is constituted by disguise, the changing of clothes, masking, variations which are the components of repetition as a stage different from logocentrism, at the very least, as scenes of a “different rationality”, where the transition from one prominent mask to another appears to be the space of repetition (cf. Gilles Deleuze, pp. 34-36).

Pavo Marinković's play *Glorietta* (subtitled *Nova sjećanja* /*New Memories*), published in the journal of theatre arts *Prolog* in the summer of 1993<sup>7</sup> is a continuation of sorts of his collapsing of the castle as a dramatic stereotype or clown-like toying with the classic “template”: *Filip Oktet i čarobna frula* (*Philip Octetes and the Magic Trumpet*), “a historical multiple scene play”, in a circus-like circular manner plays with the insularity of Sophocles' tragedy *Philoctetes* and Mozart's opera *The Magic Flute* “at the cape of island Issa”, aiming to stop the warfare journey through the storm with flashes of awareness of the military musician Filip Oktet (Philip Octetes), who substitutes his leg injury for a head injury. After having been performed at the &TD Theatre, it was staged in wartime Dubrovnik during blackouts in the courtyard of the Postgraduate Centre, in a building that was heavily shelled and in which a large library was damaged. *Klempajevi* (*The Klempays*), “a two-act situation play”, banter the petty bourgeois of the court turning the Krlježian “heroes” of the Glembay cycle into eared characters (donkey's ears of court jesters!) of the Wild West. *Glorietta*, “a three-scene action and passivity play”, which substitutes the initial “general” spatial stage direction for the “fairy-tale-like” formula of “Once upon a time, in a modest circus...” (in 1991/1992), renders the author's dramatic manuscript significantly more serious. Memory, based on the movement of dominos of the common places of world culture, is transformed into a new memory in *Glorietta* – memory of and about what once was before the War killed the house of joy of three theatre people. *Glorietta* attempts to establish the action of the powerless, the struck by war which, just like an unknown monster, attacks the frame of one (Croatian) “decor”. Pavo Marinković sets his dialogue humour-marked game in the space of waiting, of the changing of clothes, of hoping and of the greatest intimacy – in the room of the stage of the unconscious (the original meaning of the Greek word *skene* is, in fact, “a place where the actors change clothes” – the stage is nothing but a dressing room in which man's “I's” get changed!). Are Petruška, Gustav and Gloria

<sup>7</sup> Pavo Marinković, “Glorietta”, *Prolog*, No. 26-29, Zagreb, summer 1993.

not court jesters, mirrors of the state of humanity, dear to God? Are they not the contemporary incarnations of the clown-like figure of the murdered king or the jester's attributes: cap bells and a stick? The resonant stones are the figures of the stone of foolishness, and the stick a mocking substitute for a sceptre.

In trying to explain the phenomena of the comedian, the comic, Bergson (*Le rire*)<sup>8</sup> compares the comedy-like mechanism with the structure of the play of children: the strings used in the play of children to operate dolls and clowns through the author's aesthetic treatment become strings that link situations in comedies. Pavo Marinković's *Glorietta* stages a play of circus acrobats/modern court jesters who play (with) "the devil on the spring", and their inability to squeeze it into the box of new life: the suppressed feeling of suffering from love breaks out like a relaxed spring suppressed by "world events". Revealing the illusion of freedom, acrobats are showcased as "obedient puppets" that, in the end, managed to accomplish what they intended—having entered time as "tragic heroes", who, on the verge of the circus dressing room, stuff feelings of fear and pity into Lucky's suitcases and Nell's nostalgia.

Ranko Marinković gave his play *Pustinja* (*Desert*, published in 1982, but performed only a few times at the Croatian National Theatre in Zagreb)<sup>9</sup> the genre subtitle of a *sotie*. A *sotie* is a theatrical form originated in Medieval French theatre as a prelude or an interlude to mysteries and morality plays. A *sotie*'s main characters are court jesters. *Soties* were often performed by the companies of "idle and merry fellows". They are based on the idea that the whole world is a kingdom of fools (from the French word 'sot' meaning 'fool'). *Soties* express criticism of rulers and highly positioned powerful people. Ranko Marinković sets his *soties* in the space of a psychiatric clinic. The "nuthouse", which Fabije has been "visiting" for twenty years to watch his life as a performance, is located right across from his and Suzana's former, and Anzelmo and Suzana's current flat. This very and primarily spatial (but not personal: every "fool", much like every "actor", plays at least one "other" role), non-theatrical, psychiatric framework ("The whole world is a nuthouse") is, in fact, theatrical ("The whole world is a stage").

The "real-life" clinical space is a mirror image of the space in Pirandello's play *Henry IV*: doctor Anzelmo is "analogous" with the psychiatrist Dionisio Genoni who, by "coming to the castle", is trying to heal Henry IV. Henry IV, "a German emperor", lives isolated in a villa, which has been decorated as Medieval Goslar for twenty years already: from the time he injured his head, Henry IV stayed "in

<sup>8</sup> Henri Bergson, *Le rire*, Press Universitaires de France, Paris, 1961.

<sup>9</sup> Here quoted from R. Marinković, *Pustinja*, in: R. Marinković, *Glorija i druge drame (Albatros, Glorija, Politeia ili Inspektorove spletke, Pustinja)*, Globus, Zagreb, Svjetlost, Sarajevo; printed by: Delo, Ljubljana, 1988 (epilogue by B. Popović).

the role” which he played at a carnival party. However, after Genoni’s experiment, i.e., a shock treatment, they realise that Henry IV actually feigns amnesia – from which he recovered eight years ago. In the *Desert*, Marinković employs a Pirandellian, i.e., Genoni’s, trick – the coming to life of costumed portraits by reviving the life and theatrical roles of Fabije, Anzelmo and Suzana.

By playing a multiple “substitution game”, in which the spaces of the personal (marriage, home) and the public (psychiatric clinic, theatre stage, and scenes from famous plays that have become part of reality) intertwine, Fabije (an actor), Anzelmo (a professor) and Suzana (Anzelmo’s wife) showcase the game of substituted lives, irreplaceable death, life as a stage, theatre that becomes life, but to which “the whole world is a stage” metaphor is simply too tight and narrow. Spinning around its axis, the seemingly stable planet of the contemporary realistic drama(tic) discourse, the master of which is the “unattainable” hidden playwright, who exits the default world with his/her views from “above”, “below” and “from aside” that are characteristic of the movements of court jesters and of the so-called “ideology of the traitor” (Achille Bonito Oliva), offering readers/viewers the cap of the world as a nuthouse, in which the therapy of the fabulation of roles is administered so as to remove man’s costume and stay in the clothes of the actor-traveller around the unexplored areas of the psyche, in a *Pirandellian* humorous manner, but mostly in the manner of a *Molière-like Don Juan*, performing a *salto mortale* on the mat of the scenes of life and from the stage, he questions “some kind” of reality of life or a possible world of fiction, the fictiveness of illusion, the illusion of truth.

At the end of the play, lightning strikes and kills Fabije, the actor, who, in a play-within-the-play, portrays the actor Fabije, leaving us perplexed with the question of who actually assumed the role of a man whose destiny has been chosen. Who is the Fool and who is the King in the *Desert*? It turns out that the entire event depicted is, in fact, a theatrical performance, or more precisely, a rehearsal watched by a theatre critic, and that Anzelmo, Fabije and Suzana are actors. But, at the beginning of the play, Fabije – who, working from the centre, in every scene sets events as the King – has, as the Fool, his back turned to the “psychiatry”, the (contemporary) audience, and his eyes turned to the window of life/the theatre stage, occupying the same position as the theatre director sitting in the audience during rehearsals and listening to the “voice from heaven” which will bring him a (creative) curse or (life) salvation. However, during the final rehearsal, the lead actor, who is also the director and the creator of (dramatic) events, dies struck by lightning. The première is cancelled.

Who plays the Fool and who plays the King in “rehearsed” life? While the Medieval *sofie* was followed by the “main”, “glorious” performance, which court

jesters could not take part in, after Marinković's *sotie*, the "main" performance or the première is missing. If jesters cannot perform the main show, this means that, in our contemporary world, no one can perform it, because we are all fools/madmen. And since the world is left without the Prince of Fools, no company of the merry, buffoons, clowns, fools, actors can perform the *Desert* any more. It can only be lived, but not as a comedy. "My house has no windows. My house is a desert", says Fabije (named after the legendary Croatian actor Fabijan Šovagović) at the beginning of the play. And in the same scene a little earlier, he says: "Comedy is the gossip of life, mockery, slander and a lie" (*Desert*, p. 296 and 306). In a world of lost or hidden or repressed, corrupt, consumed and consumer sensitivity, the tragic effect has been turned into a theatre and a medical effect; causing the feelings of fear and pity is missing, and catharsis is reduced to buying and selling (paying the Old Woman, the Actor, the Doctor, the Critic, etc.). Tragic suffering laughs at the interlude of madness and madmen.

Dubravko Jelačić Bužimski, a lawyer, known to sports audiences as an excellent handball player, editor and dramaturge in the Drama Editorship of the Croatian Television, one of the founders of the *Histrion Acting Troupe*, returned to theatre after some fifteen years. In the meantime, he wrote children's plays, puppetry texts, books of prose, television dramas, scripts and series. His play *Stanari izgubljenog doma* (*Tenants of a Lost Home*) was written in 2009 and published in December 2011. In this play, he combines his legal profession and the perspective of a person working for a television company with the experience of an acclaimed playwright and author of numerous plays. His *Tenants of a Lost Home* offers a coherent synthesis of Jelačić's dramatic expression and a synthesis of personal destinies of the so-far displayed and experienced human and acting existences, rethinking the relations between the castle and court jesters, between the First and the Second universe. In Bužimski's *Home*, which is a peculiar metaphor and allegory of national destiny or some diachronically and synchronically set parts of Croatian society and history, the tenants of a lost home are directly and indirectly linked by fate, by the arrival of a guest into their flat, but also caught in the existential web through living in the same house, and by not knowing each other or not knowing that what ties them are family connections, fate, "sometimes even bizarre ties"... "and so they do not know that the space that they live in is actually their lost home", the home of court jesters or a castle. The play was performed at the *Histrionic Theatre* in Zagreb in January 2012, testifying to the interest of non-institutional theatres in quality contemporary Croatian drama.

Today, contemporary Croatian drama is a great value of Croatian literature, theatre and culture, a powerful token of identity that can be recognised as an “export product” on the vast global stage. Croatian theatres have increasingly been staging plays by contemporary Croatian authors. The question is how and why.

While my entire Croatian nation watches political comedy on a day-to-day basis both on television and “on the network of all networks”, often with buffoons in the lead roles, the viewers-nonpoliticians – instead of expected laughter – experience the tragedy of existence, unbearable existences abounding with painful memories, with the coldness of consumer society, and a hopeless view of their own war and existential past. By inverting *Kraljevstvo ludosti* (*The Kingdom of Folly*), *people are brought to life* in the Kingdom of Truth, Nature and Reason. The most lucid Croatian playwrights, who are, by a twist of fate, rarely performed in large and institutional Croatian theatres, and are often “creatively sentenced” to marginal, smaller and non-institutional theatres, testifying to the shift in quality from the centre to the periphery, now without Krleža’s “I”, seem to be saying: “I’m pretending to be a clown, a twisted ruler, to show the dissolution of the human nature, of nature.” By playing with reality, I leave audiences and actors in each play with a dilemma. When the metaphorical fool, the buffoon and the clown are missing from the Croatian theatre stage, so is the theatrical and artistic play. The play of *the true people and the bad people*.

Have contemporary Croatian playwrights assumed the role of raising political and personal awareness? The value of contemporary plays and comedies on the Croatian pre-war, wartime and post-war reality is recognised by both the audience and part of the critics. Does this then mean that their readers and viewers have assumed the role of protagonists in Croatian theatre, and that catharsis will be transferred from the auditorium of superb literary workshops to the stage of a “feigned” scientific and Croatian social or political scene? After all, in Croatian reality, who is the puppet, who the actor, who the man of theatre, who the politician, who the true man, and who the bad man? At the beginning of the 21st century, what was inverted: reality or theatre? The rebirth of the world of court jesters?

Let us paraphrase Milan Prelog and his *Fasete utopije* (*Facets of Utopia*) from 1995. As someone who comes from an urban environment, which has lived surrounded for centuries by pastoral hinterland, the Croatian comedian, playwright and tragedian Marin Držić from Dubrovnik was aware of the impossibility of reconciling different social environments in the real world. A world in which

they are finally reconciled is not a real world. This is Arcadia, where they are invited by Tirena. Sleek young men do not return to the City, nor do the Vlachs to their villages. Together with satyrs, they go to the “green mountain” and their return should not be expected, as Cupid states in his closing words. Having faith in the happiness and the joy of life, we read and watch an excellent play by Ivor Martinić and its performance at the Zagreb Youth Theatre *Moj sin samo malo sporije hoda* (*My Son only Walks a Little Slower*), which has just been declared the best in the Argentinian theatrical space, and which demonstrates the possibility of transforming an accident into good fortune, callous consumer society into the joyful existence of a feigned court jester, that is, of the good soul into Faith, Hope and Love with their loved ones, family and friends.

**ANDREJ E. SKUBIC ■ LITERATURE IN THE AGE OF TWITTER**

In the last ten years, there has been much talk about how literature is allegedly threatened by modern technologies that have changed the way we communicate or, more specifically, the way we use language – the sacred medium of literature. Literary publishers are concerned about the emergence of e-books; many are worried about the potentially negative influence of social networks on the ways in which the public is ready to use language. Similar concerns appeared with the emergence of each new social habit that altered a set of existing states of affairs. The history of literature is also the history of panic about its collapse due to the arrival of some new media (the press, magazines, film, television). In this presentation, I shall not offer any special wisdom: my intention is only to sketch the terrain which these changes have been taking place on, and to outline what literature in fact is, what its potential competition is and what it all means for us writers.

For decades, the social sciences and some humanities have had two quite different views on what literature in fact is. Sociology understands literature primarily as a social institution through which a society establishes its symbolic order, develops its myths and “narrative knowledge”, and— since the criterion of literariness or the concept of “high literature” is dictated by the prevalent social strata – as an agent that creates elitism, the system of values and social viewpoints of the cultural elite. On the other hand, some humanities have looked for an intrinsic *function* of literary language. Literature is supposedly a way of using language characterised by a *poetic function*, that is, language being focused on itself, its form or aesthetic affect. (Here, I should mention that I have always been rather sceptical about the view that, in literature, language is focused on itself, which implies that literature does not deal with reality outside of language.)

In my opinion, both views should be considered in their intersection and simultaneously. Otherwise, literature or the changes that the status of literature undergoes today cannot be comprehended in time. A purely sociological perspective – with the extreme viewpoint that a universal definition of literature is not possible because each and every culture defines on its own what literature is or is not in each and every period; i.e., literariness is just a convention – does not offer

the possibility of explaining the non-ontological particularities of most texts that form the core of literature. The particularity here is that these texts are *fictional*, but people are still ready to accept them – even with pleasure. On the other hand, a purely humanistic view hides the very practical fact that the definition of what can be part of literature as such changes socially. This is the question of the boundaries between high and “trivial” literature (literature *per se* and *trash*), and also genre definitions. As examples of literature in the various periods text books usually list Herodotus the historian, Homer the epic poet and Aristotle the philosopher, Cicero the orator and Catullus the lyricist, Slovene folk poets (the so-called *bukovniki*), church records by Miha Paglovec and even Marko Pohlin the grammarian. Today, scientific books, lexicographical works, history and sermons are considered to be something separate from the literary “lyric, epic and drama”.

Analytical philosophy or pragmatics distinguishes between several ways of using language (the following classification is based on my book *Lica jezika / The Faces of Language* from 2005, in which I further develop some ideas of J. L. Austin, J. Searle and P. F. Strawson). Everyday conversation is regarded as *pragmatic discourse*; its guarantor of sense is a trustworthy subject, and its parent institution economy. The cognitive discourse is one that creates new knowledge; its guarantor of sense is a logical subject, and its parent institution science. The performative discourse is one that directly changes reality and sets the law; its guarantor of sense is an authorised subject, and its parent institution law. And there is a fourth way of using language which we may call the *imaginative discourse*; its guarantor of sense is a fictional subject, and its parent institution literature.

Why we allow the fictional subject (the narrator) to “lie” to us – and we even enjoy it – is far too complex a question for this text. I wrote more about this topic in *Lica jezika (The Faces of Language)*. I can only suggest that we still perceive the imaginative discourse to be telling the truth, although in an indirect way. It tells us a truth that cannot be expressed in a way other than indirectly because it is so unutterable, so fluid, because it concerns the feelings of human nature itself. It allows us to re-examine our own feelings, our reactions to events in a fictional story, our contacts with our own humanity. In facing things, we fear or admire them, love or find them disgusting, we learn something about ourselves. This is the source of pleasure in literature, pleasure which is almost of a sensual kind.

At the intersection of the sociological and the humanistic, the concept of “parent” institution means that certain forms of discourses find their home in it, but these discourses can also be found in other institutions, and some institutions can use other forms of discourse as well. Besides performative (laws, judgements, contracts), the institution of law also uses cognitive (judicial argumentation) and other texts; besides imaginative, the institution of literature also contains per-

formative (literary awards) and cognitive (literary science, criticism) texts, and so on. Like wise, the imaginative discourse does not occur only in the context of the parent institution of literature. We can refer to the imaginative discourse whenever an audience does not set the truthfulness, logic or validity of a text as the condition of its performance. This is the case with jokes, anecdotes, (better) commercials and tabloid articles – all types of text that we read because they are fascinating, witty and even absurd, rather than because of their truthfulness (the advertising slogan of a former popular Slovenian tabloid was: “But what if it’s all true???”). All these texts induce our natural reactions; this is their power, they are our only possible competition if we consider ourselves writers in the field of the inborn human need for imagination.

What has then been changing for uswriters at the intersection of the imaginative discourse and literature as an institution with the emergence of the digital media? Are the catastrophic announcements this time more justified than in the past? Let us just say that we can divide these warnings about the endangerment of the traditional role of literature into two groups.

The first is linked to the controversy over “e-books”. The arrival of e-books instigated discussions about the ways that they could “harm reading”. We writers are often asked: “What do you think about the e-book?” I must admit that my only answer can be that I think nothing. The book performs its function quite equally regardless of whether it is on a clay tablet, parchment, paper or Kindle. The medium is irrelevant: the content is what matters. There is the minor issue of piracy because it enables the distribution of content to an extent that was not possible at the time of photocopying; but, this scope is not such that it would impact on the welfare of writers (since written content is harder to digitalise than an audio CD). The challenge of *simple, fast global distribution* is more far-reaching. Since book buyers are predominantly educated people, and the educated population today also reads English, in the age of e-books they more often acquire interesting international news in English editions (just a few clicks and the book is here) than they did during the paper version of Amazon, thus avoiding waiting for a native language translation. This has already been shown today by relevant market research. This reduces the revenues of publishers in smaller markets (e.g., Slovenian, Croatian), which ultimately impacts on the possibilities of domestic production, i.e. their possibilities are reduced.

However, it would be completely irresponsible to shift the blame onto the e-book medium. The social institution of literature is also a national institution dealing with the reflection of specific, domestic situations. Foreign literature cannot perform this function in the same way as the domestic can. Our readers *need* imagination about our environment, and not only about drug dealers in

Albuquerque or Leith, regardless of how fascinating they are. The only critical question is whether this demand is sufficient to help writers of all the different approaches whom their society needs for its catharsis – to survive. The request “write more interestingly than Americans, be more fun than Angry Birds” is completely inappropriate here. Domestic writers must write honestly and reflect on all the inconvenient truths from our local present. State cultural policy must be aware of these changes and assume part of the responsibility: it must support writing that discloses its own, particular absurdity (in the context of global absurdity).

A more far-reaching problem lies in the change of communication habits arriving with the emergence of the new social media, such as social networks, Internet forums on media portals, text messages and the like. First of all, irrespective of all the catastrophic stories about the corrupting impact of these media on literature, it is perfectly clear that they are no competition to the imaginative discourse. They are competition only to the traditional media of the pragmatic discourse, mostly bar jokes. This is best seen from the ways in which famous politicians communicate using Twitter and, as a rule, end up ruining their image. Twitter (in addition to being fashionable) creates the impression of an easy escape, personal irresponsibility, provokes quick and instinctive reactions – which, because of the mass, virtually unlimited audience, often has far more serious consequences than it may at first seem. Prominent people often reveal themselves on Twitter in an utterly primitive light. The 140-character limit can be stimulating for aphorists, but devastating for many – it is as if an average person is suddenly forced to do pantomime in front of TV cameras. Twitter is a great medium only for funny comments or for turning yourself into a fool from a hero in a single sentence before the world public.

We can, nevertheless, still speculate about the impact of these media on communication habits in general, in all the discourses, including the imaginative one. (Speculate because empirical research on the impact of the new media on human habits is limited to the notion that they develop an addiction and that taking away a smartphone can cause “feelings of anxiety and panic” with an addict.) From my own experience, I can state that the use of these networks undoubtedly fragments our time and attention (during work, I like to use Facebook as an occasional social break, although I am not one of those who consider “fun exchanges of comments” via smartphone to be required every five minutes). Far more daring would be the speculation that the “democratisation” of public communication via social networks (or private communication via the new media) and its character limitations (Twitter 140, SMS 160, Facebook 300 characters) influence our habits, and even our ability to write and read longer and more demanding texts.

I would certainly not be so bold: such speculations most often turn out to be a simple feeling of aversion in those who are not skilled in the mentioned genre. After all, Twitter is just one of the countless genres that we (have to) deal with (or not) every day.

If the new media is no competition to literature, we can still mention the possibility of their encounter. (We shall not mention here that it is logical that characters in today's novels communicate via email and text messages, and not via letters or quills.) The first possibility of their encounter is – complete offence. There are Twitter micro-stories (<http://www.theguardian.com/books/2012/oct/12/twitter-fiction-140-character-novels>), Twitter stories (<https://twitter.com/SceptreBooks/timelines/488586138048004096>), Twitter novels (*Tweetheart*, <http://tweetnovel.com/index.html>), Twitter dramas (<http://www.front-step.co.uk/the-yes-no-plays/>), text message novels (*Viimeisetviestit*, <https://chawedrosin.wordpress.com/2008/06/20/last-messages-by-hannu-luntiala/>), Facebook novels (<http://www.dw.com/en/first-facebook-novel-blurs-the-line-between-author-and-reader/a-5797638-1>), etc. There is even a novel written in “emoji” (the letter of *emoticons*, graphic “emotion icons” of smartphones: *Emoji Dick*, <http://www.emojidick.com/>).

However, all this is quite trivial and does not differ much from the “innovativeness” of the epistolary novel, which had existed for over five hundred years. What matters is the content, not the medium. The attractiveness of the media is very short-lived.

Another possibility of the said encounter is active thematisation and commenting the communication bizarreness of the new technologies, which is what I, for example, did in my novel *Može* (*Easy*, 2009). If the anonymisation of comments on Internet media portals not only allows, but actually encourages commentators to express that which is the worst in them, the medium is then very suitable for illustrating the condition of our civilisation and society as such. Designing the plot of a novel as a *reality show* which anonymous observers – more or less familiar with the story, but certainly very sovereign – can comment on all the time seemed like the best possible form to express what I had wanted. Fascinating Dionysian moments of shouting slogans and the overall bandying of blows using words (partly copied from real Internet forums and edited only to fit the story) are a document of society. We cannot turn a blind eye to this phenomenon.

My point is that the imaginative discourse has no alternative which could replace it. The medium is a medium, and we decide what to put in it. In *The Jurassic Park*, one of the characters says quite a trivial, but true sentence: “*Life will always find a way.*” The same is true of literature: while there is man, there will be interest in the imaginative discourse. In today's situation, empirical data certainly

show a decrease in book sales, but also an increase in library book loans. This might be an indication of new consumer preferences in consumer society, but at the same time of the need for literature being undiminished. When I received the Kresnik Award (for best Slovenian novel) for my first novel in 2000, some 70 titles were competing, which seemed like a lot for a nation of 2 million people. In 2015, some 140 novels were in the competition ring. This is, of course, a consequence of new low-cost self-publishing opportunities (print-on-demand), but at the same time it indicates that the need for more complex forms of imagination has not decreased.

The need for narration is just as inborn to people as the need for food is. The only thing that we can ask ourselves is whether we are able to satisfy this need – to write about topics which would associate the current problems of civilisation with universal human experience in a way that social networks and bar jokes can not. What this means is that we must be able to search for the essence in the most imaginative of ways, utter the unutterable, utter the paradox of the fact that we are people. As always in history, tabloid news, commercials and Twitter jokes can satisfy the human need for imagination and identification with heroes and thieves only to a certain extent, but in quest of the big picture, we can be satisfied only by literature. We have to rise to the challenge and write good imagination. Yes, in that we are competing against 250 TV channels broadcasting soap operas, political and show business news, sports and films. But the only true challenge for us is the reality that we have to describe. Can we rise to the occasion?

**ANTE STAMAĆ ■ THE ACTUAL SITUATION OF LITERATURE SEEN THROUGH THE LITERARY COMMUNICATION PROCESS**

The topic of this year's Zagreb Literary Talks, encoded in sociological terms, is a general formula or a simplified positivistic platitude along the lines of the problems elaborated by the Frankfurt School in the sixties of the 20th century. It is extracted from not particularly profound and extensive knowledge of the social structures and movements of the contemporary, modern world. And the world – very vague, confused and confusing, and entirely non-transparent to us – provides us with knowledge which is “comfortable”, easily acquirable and all too inclusive to be a reliable condition for explaining the phenomenon of literature. More specifically, this phenomenon aspires to be infinitesimally individual and not integrally universal, and resists any reduction to anything specific and unique.

These are, historically speaking, plainly obvious facts. Because, is there a need, in this day and age, ladies and gentlemen, colleagues, to warn anyone of the very unclear developments in the world of today, developments that concern all of humanity, and universally so? For example, in Europe alone, is there a need to warn anyone of the waves of refugees of Biblical proportions, waves which persistently, like the evening tide and its dead waves, splash the borders and coasts of all its states? Or of the continued global-scale conflicts between the so-called great powers? Or of the revival of religious wars around the world? Or of the increasing disparity in the quantity of goods produced and their consumers? And so, given this context, what do our attempts to find room for the questions of the life of literature mean?

Faced with incomprehensible and hitherto indiscernible forms of current historical events, the scheme of “consumer society” and its manifestations offers, I am afraid, no reliable foundation to our science, the science of literature as a philological discipline. More specifically, neither the catastrophic nor the rescue quakes in the history of mankind, confronting literary and linguistic creation from the other side, were, functionally speaking, in a transparent correlation. During history, the greatest disasters of the world would create the most important and most enduring literary creations, while the rare conditions of harmoni-

ous social relations would produce linguistic and literary works which are quite ordinary, and so non-enduring and only marginally interesting to their successors. Literary creation possesses its historically proven autonomy, and will always possess it. It takes place within a set framework of the communication process between people, and this always differently and uniquely. We set this framework up today in an always different relation of *factual, objective, material, relating-to-the-factual-world* coordinates. In their multitudinous correlations, their intertwinements, *networks* as we like to semiotically call them, these coordinates are: the sender, the recipient, their contact, the encoded message itself as a conveyable sign, a reality expressed by it, the linguistic code. And these coordinates, these parameters are *factual* because they correspond to *objective entities and to correlations between all these realities*: the sender is at all times a recognisable aware man, the recipient is his either present or absent neighbour, the message is an objectively materialised sign, i.e., spoken or written content about their common life, their mutual contact, necessary to exchange the message, is realised in their temporal and spatial proximity, their mediator (the medium) is the leading civilisational and technical achievement of their epoch, and the linguistic code is one of the 6,000 living languages in the world. In comparative communication sciences, each of the said parameters is analysed in great detail. Sadly, this analysis is used by only a few interpreters wondering about the foundations.

Does it not seem to you, ladies and gentlemen, colleagues, that the network of the six members of this exposed coordinate system is much more incredible and far more perplexing than a few sociological journalistic platitudes, which are today often used by many to explain reality in the name of some kind of surface reality, whose explanatory parameters they are completely unfamiliar with?

So, the “strong points” of our knowledge, of its “Archimedes’ lever”: the said sender, his recipient, their shared iconic, indexed or symbolic reality, their actual contact, the message they express to each other, the material medium and the message, the inherited design register or palimpsest, and the linguistic code in which both are immersed. I shall soon attempt to run this scheme through the field of our sociologically indicated topic. That is, I shall attempt to make this scheme be a filter through which reality will become discernible: literary creation in its real, realistic, objective existence. In other words, I shall run (Jakobson’s) said scheme through the field of our knowledge of the consumer, consumerist, and ultimately hedonistic traits of the predominant part of the population, a small part of our rich world of today. Because today’s undifferentiated poverty of spirit is truly a horrifying feature of the contemporary world.

1. The sender is the *auctor*, the originator of the communication process. Put in our literary jargon, the sender is the writer. In linguistics, his role is reduced to that of the holder or executor of the affective or emotional service of language. Sometimes a champion of the noblest thoughts of humanity, a follower of the Platonic ideas of truth, goodness and beauty, or a passionate human rights activist, a writer today is still and primarily a profession like any other: a profession, a capacity acquired so as to be able to participate in the division of labour and the exchange of the products of labour. A writer writes for money as an equivalent to the amount of work invested, or as a measure of value. A writer is divested of any connoted honorary title. Much like the character in the famous Egyptian illustration. His civil profession has increasingly distanced itself from highly spiritual and ensouled professions – a writer was once a teacher, a university professor, a priest, an idealist politician; economically, a proverbially poor man. But – the writer of whom we speak looks, by contrast, to be as close as possible to the permanent source of funds, the inexhaustible ATM of sorts of modern civilisation. A writer is a journalist-chameleon, a paid politician, often a political slanderer, a singing sugar babe, an editor in a publishing or television house, a gallery owner, a ministry official; in other words, an employee for whom literature is but something casual in life, something done in passing. No contemporary Croatian writer, for instance, has the passion for and loyalty to his real work, a type of passion and loyalty that Matoš, Tin Ujević, Vjenceslav Novak, Jure Kaštelan, Ranko Marinković and so many other Croatian writers had and nurtured. Not to mention the monastic followers of St. Jerome. They were humble senders of important messages about themselves, their loved ones and the world, and paid no attention whatsoever to the cost-effectiveness of their efforts.

2. In our field of interest, the recipient is called the reader. That is, the reading population. In accordance with its epochal sociotype, “a man without attributes”, the reader is marked sadly by it: the reader is an agent that was described by Albert Camus some half a century ago in the following way: “He fornicated and read the papers.” The reader is rendered increasingly impersonal. He has lost the gift of distinguishing between available versions. He relies on his own free choice not even in choosing the texts he will read, texts that would fit his own possible intellectual competence, moral standing, his own tastes if he even has one to begin with. Because disinterested liking no longer exists, everything has been plagued with fashion. Being a conformist subject of today, believing in fashions, in the levelling and imitation of reality, in virtually existing worlds, believing that there is something which “is not this or that, but something else and different”, today’s reader will, much like a stupid fish, swallow every hook thrown in his

direction by cleverly devised propaganda, which is, as a rule, mounted and exercised by an invisible ruling instance. Someone secretly at night casts nets into a polluted sea. Here, the nets are primarily sets of advertising. And its most common manifestations are advertising exclamation marks, declaring some entirely worthless and vulgar piece of junk “book of the year”, being put on a bestselling book list, some nominalised superlative morphemes of the “best this or that” type, the highlighting of the number of copies sold. In other words, “the number of copies sold”<sup>1</sup> is to replace judgment about the quality and the spiritual-soulful directionality of a spiritual product sold or a piece of work which is, in terms of its content, at the very bottom of knowledge, taste and morality. The reader will, divested of his innate selection competence and littered with piles of advertised products, readily believe in the cost-effectiveness of an often considerable investment. And what he has purchased is only worthless trash, a fashionable item whose load lacks spirituality altogether, and whose accidental temporary value is depleted as soon as it is removed and replaced by a new fashionable item. The modern reader – we are witnesses to this in all the fields of the mechanism of culture (schools, universities, literary associations, entirely ordinary reader’s circles) – denies himself his Self-competence. He takes all trivialities for granted. The irony is all the greater if we consider that both school and university (the theory of reception!) teach that “the world of works comes to life in the reader’s experience”. “We readers”, teachers would often proudly connote to their students-readers awareness of their own superior position. And the reader simply renounces it pandering to fashion and advertising – to the number of copies sold.

3. The context in which the sender and the recipient, the writer and the reader are immersed – and it is within its framework that their common life unfolds – is the current physical, psychological, social and metaphysical reality, whether extra-linguistic as the ontological environment, or intra-linguistic (or the said environment expressed in linguistic signs). Context in the former sense is reality as such, while context in the latter sense is all the previously materialised linguistic texts of a given language.

So what are the contexts – and what are they like – in whose environments works of literature are found, works produced by today’s writers and read by today’s readers? Each all too quickly provided an answer would be a sign of reckless garrulity. More specifically, the “world” or “reality” that are manifested in linguistic setups are the ontological foundation of all understanding, including that which gets “carved” into the linguistic setups of any literature. Irrespective of

---

<sup>1</sup> In the semiotically neighbouring field of the humanities, the term that corresponds to “the number of copies sold” is “citation index” and “quantity/frequency of citation”.

whether it is produced in “consumer” or “non-consumer” conditions, literature is, through its works, always their truthful expression.

Yet, that contemporary literature is produced in consumer conditions is indicated by the clearly put question which formulates the topic of our conference: *Literature in Consumer Society*. As a general context of modern life, the problem which has been so formulated is naturally “integrated” into the horizon of our communication model: its realities are, on the one hand, the content layer of emerging works of literature, while on the other, they denote the conditions of their formative nascence.

In short, the catchword “literature in consumer society” is but one of the components of a six-layered communication network expounded at the beginning of this paper. It is the possible “content” of works of literature, or a set of “external conditions of their origination”. As an aspect of content, the context expresses, for example, the importance of commodity-money relations in the thematic reaches of works. Such relations are read in, for example, the content substratum of Emile Zola’s novel *Money*, or in the preconditions of the dramatic conflict of the *Glembays* by Miroslav Krleža, or in *A Doll’s House* by Henrik Ibsen. A long ago, in the middle of the 16th century, Marin Držić diagnosed the reality of “consumer society” in his *Skup (The Gathering)* as follows: “Love is not love, gold is love.” Let us make use, quite exceptionally, of a mannerist quip: the *context* of a work has become the *text* of a work!

4. Contact between the sender and the recipient, the writer and the reader – which is indispensable in our objective dealing with materialised written words – is established via the book. It is an object. And given that the exchange of goods is an economic type of activity, the focal point of intermediaries who guarantee contact will be material or the market value of a communicable object, most often a book. In the world of today, it is embraced by the media.

5. The media, “the other reality”,<sup>2</sup> use language for the sake of advertising the financially cashable ideological “values” of literary products.

6. However, the text of the message, a work of literature, is a spiritual reality, which has found itself in close contact with both the writer and the reader, so as to also become a template for all our literary scientific and linguistic analyses.<sup>3</sup> However, a text can make use of sales slogans, it can be made for the purpose

<sup>2</sup> Cf. Srećko Lipovčan, *Mediji – drugazbilja?, Rasprave, ogledi i interpretacije*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2006.

<sup>3</sup> Attentive readers will easily recognise the dependence of our formulations on the tenets of Roman Jakobson’s “phenomenological structuralism”!

of sales or the acquisition of some material good, but at this place of analysis it should be kept away from the “market competition”. A work bears no “responsibility” for its immersion in the “commodity-resource relations”.

It is a newly created form of linguistic organisation, although “from afar” it follows some previous genealogical features (novel, poem, drama, essay). Yet, focused primarily on the “message as such” and its mother language system, a text can neither be bought nor sold. And both in a consumerist and hedonistic society – which brazenly appeals to Roland Barthes in its activity of “enjoying/taking pleasure in reading” – it will remain the product of the spirit, the soul and the irrepressible individual. More specifically, language can neither be bought nor sold. Being neither formative nor real, it has no price.

**ZLATKO SVIBEN ■ CENTRAL EUROPEANISM DEPLETED BY THE LEGACY OF CONSUMERISM**

The current refugee crisis, and the political and ideological reactions to it coming from the countries of Central Europe, particularly those of the Visegrád Group (Poland, the Czech Republic, Slovakia, Hungary), are, in all probability, befitting the topic of this address – *Central Europeanism depleted by the legacy of consumerism*. The reactions to what has been happening these past few weeks and months before us or passing past us migratorially were difficult to imagine in another Europe, the one from three decades ago, in Europe which we so gladly called *Central*. Yet, a daydream-like vision has nevertheless been discernible:

“Central Europe is the impossibility of brotherhood of Heaven and Earth. decay. Earth is

impotent, Heaven is ashen.

*communio* is coming: a moat and fortification, of communities?”<sup>1</sup>

When we hear “the impossibility of brotherhood”, “decay”, “Earth is impotent”, “*communio* is coming: a moat and fortification”, it seems that what we are hearing is something which is even *daily* politically – current. The above cited and astounding *daydream* of the philosopher Despot begins with the sentence: “These notes of a Nightwatch were found in 2085 after the oblivion of nature at the root of a rose bush which no longer blooms.”<sup>2</sup> Execution-wise, it all started exactly one hundred years earlier with the then birthed uniqueness of the phenomenon of Central Europe, which – the phenomenon – was comfortably situated even in Croatia during the mid-1980s, after the so-called years of *lead* of Croatian political silence, in a time of the rapid decline in the value of money. And that time was the time of inflation, as our sociologist Žanić wrote, who, at the same time, mythologised inflation, its appearance and growth, and – the “*era of nostalgia*”. On the one hand, from the economic point of view, from the very first symptoms to the peaking of first the ailment and then the acute state

<sup>1</sup> B. Despot, *Srednja Evropa: (snoviđenje)*, p. 213.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 212.

of inflation, with respect to the *social*-political chaos and crises of all kinds which were birthed with the 1980s, in the consumerist or the pre-crisis and mythological sense, the seventh decade were –the “*golden seventies*”. It suffices to remember that we had Trieste:

“[...] this symbol of a pre-crisis Arcadia, where we'd be buying what we needed and what we didn't need, where we'd enjoy spending and shopping because the Dinar had value and was respected, the world was young and serene [...]”<sup>3</sup>

The golden seventies were a period of harmony which man was involved in and which man was expelled from.

But, on the other hand, from the *national*-political point of view – and since the collapse of short-term freedoms in the first year or two of the 1970s resulted in significant amounts of political discipline – this period was, at the same time, picturesquely named after the gloomy colour of a non-precious metal– the years of *lead*. In the eighth decade, it all turned upside down and inside out: politically increasingly less and economically increasingly more – grey and *lead*en. We also have a statement by the cultural historian Kenneth Clark: throughout the several centuries during the seventies nothing important and great happened in art. However, somehow imperceptibly and marginally, besides the phenomenon of Central Europe, yet another (colonial) phenomenon arrives in small national culture which is (in being excessively obedient) increasingly orientated towards its northern and western federal boundaries, a phenomenon which, if we take a wider temporal view, essentially and in fact – provincialises. What arrives in large numbers are the phenomena of postmodernism. Because:

“[w]ith Russian tanks invading Prague, the left thought lost its foothold; this was followed by the student movement collapsing in on itself. A view of the world from the universe finally revealed to man just how isolated and fragile man is. Culture is becoming inverted. What is emerging is the era of the little man: of rock culture, ecology and micro-technology.”<sup>4</sup>

An entire epoch was buried with Krleža's death, a state funeral (two days after Šop's funeral illuminated by “Franciscan humility”,<sup>5</sup> and a day after the masses toured the catafalque of yet another *pivot* of ours, that of Cardinal Šeper), at which – at Krleža's representative Communist Party funeral – the first to walk behind the coffin covered with the red flag (with the “Workers of the world, unite!”

<sup>3</sup> I. Žanić, *Mitologija inflacije: Govor kriznog doba*, pp. 28-29.

<sup>4</sup> D. Oraić Tolić, “Nadžovjek i podčovjek”, p. 50. *Paradigme 20. stoljeća*, p. 86.

<sup>5</sup> B. Donat, “Nova briga za Miroslava Krležu ili najobičnije novo ljevičarsko sektaštvo?”, *Usavršavanje pogrešaka*, p. 90.

flag) was Milka Planinc, president of the Presidency of the League of Communists of Croatia. And the upcoming other epoch ensued in a postmodern fashion. We can talk about a certain end and a certain beginning, about a (*pre*)end and a (*post*)beginning. In a word, event-wise, our postmodern 1980s (which gave birth to the phenomenon of Central Europe) started with a funeral. That is, with the largest television coverage in the century, with an immeasurable file of people attending Tito's funeral (the Soviets, for example, did not televise the American venture into the universe, their landing on the Moon and man's first steps on the Moon), and so this Habsburg-scale funeral ("Marshal Tito was the last of the Habsburgs: he ruled over eight different nations")<sup>6</sup> attended by 215 state delegations (there were only 67 at Kennedy's funeral), whose broadcast was televised by 66 television networks coming from 44 countries, was the most representative – not only a *post-mortem*, but also one of the first *post-modern* – presentations. And, not just in passing: for teatrologist Jan Kott, the term 'post-modern' reads exactly – 'post-mortem'.<sup>7</sup> Given the way in which Kott first wrote in January 1980 and then bound the same into a book, which is, in line with his essay on Kafka "Klatka szuka ptaka", translated and entitled *A Cage Went in Search of a Bird* (this is Kafka's shortest aphorism), it can be said that the *cage* of the new *post*-period found a *bird*, and that this *post*-period was increasingly becoming an unstable period, a time of – melancholy. Or: there was a good deal of dreaming and calling upon Europe, while *Mitteleuropa* was – adorned and embellished. What was at work was an epochal revival of Central European identities which occurred in "the region of small nations" (as Kundera calls this region in his famous essay underlining *in bold* the fact of "small nations" and offering a definition: "a small nation is a nation whose very existence may at any time come into question; a small nation can disappear and it knows this").<sup>8</sup>

Although the "*moat and fortification*" in Despot's above quote are very untypical in terms of the then determinants which we associate with the phenomenon of Central Europe, Despot the philosopher's adornment, this journal-type *daydream-like* entry of a *vision* – even prophetic, given the '*decay*' – is nevertheless an entry of a *tragic* impossibility from a *small* Central European position, the same one that Kundera *underscores* in his essay. Today, when the ruling West has conducted its westernisation of Central Europe (historically and politically speaking, actually a Balkanisation, which is what our painter Kljaković said a long time ago in his novel: "Vienna wanted to stretch Europe to Thessaloniki;

<sup>6</sup> A. J. P. Taylor, "The Habsburg Monarchy, 1809-1918", *Narodibeždinastije*, p. 324.

<sup>7</sup> J. Kott, "Klatkaszukaptaka", *Krajnemogućegteatra*, p. 164.

<sup>8</sup> M. Kundera, "The Tragedy of Central Europe", *The New York Review of Books*, Vol. 31, No. 7, 26 April 1984.

instead, Paris and London stretched the Balkans to Maribor”),<sup>9</sup> when the market has been westernised, i.e., depleted by the profit legacy of consumerism, when the European West has overturned nearly all the distinguishing features of that which is *Central European* (including Judaism, Catholicism and political Catholicism, Protestantism, as well as the historical ties of all Central Europeans with “a predominantly Orthodox nation”,<sup>10</sup> and the *lingua franca* of spoken German, irrationality, the Baroque, music, Biedermeier, and the Habsburgs in particular), having transformed this *Central* peculiarity into a merely transitional identity, we have to ask ourselves about the fate, including the cultural one, that befell this *belt* of weak nations, this space of strong and many nationalisms (including Zionism which was birthed here), including the ever-present *supra*-culture of the *supra*-national. Or, we have to think about it through Kundera’s understanding: “Central Europe is not a state: it is a culture or fate.”<sup>11</sup> With regard to that which is *fateful* in Central Europe, including these very migrant days and weeks, we can but repeat what Kundera once said: “the drama of Europe concentrates there”<sup>12</sup> (although, at the time, this referred to the period of Real Socialism, including the uprisings and the tragic events in Hungary, Poland and Czechoslovakia). However, with regard to culture, including “the most tragic period” from 1945, in all the fields, from film to philosophy, Kundera writes that “the most spectacular achievements of European culture”<sup>13</sup> were made there. Kundera closes his iconic essay on Central Europe the way he opens it. That is, by reference to the motive of a telex which the director of the Hungarian News Agency sent to the world in November 1956 before the Soviet shelling from his about to be knocked down office: “We are dying for Hungary and for Europe!”. Today, such heroic statements are not possible, and not only because of the rising reason of the Hungarian border wire. Having remembered dying for Europe, Kundera underlined the topic of the *fringes* as opposed to the *nucleus* (in the sense of the *edge* and “enthusiasm for Central Europe was a sign of the collapse of the Soviet Communism”)<sup>14</sup> – a topic which is so tragic yet dear to Central Europeanism – the topic of victimhood, which naturally includes the topic of death. What Danilo Kiš has to say about the Gulag – namely, that the Gulag is a Medieval, and not a Soviet topic “because it was Europeans who were those revolutionaries who

<sup>9</sup> J. Kljaković, *Krvavi val*, p. 16. I was warned of the said quote by B. Donat, in: *Slikar kao roman-pisac*, p. 1105.

<sup>10</sup> K. Poiman, *Historijske posebnosti srednje i istočne Europe*, p. 33.

<sup>11</sup> Kundera, p. 297 (1998), p. 198.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 291 (1998), p. 190.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 291, footnote 2 (1998), p. 191.

<sup>14</sup> M. Thompson, *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš*, str. 36.

went on a pilgrimage to the third Rome, and there they were executed”<sup>15</sup> – is in line with the above. This is yet another piece of confirmation that what Kundera said is true; namely, that in its ever-sustainable statelessness, Central Europe is but a *culture*, but also – *a destiny*.

And while the Bulgarian-French theorist Todorov adds “the names of London and Paris, Amsterdam and Geneva, Berlin and Vienna, Milan and Venice”<sup>16</sup> to the three sources of identity of Europe – namely Athens, Rome and Jerusalem – the philosopher Sloterdijk will rather talk about the Europeanism of that which is imperial. In a word, the essence of his Europe is the transmission of the spirit of the Empire of Rome, and this starting from the early Medieval European beginnings to “the 1957 Treaty of Rome and the 1991 Maastricht Treaty”.<sup>17</sup> And so, throughout the course of 1500 years, for Sloterdijk, the transmitters and (re) stagers of the imperial idea are both “Roman bishops at the very beginning” and the “charismatic usurpers of modernism Napoleon I, Wilhelm II, Lenin and Hitler”.<sup>18</sup> If the very essence of Sloterdijk’s Europe is “involvement in an imperialist millennial commedia dell’arte”, for the geographical centre of the continent, which happily and melancholically responds to the name *Mittleuropa*, the maximalism of the will and politics, as well as an imperial re-staging, is not what is at work. For the ruling West, the centre of the continent is a *culturally* newly discovered land, a land of many provinces, some sort of an exotic–border. There, at the foot of the Alps and the Carpathian Mountains, west of the Russians, and south and east of the Germans, in the sea of Pannonia, there where the course of that river, the “central European artery”, meanders, which is, starting from its source, called Donau, Dunaj, Duna, Dunav or Dunarea, in the region of the Monarchy, all across an empire “whose anthem is sung in eleven different languages”,<sup>19</sup> in the realm of nostalgia and utopia (even in terms of sweets, Branimir Donat names one of his chapters “Central Europe or the Empire of Sweets”),<sup>20</sup> there beyond, there live some – unhappy societies. And they are unhappy because they are neither of the “German spirit” nor of the “Russian soul”.

From the German perspective, *Mittleuropa* is a “sphere of interest and historical task”, while from the Russian perspective, this region is a belt of passing stations, a more or less necessary, as the Czech philosopher Kosík writes – “transit”:

<sup>15</sup> D. Kiš, *A világegyetlenjugoszlávírója (Jedini jugoslovenski svetski pisac)*, p. 273.

<sup>16</sup> T. Todorov, *La peur des barbares*, p. 177.

<sup>17</sup> P. Sloterdijk, *Falls Europa erwacht*, p. 37.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>19</sup> C. Magris, *Danubio*, p. 22.

<sup>20</sup> B. Donat, *Varijacije na propalu temu*, p. 257.

“For the Russian baron of the nineteenth century, but also for Gogol and Dostoevsky, as well as for the vast majority of emigrants in the twentieth century, Central Europe is merely a transit [much like the way it is right now, in these past weeks, for migrants from the East], a stopover deserving of regrets [in the current migrant crisis, an undeserving stopover], a transit point passed en route to Europe, which for them begins only roundabout where Paris or “Rulettenburg” is. This region is a needed lay-by where horses [today buses] are changed, and one moved on from there quickly [...] no dwelling and no settling there. Central Europe plays the same derivative role in Russian politics.”<sup>21</sup>

Furthermore, if we return to the determinant of ‘unhappy’, to “unhappy societies”, unlike the happy ones, a Swede explains to a Ukrainian writer, “history is absolutely necessary because it is through history that they try to explain to themselves and others their misfortunes, legitimise their troubles, their helplessness”.<sup>22</sup> All these are fringe societies whose inhabitants rarely travel, but often gape at maps:

“Yes, Europe [writes Andrzej Stasiuk], your heart beats somewhere between Dijon and Paris, and Iberia is your pretty head in a blue waterbed. Your insatiable belly is Germany. And me? In fact, we? Are we your hips?”<sup>23</sup>

It has long been debated where the exact geographic-geometric centre of Europe is. A stone in one Slovakian village that says “*Heart of Europe*” competes against other self-proclaimed pieces of evidence which place this *heart* around Prague or in Slovenia, while the French National Geographic Institute from Paris claims that “the heart of Europe is the point where 25 degrees and 19 minutes of longitude intersect with 54 degrees and 14 minutes of latitude”, which is “a half-hour drive north of Vilnius”. All in all, it seems “that Europe is more Eastern than one would like to believe and more Northern”.<sup>24</sup> Particularly today, given this current migration, the heart of Europe is far more – *northern*.

Looking at the *hips of Europe*, maps indicate localities with “all sorts of [K&K-esque] forgotten local creations, such as Bohemia, Galicia or Cisleithania”.<sup>25</sup> Unlike a Mediterranean or a westerly neighbour, the sedentary resident of the Eastern headquarters of the continent is not a space explorer, and is rather a (cartographic) time traveller. From the far edge of Central Europe, Stasiuk’s *ship logbook* says: “[...] Central Europe has never birthed great travellers. It has been busy travelling to its own inner self. [...] This markedly sedentary life, this put-

---

<sup>21</sup> K. Kosík, *Století Markéty Samsové*, p. 53.

<sup>22</sup> J. Andruhovyč, *Центрально-східнаревізія*, p. 26.

<sup>23</sup> A. Stasiuk, *Dziennikokrętowy*, p. 115.

<sup>24</sup> K.-M. Gauss, *Das europäische Alphabet*, pp. 123-124.

<sup>25</sup> Andruhovyč, *ibid.*, p. 16.

ting down roots is very likely the result of a profound sense of homelessness in a deeper, mental sense.”<sup>26</sup>

Although the resident of Central Europe has been increasingly settling with regard to his mentality and consumerism, and if accept this to be so, as the Polish writer says, then there is – or has until recently been – something in Central Europeans, “in the deeper, mental sense”, which in many ways is not European at all, something entirely different from the many constituent figures of the European spirit, identities that always stand against the Unknown, that is, beginning with Abraham, Odyssey or Columbus, all figures that are – nomadic, wandering or adventurous. There is, in this *central* Continent, something *culturally* and mentally sedentary and non-historical, that is, cyclical or – Asian. And just as the Middle Ages, despite widespread opinion, were not an epoch infused with Christianity – quite the contrary (“a long-lasting defensive reaction to the revolutionary turmoil which was introduced to the world by the Gospel”),<sup>27</sup> de Rougemont the Westerner says, the Middle Ages are the “Eastern period of Europe” – so this geographic *centrality* of Europe is somehow a space of the – non-European (and mythical) East. There, even time, particularly Socialist time, passed much more slowly.

And the real (and historical) Europeanness of Europe treads and emerges from the edge, from the *fringes*, that is, from the coast. The traveller’s *course-view* of Europe of Columbus’s era, the coast of this strong Europe, arises from neurosis as well, a neurosis which is not the result of new commercial and spice routes, but of a religious – in the sense of a foundation stone – and European impulse, namely that of Jerusalem. The last Moorish ruler of Granada got the Egyptian sultan to send the monks of Jerusalem before Queen Isabella with a warning to discontinue the siege of Granada because, otherwise, Christ’s tomb would be destroyed and all Christians in Syria and Palestine slaughtered. Legend has it that Columbus was witness to the scene of the monks delivering the message and the Queen’s severe mental anguish. The Queen managed not to give in, sent the monks off with a promise of support in the amount of a thousand ducats a year and donated a veil for the sacred place which she herself had woven, while shaken Columbus pledged to spend all the riches that he would bring from India on the military that would liberate the Holy Grave. Irrespective of it being storied, the pledge is certainly knightly, Don Quixotesque, because, in “the magnificence madness of Christopher Columbus who sets sail for the India of his dreams”,<sup>28</sup> the noble

<sup>26</sup> Stasiuk, *ibid.*, p. 104.

<sup>27</sup> D. de Rougemont, *L’aventureoccidentale de l’homme*, p. 98.

<sup>28</sup> D. de Rougemont, *ibid.*, p. 24.

character of a future *bright* knight is being forged. By mentioning Columbus's Jewish origins, de Rougemont, a francophone Swiss, whether deliberately or not, refers us to our Abrahamic (European) origins, given that Abraham, our forefather, left Ur of the Chaldeans and set forth on a voyage into the unknown. By contrast, it seems that a Central European never endeavours to go on a journey into the unknown. Rather, a Central European, from the threshold of his home (including the one mentioned above, i.e., *mental* homelessness), without a propensity for travelling distances, this marginal dweller (although not including Croatian red tape officials imbued with Illyrian ideas or Yugoslavian proletarians imbued with a Communist utopia), according to the Polish writer, gladly thinks of himself as a subject:

“The more land the Emperor possesses, the better it is for the ordinary man. When a land is ruled by ideas, one never knows whom they belong to, because ideas change, while the Emperor never does. [...] Once one Emperor leaves, another comes, and we shall always be simple subjects. There is nothing bad in this. A rule which is remote is the best rule. We can always pretend that we have not heard well what it had said and deceive ourselves that it has not heard our petitions because of the distance.”<sup>29</sup>

This subject-like dream with the expansive distances of some mythical Caucasia was also helped by the more than pronounced proximity of a Sovietised reality in the countries of Central Europe. And the dwellers of this reality were, says Andruhovyč, “dressed as if they had come to greet Crown Prince Franz Ferdinand even at the time of Khrushchev and the Beatles”.<sup>30</sup> For the residents of this theatricalised reality – in a word, *Real*-reality beyond the *Iron Curtain* – for the audience of this *performance*, real life has always been *there*, on the *other* side. Life, which is soon to *appear*, is seen as if from an auditorium. And as far as the insatiable Socialist desire is concerned, this *real* life begins, as our very own Antun Šoljan said in a conference-like manner in Amsterdam (many symposiums and colloquiums referred over and over again to the then trendy topic of Central Europe), “as for actors in the theatre, life begins when the curtain rises. And the feelings associated with it are theatrically simple: nostalgia and the idealisation of the unattainable”.<sup>31</sup>

Are today's European migrant routes of reception and the curtain-like raising of barbed wire border fences not the beginning of today's “idealisation of the unattainable”? The craving of today's migrants for Europe is not as nostalgic

<sup>29</sup> Stasiuk, *ibid.*, p. 127.

<sup>30</sup> Andruhovyč, *ibid.*, p. 10.

<sup>31</sup> A. Šoljan, *Kantonizacija Evrope*, pp. 28-29; *ibid.*, *Sloboda čitanja*, p. 320.

as once the thrill of *Mitteleuropa* was from the perspective of the unfortunate Sovietised, as well as our non-aligned parts of the Continent. Even our fields of literature had something to enter the stage with *in a Central European-like manner*. Danilo Kiš, one of the more famed Central European men of letters, listed “that famous trio – Krleža, Andrić, Crnjanski – who are, culturally speaking, [...] the product precisely of this Central European literary complex”.<sup>32</sup> It should also be mentioned that, regardless of just how anchored Andrić is with the Central Europeanness of his Bosnianhood, he is – at the same time and exactly due to this self-same Bosnianhood of his – our Asia, and it is this *Oriental-Asian* side of his which makes him interesting to Europe (and the Nobel). In any case, my intention was to show that this *centrality* is not a mere climate zone or – in the words of Peter Handke that many were angered by – a *meteorological* determinant of a *geospatial* latitude (which extends, to draw my own understanding of it, from the Baltic coasts and the plains of Galicia to the chestnut tree lines on the coast of Sušak at the foot of Trsat, even to the Pula Train Station “with tracks that descend into the sea”)<sup>33</sup>, but a question of one’s very own and cultural (“moderately Baroque”)<sup>34</sup> peculiar *Central* (neither Western nor Eastern) spirit.

Handke’s *meteorological* expression of Central Europe – which he uttered at an international literary festival while being awarded the Vilenica Prize, at times ablaze with regard to the Central European need and topic, which boiled aflame in the mid-1980s – disappointed and offended the Central European gentlemen of letters, including the Croatian participant, indeed a true *gentleman*, Donat, by having greatly disturbed the ideological character which these very gentlemen attached to the *topicality* and their idea of their Central Europeanness. With respect to the spirit of this (cultural) space, for the Slovenian Writers’ Association – the association which awards this international prize, having named it after a karst cave located between Sežana and Divača, and which has been awarding it annually since 1986 (its Statute having been written in eight Central European languages) in a ceremony conducted in the beauty of a cave – the topical ideas are explicitly as follows: “tolerance, non-violence, understanding, pluralism or the integrative principle of diversity”;<sup>35</sup> namely, those integrative values which, in the space “from the Baltic to the Adriatic, from Bern to Belgrade”,<sup>36</sup> must, in contrast to the underground atmosphere of its *cave* prize, be brought to

<sup>32</sup> D. Kiš, *Удео чуда и труда*, p. 415; *ibid.*, *Život, literatura*, p. 165; *ibid.*, *Gorki talog iskustva*, p. 147.

<sup>33</sup> M. Jergović, *Dragan Velikić: Puljanin*.

<sup>34</sup> D. Kiš, *Varijacije na srednjoevropske teme*, p. 36; *ibid.*, *Beogradski časopis*, p. 203; *ibid.*, *Život, literatura*, p. 47.

<sup>35</sup> The Statute of the Vilenica International Literary Prize, *Vilenica*, no. 87, p. 10

<sup>36</sup> *Ibid.*

cultural (and political!) light. And, in times prone to turmoil, the said Austrian writer of Slovenian descent, his very appearance included, spoke about the other (*over* ground, the very sunbathed-and-Alpine), certainly more callous, Western Europe, a Europe which roars loudly, just as “deadpan” Handke at the time, “something uncouth, inconsiderate”, even before writers “at least some ten of whom”, Donat was angered, “spent a year or two in prison”.<sup>37</sup> Today we know that that Handke had been precisely Europe just as the anti-Central-European Krleža (who decisively rejected the idea that the categorisation of the “Central European complex” referred to his work), and that the offended writers had been but – gentlemen. Recalling the improper statements made by and the appearance of this “barbarian at heart” in a column of his, Mr. Donat was, he says in a very ungentlemanly way, “flabbergasted at his brain, which the traditional Alpine iodine deficiency must have caused irreparable damage to”.<sup>38</sup> However (and in parenthesis), he also acknowledges that this *meteorology* of Handke’s was not tolerated because of a crucial and “carefully nurtured” reason:

“Apparently this boy from the Alps was not entirely clear about what the carefully nurtured idea (and perhaps even fiction) of Central Europe meant to us all at that particular moment, an idea of a Europe in which we had reposed an amount of hope which was greater than the amount that it could, and obviously wanted to, reciprocate.”<sup>39</sup>

Handke’s *meteorology* was an insult to a widespread (fictional) *ideology*. And this ideology was *carefully nurtured* by many a gentleman from the then Socialist regime. They fostered this narrative and “artistic construct”,<sup>40</sup> persistently branding it literarily. Did they profit from it? Even Judaism entered this brand. Namely, this construct, shaped by a desire from the East, almost suicidal, is also the space of a vanished world of Jews, once populating Central Europe in large numbers. Irrespective of the fact that the Jews are a lot more and/or extend much wider than the Central Europeans. One of them, namely Amos Oz, says:

“But some seventy, eighty years ago, the only Europeans in Europe were the Jews like my parents and their parents. They loved Europe. They had never considered themselves to be Ukrainians, Russians, Poles and Latvians, they had thought of themselves as Europeans. They had loved everything that had to do with Europe. They had loved its landscape, its culture, its music, its heritage

---

<sup>37</sup> B. Donat, *Usavršavanje pogrešaka*, p. 155. The Socialist Republic of Yugoslavia returned the love of Peter Handke: his book was published in a pirate edition, and so he received no royalty payment!

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> D. Ugrešić, *Priča o geleru i knjizi*, p. 184.

and literature, they had been great polyglots, they had known many European languages.”<sup>41</sup>

Like any consumer construct, even the *brand* of Central Europe was an *illusion* which was much needed by the unhappy and expansive, stuck between the Russians and the Germans –headquarters of the continent. This island or ship has set sail again in the middle of the *Old Continent*, “left to currents and winds carrying it from East to West and inversely”.<sup>42</sup> It will sail until the moment of a sudden oblivion and a final shipwreck, until the moment of the “destruction of Central Europe”. And this occurred at the beginning of the 1990s. With the collapse of – Communism. Borders were moved and, with a new *cast*, a new structure was structured. Treading the path of transitional Communism-less, a unique and united Europe approaches the liquidation of its –border. Thus, the phenomenon of *Mittleuropa* – tied to its past empires and their falls as far as its fate is concerned, the empires of the Danube Monarchy and the Warsaw Pact – has vanished into thin air, has sunk to the bottom of history. However, once the circumstances of the co-existential “parasitic symbiosis” between subjects and rulers, particularly the ones of the Central European model of “empericism”, disappear, united Europe will not mind yet another deceitful Central European co-existential peculiarity, a symbiosis resulting from the spirit of “Austrianisation”, a specific type of deceit –i.e., *Philistine* (that is to say, “sucking up to the powerful and haughty arrogance towards the weaker”).<sup>43</sup> Making use of an assertion made by the French historian Joseph Rowan, even the following will be concluded about the concept of Central Europe (which was, to use Kundera’s words in exile, “geographically in the centre, politically in the East, and culturally in the West”):

“Those who want Europe must discard Central Europe today.” The password is quite clear, they are to expand their fears and learn obedience [...] those who want to enter Europe must abandon their dream of it, of their Europe; those who would like to have the opportunity open to them to become true Europeans, that is, be worthy of a loan and have the right to a loan [...] must give up their Central European identity, and place their future under a new law, under our law.”<sup>44</sup>

Things are the way that the famed Central European Kundera saw in an essay and in exile (with *tragedy* in the title), in which he identified precisely *European* and not *Russian* causes for the collapse of our beloved *Central European* crea-

<sup>41</sup> A. Oz, “Židovi su bili prvi pravi Europljani”, p. 141.

<sup>42</sup> Stasiuk, *ibid.*, p. 141.

<sup>43</sup> Kosik, *ibid.*, p. 62.

<sup>44</sup> K.-M. Gauss, *Die Vernichtung Mitteleuropas*, p. 26.

tion, and this already during hard Real Socialism.<sup>45</sup> It is about the tragedy of this creation because this creation may not be historical, but rather and owing to the *moderate* Baroque-ness of its *Philistinism* – mythical, fictional. All had existed there, but no longer does. All had been more pronouncedly mythical and *nonfactual*, starting from the said (and *serious*) Central European paradigms (are even the cakes of Central Europe mythical?), through a travelogue-like scientific (and frivolous) statement which places Central Europe in its title “between myth and reality”, to, conclusively, the claim that “Central Europe is a cultural space of a hastelessness, a relaxedness in tame hedonism, which is inappropriate, say, to the German culture in which one lives to work. Here, one works to live.”<sup>46</sup>

However, should the myth and mythical discourse be destroyed at all? Particularly given that the concept of Central Europe has taught us what the 1980s taught us, and this post-modern doctrine says that there is in fact – no reality. The (un)real question is: is it true that by losing a *centre*, however mythical it may be, everything becomes *peripheral*? Is what a Czech philosopher announced at the end of the 1960s in a lecture of his becoming a reality? He in fact said the following: “the loss of a centre is announced by the disappearance of Central Europe. A catastrophe in one part of Europe becomes a warning sign that the entire continent has already lost its centre, and that its population has become marginal and second-class.”<sup>47</sup>

This question was once asked often, today to a much lesser extent: does the rest of Europe hear the warnings coming from its very *borders*? Or, does the *rest* of Europe hold this catastrophic and often self-ironic proximity of death to be only an irrational Central-Europeanisation of mentality, a type of Central-Europeanisation which is profusely read, watched or listened to? In short:

“Many Central European writers, artists, musicians, be they Poles, Czechs, Slovaks or Hungarians, were almost obsessed with the vision of the death of nation, and personally felt themselves close to death (Mozart, Schubert, Chopin, Bartók, Petofi, Mickiewicz, Wyspański, Ady, Rilke, Klimt, etc.).”<sup>48</sup>

The border was entrenched a long while ago via the *Iron Curtain*, and so from the border, from the many peripheries (the pre-industrial, the capitalist West, the eastern border of “Gothic and Renaissance culture, liberalism, parliamentarism, social democracy, etc.”),<sup>49</sup> from the thus entrenched and variegated *steely* border,

---

<sup>45</sup> Kundera, *ibid.*, p. 305.

<sup>46</sup> A. Milardović, *Srednja Europa između mita i zbilje*, p. 113.

<sup>47</sup> Kosík, *ibid.*, p. 72.

<sup>48</sup> P. Hanák, *Reconsidering the Idea of Central Europe*, p. 267.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 265.

the (ideological) “fluorescent quality of the idea” of Central Europe (this “fluorescent quality” refers to its “feature which makes it fade to the last light, and which makes it shine bright in darkness”)<sup>50</sup> was more difficult to catch sight of. Because European illumination makes the day break, because there is no longer any pressing (life-related or political) need for this *central* fluorescence. The borders of the thought construct of Central Europe are no longer either drawn or outlined. The literary narrative wanted to be consumed in the West, but the legacy of consumerism has done what it was supposed to do. What we have acquired is this legacy. As for us, “it is justified to consider the generations that grew up during the late seventies and eighties to be the first ever consumer society initiates”.<sup>51</sup>

And today, the culture of consumption and the habit of shopping in shopping centres have increasingly acquired the feature of a religious and ritual practice. If we were to define the legacy of profit, this would be it.

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 261.

<sup>51</sup> I. Erdai, *Odrastanje u poznom socijalizmu – od “pionira malenih” do “vojske potrošača”*, p. 267.



**MOST / The Bridge 3-4 / 2016**

ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS