

# Розмова з Мілетою Продановичем

(питання Деяна Айдачича)

1. *Ваші твори художника, критика, есеїста, письменника красномовно свідчать про Вашу різнобічну обдарованість. Чи існує якась динаміка їх чергування, взаємозаміни і переплетіння?*

Буду відвертим — я починав із візуальних видів мистецтва. Писання прийшло пізніше, або, можливо, краще було б сказати, — якесь усвідомлення, що література є саме тим, чим я бажаю займатись, виникло у мене, коли я вже почав виставлятися. Мій батько був художником і одночасно професором Белградської Академії, раз на рік він возив студентів на екскурсії по сербських середньовічних монастирях, які колись знаходились в одній країні, а тепер у кількох, і я часто мандрував із ним. Я зростав із книжками про мистецтво і, можна сказати, із запахом скипидару, ательє. Ще тоді, у ранньому дитинстві, в мене сформувалась певна любов, схильність до мистецтва візантійського кола, того, яке Сербія розділяє з Україною. То були часи частих мандрувань, з батьками я кілька разів їздив по Італії та Греції. Студентом вивчав архітектуру, наївно вірячи, що з таких занять матиму змогу займатись образотворчим мистецтвом. До того ж, я хотів уникнути школи, в якій викладав мій батько. Вивчення архітектури, між тим, було інтенсивним, «захопило» мене, і я почав задумуватися, чи хотів я бути «схопленим». У той період я не встигав читати книги, і це мене лякало. І ще одне я зрозумів відносно швидко: з усіх мистецтв архітектура є тим, яке не може існувати без серйозного інвестора, а майже єдиним інвестором за часів соціалізму була держава. Це означало, що на тому професійному шляху мене, безумовно, чекала низка неприємних компромісів із можновладцями, які за визначенням зверхні, не лише у соціалізмі. Отже, я хотів, аби щось, принаймні у процесі створення, залежало лише від мене. А живопис і література саме такі — ідеї можуть втілитися за допомогою рудиментарних засобів. Як і коли це доходить до публіки — то інше питання, але важливо, що вони можуть виникнути на власному «хлібі й воді». Коли я почав виставлятися, а це було ще в студентські роки, я був членом групи з чотирьох осіб «Алтер імаго», ми створювали переважно піктуральні середовища, великі живописні інсталяції із потужними ремінісценціями на твори з історії мистецтва, із великою кількістю цитат. То був досить сильний надріз, порівняно з переважаючою тоді

концептуальною практикою, то було дещо зовсім інше з огляду на радикальний мінімалізм попередньої генерації. Усі наші виставки супроводжували якісь експлікаторні тексти. Тоді, у ранні вісімдесяті, постмодернізм був новою темою: групою ми підготували кілька тематичних номерів часопису (у Новому Саді «Поля», у Рієці «Домети») із власними текстами й перекладами провідних світових теоретиків. Я, наприклад, пам'ятаю, що в якомусь журналі знайшов текст, який мені одразу сподобався, автор був мені абсолютно незнайомий, його звали Жан Бодріяр. Так, зовсім випадково, в одному з підготовлених нами випусків з'явився перший переклад цього філософа сербохорватською мовою. То був 1983 рік. І тоді поступово мої тексти, опубліковані в періодиці, почали відділятися від супроводжуваного ними матеріалу, почали набувати те, що я сьогодні назвав би «автономією літературного тексту». У ті часи існував анонімний конкурс рукописів першої книги, то було відоме колись видання літературної молоді Сербії «Пегас». Я склав кілька опублікованих текстів, дописав кінець — то був перший скелет оповіді — псевдобіографії художника доби Раннього Відродження Андре дель Кастаньї. Через наратив про художника, який посідає почесне місце у невеликому списку митців-злочинців, навіть митців-убивць, йшлося передусім про теми, близькі нашому часу. Журі рукопис сподобався, так з'явилася книга «Вечеря у Святої Аполонії». Це, безумовно, жодним чином не означало, що я почав відчувати себе письменником, адже то був, можна сказати, цікавий інцидент. Лише після третьої чи четвертої опублікованої книги я підвів ризику і сказав собі — це воно, тепер ти поділений навпіл. Хтось свого часу промовив одну віртуозну річ, яка мені надзвичайно сподобалась: кажуть, ніби паранойя є парадигматичною ментальною хворобою модерну — завжди існує той імператив повчати, це завжди біганина, хапання речей, котрі вислизують із рук... З іншого боку, парадигматичною ментальною хворобою постмодерну є шизофренія — розділеність особистості. Я дитя того часу, в якому відбувся як митець, — періоду краху великих утопій — постмодернізму: всупереч тому факту, що ніхто навіть і сьогодні не знає напевно, що це, і всупереч тому, що сьогодні це, принаймні в Сербії, стало стандартною лайкою. Що ж стосується якоїсь суб'єктивної організації часу, концентрації, роботи — це функціонує приблизно в такий спосіб: існують періоди, в які більше матеріалізуються роботи зі сфери візуальних видів мистецтва, і тоді, десь на фоні, «ферментуються» шари якогось майбутнього літературного

твору; потім настає час закінчувати певний літературний проєкт. Тоді мені і справді потрібна більша концентрація, і для мене надзвичайно важливо в той період втекти за місто, від буденних обов'язків, які фрагментують час, присвячений роботі.

2. *Сюрреалістичне, Дюшанівське й Уорхолівське розширення поняття мистецтва змінило і саме мистецтво, і його розуміння. На Вашу думку, які шляхи відкрились, а які закрились їхнім переворотом?*

Закритим стало мало що, мистецтво перебуває у безперервному циклічному дослідженні самого себе й світу навколо нас. Безумовно, і ті радикальні кроки (а до них, на зовсім іншому, протилежному полюсі уявної шкали духовності ми можемо додати й пластичний радикалізм Малевича), тепер постаріли на якихось п'ятдесят-сімдесят років, також підлягають дослідженню. Саме зараз у Лондоні, у галереї Тейт, можна побачити майже весь доробок Дюшана, а трохи далі через Темзу триває виставка під назвою «Марсіанський музей мистецтва Землі», яка знову ж таки починається з Дюшана, Бойса й Уорхола і зупиняється на тільки-но створених роботах молодих митців. В основу всієї тієї експозиції покладено власне «Флюксусівський» дух, отже, це малі роботи з надзвичайним гумористичним виміром. Якщо кожен перегляд сьогоденського мистецтва й далі починатиметься з них, це означає, що твори цих митців досі живі. Якщо ви бажаєте створити



радикальну працю, в якій досліджується політична дійсність, біологічний або генетичний статус «хomo саpiеnс» сьогодні чи знову поставити питання про метафізичну основу цивілізації, про статус і мову нових засобів масової інформації, так чи інакше хтось із вище згаданих виступатиме їх родоначальником. Один великий поет свого часу сказав, що традицію не отримують, а здобувають, обирають, і сьогодні, у певному розумінні, у постцивілізації поле вибору є широким. А ті часті посилання на сильних особистостей двадцятого сторіччя означають лише те, що вони передусім відкривали шляхи, а не закривали, що б там не було. Проте існує й інша проблема: там, де, в принципі, все можливо — мало що є важливим. І це, мабуть, проблема сьогоденішнього мистецтва — воно втратило героїчний, утопічний вимір, перестало бути наївним, цнотливим, перестало вірити у великі оповіді. Ми як цивілізація стали цинічними, а мистецтво подібне не до великої океанської хвилі, а до невинної корозії.

3. *Як Ви обираєте образний вислів у широкому розумінні — від поп-арту або переробленої фотографії і до перетворення давніх іконографічних й орнаментальних зразків?*

Я давно зрозумів, що функціуюю в межах великих проєктів. Моє творче амплуа — це не окремі твори, а цикли, самостійні виставки. Або, у плані літератури, — роман чи інтегрована



збірка новел, які поєднує чіткий принцип. Коли на рівні концепції визначається одне поле, одна проблема, тоді сам собою намічається й засіб її вираження. Виставка «Брендополіс», наприклад, складалась із двох комплементарних медійно зовсім різних низок. Цикл фотографій був «колекційний». Тривалий час я супроводжував іншу виставку, яка частим повторюванням стала чимось подібним до національної емблеми — це фрагмент фрески Мироносиці біля гробу Христового, колоквіально відома як «Білий янгол» і яка з пробудженням націоналізму на початку дев'яностих раптом стала повсюдним знаком. Я просто документував усі дивні й навіть огидні контексти, в яких зустрічав цю прекрасну візантійську фреску. Деяко пришло в наші часи з давнини, одна фреска стає «брендом» і опиняється на брелоках для ключів, пивних етикетках, серветках, у невідповідних інтер'єрах... У зворотному циклі, виконаному в традиційній техніці акварелі, щось із сьогодення — а це відомі торгові марки — «вживляється» у твори давнього мистецтва, стає білбордом на фасадах середньовічних фортець, скопійованих із якоїсь більш чи менш відомої картини. І хоча я досить часто використовую фотографію звичайну або комп'ютерно змінену, мені потрібен контрапункт у тих традиційних техніках живопису — цикл «Rolling Skies», заснований на малюванні як медитації, що через репетицію, через концентрований процес малювання викликає якийсь тип катарсису, Страшного суду.

4. *В образотворчих видах мистецтва Ви займались багатьма речами — творили, організовували колективні й самостійні виставки, звертались до критичної діяльності, викладали в Академії образотворчого мистецтва у Белграді. Яким є Ваш досвід щодо організаторів виставок і музеїв, покупців та посередників на ринку творів мистецтва?*

Навіть протягом вісімдесятих, коли Югославія була у тому відомому сендвічі між двома блоками, коли, наче ласкаве ягнятко, пила молоко двох маток, основною проблемою був ринок творів мистецтва. Перегляди югославського мистецтва регулярно демонструвались на Заході, але там на все це дивились як на дивну екзотичну рослину. Всіх завжди дивував той факт, що тут існує перформанс, відео, дивувало, що, наприклад, Студентський культурний центр у Белграді протягом сімдесятих і після того був однією з найважливіших точок європейського сучасного мистецтва. А вони якраз думали, що ми тільки-но спустились із дерева, що у нас вішають кожного, хто відступить від канону соцреалізму... Ситуація ще більше погіршилась, коли почався

розпад Югославії. Я пам'ятаю, на початку дев'яностих була одна велика середньоевропейська виставка у Празі, тільки-но була зруйнована Берлінська стіна, мене й мого колегу, скульптора Мрджана Баїча, один п'яний чех питав на відкритті, чи ми ті, хто заколюють немовлят. Коли в нас ще тривали санкції і війни, люди на Заході, зустрічаючи сербів, напевно, під впливом справді убивчої пропаганди, завжди дивувались тому, що ми взагалі вміємо говорити, що стоїмо на двох ногах. Думаю, вони щиро чекали, що ми озброєні, а більш озлоблені дивувались, що нам взагалі дозволили приїхати у їхні прекрасні країни. Пам'ятаю, як на одному конгресі у Польщі сестра відомого словенського поета, котра ще з давніх часів соціалізму живе у Кракові, голосно про це й запитувала — як ми тут опинились, хто нас пустив...

Війни, які були спочатку «на околиці», а потім і в наших дворах, — отже, ціле десятиріччя й більше хаосу і біди — знищили навіть ті крихти ознак якогось ринку, що існували раніше. Інституції, з якими моє покоління співпрацювало протягом вісімдесятих, наприклад, Музей сучасного мистецтва, перейшли до рук абсолютно некомпетентних людей, і ми просто не підтримували контактів із жодною офіційною установою. Це важко пояснити людям із колишнього східного блоку — для нас час перевернувся: вісімдесяті для всіх країн східного блоку були дуже важкими, у Польщі був навіть військовий стан, а потім дев'яності позначились великим відкриттям, динамізмом, розкриттям перед світом. У нас, у Сербії, були «несамовиті» вісімдесяті й жакливі дев'яності. Звичним є хід подій, за яким «альтернатива» переходить в «мейнстрим», а з нами трапилося так, що ми якимось чином уже були «мейнстримом» і тоді, за власним розсудом, перейшли в підземелля, в неофіційні галереї... Це, безумовно, не означає, що ми не мали прекрасних митців у ті страшні роки, навпаки — виставка «Про нормальність», яка після всього була проведена в Музеї сучасного мистецтва у 2005 році як реконструкція того періоду, ясно це показала. Лицемірством є те, що після падіння режиму Мілошевича до Сербії раптом злетілися різні зарубіжні організатори виставок, різні послі «місіонерської інтелігенції» з ідеєю підтримати народження сучасного мистецтва. Чимало їх було здивовано продукцією тоді вже майже десятирічної давнини. «Перехідний період», який у Сербії відчутно запізнився, безумовно, створив і прошарок людей, які бажають зібрати пристойні колекції. Існують ті, хто збирає мистецтво міжвоєнного періоду, які більше люблять модернізм другої половини ХХ сторіччя, але є й спрямовані на найсучасніші твори. Цікаво,

що зараз з'являються колекціонери, які намагаються надолужити пропущене і шукають роботи вісімдесятих років. Ще й досі немає нормальних галерей, які б функціонували за світовими принципами, хоча тут уже є спроби. Важливо, що зараз, уперше, закордонні компанії, як, наприклад, норвезький «Теленор», почали створювати серйозні стратегічні колекції сучасного мистецтва, і що робота Музею сучасного мистецтва поновлена на професійному рівні, існують хороші журнали, а отже, можна сказати, що ситуація нормалізується.

5. *Давайте перейдемо і до поєднання Вашого мистецтва. Як Ви вибираєте мотиви для обкладинок своїх книг?*

Для мене важливо, що саме зображене на обкладинці моїх книг. Дизайнерська концепція видавництва «Стубова культура», в якому надрукована більшість моїх творів, полягає в тому, що на титульній сторінці повинні бути репродукції творів мистецтва. А оскільки я сам маю відношення до візуальних видів мистецтва, цей вибір залишався за мною, а не за редактором або дизайнером. У книзі «Танцюй, чудовисько, під мою ніжну музику», яка, власне, зобов'язана своєю назвою одній картині Кле, звичайно, опинився цей швейцарсько-німецький митець, його похмурий «Янгол смерті». Кле певним чином став незримим героєм книги, точніше — його картини. Щодо роману «Сад у Венеції»,



тут картина для обкладинки була обрана ще до остаточного формулювання назви, я просто знав, що то буде сувора картина Артемізія Джентілескі. Зв'язок завжди існує, але я намагаюсь, щоб він не був помітним із першого погляду. Скажімо, загадкове «Осміяння Христа» Фра Анджеліка на обкладинці книги «Червона хустка вся із шовку» не має нічого спільного із травматичними подіями в Сербії після Другої світової війни, але коли прочитаєте книгу, центральний образ якої — монстр-хамелеон, що змінює переконання і завжди лишається «корманичем», сіючи нещастя навколо себе, ви зрозумієте, що це, насамперед, протистояння не стільки з Христом як таким, чи з церквою як інституцією, скільки з основною моральною заповіддю Нового завіту, з гуманістичним постулатом — от що поєднує текст книги і картину на обкладинці. В останній збірці новел під назвою «Агнець» я вагався між «східним» і «західним» варіантом — у проскомідії однієї церкви з чотирнадцятого сторіччя, що біля Скоп'є, у селі Люботен, існує фреска, на якій у ніколи ще не бачений спосіб змішані натуралізм і високий символізм: два архієреї, котрі готують літургію в олтарі, ножами членують тіло тільки-но народженого Ісуса, Христа-Агнця. На жаль, я не знайшов пристойної репродукції — єдина, що існує, зроблена в тридцятих роках минулого сторіччя. Зрештою, я прийняв бік дослівнішого Західного варіанту, фрагменту Ганського олтаря Ван Ейка, на якому зображене поклоніння містичному агнцю. На п'єдесталі, подібному до вівтаря, намальоване ягня, кров якого стікає в кубок.

6. *Чи якісь символи, архетипи і лейтмотиви свідомо чи несвідомо проходять крізь Ваші твори?*

Існує зовсім небагато витворів мистецтва, в яких був би майже відсутнім символічний пласт. Навіть у творах, у яких свідомо намагаються уникнути всіх асоціацій, у радикальних мінімалістичних роботах і тих, що досліджують мову самого мистецтва, архетипові виміри з'являються несподівано, виринають із якоїсь площини твору. Свідомим у моїх роботах є обігравання стереотипів — мене розважає їх дослідження. Можливо, в усьому існує якийсь підсвідомий вимір — трапляється, що якісь повторені ситуації, епізодичні образи чи їх оточення я розкриваю у повторному читанні.

7. *Переплетіння високого й низького у Ваших роботах спирається на повсякденність. Не могли б Ви прокоментувати випадки появи цих поєднань в обох напрямках...*



Саме таке переплетіння передусім і створює нашу буденність. Навіть у недвозначно піднесених ситуаціях, у які проривається щось майже банальне. Можливо, саме це робить піднесене справжнім.

8. *Чи існує у Вашому ранньому письменництві юнацька захопленість певними оповідями чи якимось обдарованим оповідачем?*

Так, можна знайти доволі таких образів, які я пам'ятаю з дитинства. Можливо, тому, що велика частина нашої літературної традиції походить зі сфери усного. До того ж, мій батько належав до тих людей, які в компанії часто із задоволенням щось розповідають. Він жив у цікаві часи, ріс і провів молоді роки в сербському селі, де Друга світова війна відрізнялась від того, чому вчили підручники, і окремі з тих оповідей були наділені інтригою напівзабороненого. Після закінчення Академії він якийсь час працював у школі мистецтв у Печу, в Метохії, і звідти походить друге коло його цікавих оповідей — тут були й оповіди про його викладачів, старших колег, людей, котрі давно мали ореол місцевих корифеїв... В останні десятиріччя він записав і видав частину тих оповідей. На мою думку, все, що перетворилось на друкований текст, не таке свіже, як почуте мною. Він намагався відшліфувати той текст, а я намагаюсь, де це тільки можливо, доцільно зберегти автентичність безпосереднього мовлення. В усякому випадку, зустрічі у колі його друзів мали ознаки якогось неформального змагання. Я по своїй природі, допитливе створіння і багато з того засвоїв. Від бабусі, маминої мами, з якою я виріс, походять оповіди з Боснії, відмінні від сербських. Друг мого батька з юнацьких років, Десімір Жижович на прізвисько Буїн був досить відомим співрозмовником і прихильником усної творчості. І не лише усної — широка югославська громадськість знала його як автора першого і довгі роки популярного коміксу «Ніколи рабом». У тому партизанському серіалі головними героями були юнаки-борці Мірко й Славко. Аби розукрупнити парадокс, скажу, що більшу частину війни автор провів у четниках\* — у роялістській партизанській боротьбі, яка в часи громадянської війни була спрямована проти партизан. Він був одним із найдотепніших людей, яких я колись зустрічав. Гумор загалом був важливим у нашому соціалізмі, власне, як і в радянському. Тому мені часто здається, що й тепер, після стількох років так званого «перехідного періоду», існують

---

\* Четник — член сербської монархічної військової організації часів Другої світової війни.

окремі аспекти творів мистецтва, які легко реалізують комунікацію між «колишніми» і залишаються абсолютно незрозумілими для людей на Заході.

9. *Ваша обізнаність у християнській іконографії та мистецтві відображена в окремих циклах образотворчих робіт і в літературних текстах. На яку міру розуміння з боку глядачів і читачів Ви розраховуєте, коли включаєте її у свої твори?*

Це я якось намагався собі роз'яснити на самому початку своєї виставкової діяльності, на початку вісімдесятих. Було б ілюзією очікувати, що буквально всі використані алюзії і референції «відкриються» перед глядачами або читачами. Тому робота повинна функціонувати на кількох рівнях, які вимагають надглибокої вдумливості. Зовнішній шар, із яким глядач або читач зустрічається на початку, має бути — я використаю це слово — привабливим. Він повинен заманювати у вир. А от чи буде все, що пропонується, знайомим — то вже інше питання. Можливо, воно й не має бути таким. Я певним чином визначив це для себе, коли прочитав перший роман Еко «Ім'я рози». Ця книга створена саме за таким принципом. Дуже швидко після перекладу цього роману, на початку вісімдесятих, були опубліковані й автопоетичні нотатки Еко, прості, відверті, пізнавальні і, що також важливо, — захоплюючі. Він уводить і ту категорію, котра зазвичай вважається пейоративною. Робота, візуальна чи літературна, все одно, весь той мікст емоцій, інформації, картин, роздумів просто повинен бути й захоплюючим. Нерозважливе лише порожнє дозвілля, є й софізована, інтелектуальна розвага. У написанні роману чи підготовці виставки існують і важкі, напружені періоди збирання матеріалу, та й сам процес ніколи не відбувається просто: матеріал виявляє протидію, не завжди все буває за вашим задумом, усе легко може піти в іншому руслі, — але важливо все це оформити так, аби кінцевий продукт виглядав, ніби він створений без будь-якої напруги. І так само важливо, щоб весь той процес приніс задоволення не лише тому, хто читає, але й тому, хто творить.

10. *Світ реклами і повсюдний дух споживацького суспільства з'являється у кількох Ваших новелах і в циклі образотворчих робіт. Яке задоволення Ви маєте у створенні тих робіт і яку реакцію хочете ними викликати?*

Я зростав під гаслом «братерство і єдність», яке походило зі сфери ідеології, — брати, між тим, побились, а єдність розсипалась у низку «маленьких африканських вотчин» на заході



Балкан, окремі з яких, із муками, повільно набувають ознак нормальних держав. Уся та рекламосфера потроху окреслюється як певна форма нового «братерства й єдності», цього разу — товарного. Ті привабливі люди, які радять нам пральні порошки, гігієнічні прокладки, зубні пастки, прохолоджувальні напої, нові моделі автомобілів — завжди тієї самої торгової марки. Де б ви не зупинились на планеті — від Аляски до індійських джунглів, — вулиці міст на всіх континентах і є тим, що робить нас великим братством. Людина може іронізувати з цього приводу, але вся та рекламосфера є по суті амбівалентним феноменом і як така — надзвичайним імпульсом для всіх видів мистецьких підходів. Реакція, котру я хотів би викликати — це, як і завжди, *питання*. Думаю, що місія витвору мистецтва полягає не в тому, аби дати відповідь, — для відповідей існують інші інстанції — його роль у яснішому й глибшому формулювання питання. Принаймні я сподіваюсь, що мистецтво «споживають» люди, які в змозі самі дістатися до відповіді.

11. Чи відома Вам історія Вашого роду до найвіддаленіших поколінь і чи вона наводить Вас на думку її літературного висвітлення?

Родинна історія по батьківській лінії документована на рівні, який перевищує масштаб Сербії. Як і більшість населення західної Сербії, мої предки переселились із Герцеговини в самому

кінці шістнадцятого сторіччя. Кажуть, існувала книга, в якій кожні двадцять п'ять років фіксувались події, пов'язані з родиною. Пізніше її слід загубився, але мій дід встиг реконструювати фрагменти змісту. За переказами, два брати переселились у Богданицю із Дробняка. Один із них попрямував до Войводини і поступив на австрійську військову службу. Той відрізок історії нашої родини, безумовно, краще задокументований, а те, що вони, попри те, що опинились у двох різних державах, і далі підтримували зв'язок, підтверджує запис на одному надгробному пам'ятнику в Богданиці, який говорить, що похований там член сім'ї помер на торговій службі в Шопроні, на кордоні теперішньої Австрії та Угорщини, і що його прах перенесений у рідні краї стараннями «наших родичів із Австрії». Той Михайло і його син Сава зробили надзвичайну військову кар'єру. Завдяки подвигу в місті Донаверт на Дунаї, у війні за австрійський спадок, Михайло отримав від Марії Терезії титул. Цікаво, що Михайло просив, аби в частині його імені було зазначено місце, де в Сербії мешкало ядро родини, — він був «з Ужицької Камениці». Хід тієї битви відтворений в осяжній епічній пісні, яка опинилась у рукописній збірці Аврама Мілетича. Напевно, звідти про неї дізнався Вук Караджич, трохи її видозмінив і опублікував у своїй збірці під назвою «Серби у Донаверті». Цікаво, що Сава з'являється як герой другої книги «Переселень» Мілоша Црнянського. Нащадок тих Продановичів по жіночій лінії був Тодор Стефанович Віловскі, історик і літературний діяч. Він на бажання своєї матері 1908 року подарував сімейний архів Белградському Національному музею, і тоді він був вивчений і поверхово описаний. За часів австрійської окупації в Першу світову війну Музей було розкрадено до фундаменту, десь на початку двадцятих років дійшло до репатріації викрадених цінностей, і мій дід, по слідах, що з'явилися у публікації в журналі «Старинар», вдався до спроби розшукати той сімейний архів. У музеї він застав гору різних предметів і, як тоді занотував, не знайшов потрібних паперів. Попри те і сам опис, складений по факту даріння, був досить цікавим: серед інших документів особливо згадується лист 1812 р., який генерал Сава пише дружині Марії, вродженій Белградієвій, котра жила в Подолії, у їхньої дочки, виданої за поміщика і дворянина Окольського (лист написаний сербською: генерал надсилає дружині сто форинтів, повідомляє, що зустрів їхнього онука Олексія Окольського, про якого каже, що він дуже вихований і хороший юнак), а тоді додає, що з листа видно, «наскільки генерал кохав свою дружину, хоча не бачив її з 1779 р.». Отже, якихось мізерних

сорок два роки безперервної війни... Ось невеликий — прямий і далекий — зв'язок із Україною... А для тих, хто залишився в Сербії, середньовіччя практично завершилось початком двадцятого сторіччя — і хоча родина заробила пристойний капітал експортом до Австрії ракії, сухих слив і продуктів тваринництва, уклад життя аж до 1900 року був артільним, тобто існував обраний голова тієї великої родинної спілки, який організовував роботу, торгівлю, експорт, визначав, хто чим буде займатися та й усе інше.

Дещо з тієї військової атмосфери опинилось у кількох новелах останньої збірки — «Мій дядько Бонд, Джеймс Бонд» або «Англійська уніформа кольору піску пустелі». Дослідження тієї давньої історії належить до довгострокових планів — я ще й досі не впевнений, чи вона більше підходить для літературного твору, чи до якоїсь експозиції з царини візуальних видів мистецтва. Коли я три місяці був у Баварії, по слідах епічної пісні вісімнадцятого сторіччя відвідав місто Донаверт. В епічній пісні Мілетича «Юнацтво молодого Продановича» дуже точно, хоча й трохи наївно описується хід битви, згадуються топоніми, наймення міських воріт, монастир капуцинів, навіть назви кав'ярень. Я зробив серію фотографій — на жаль, Донаверт належить до тих міст, які 1944 р. дуже постраждали від союзницького бомбардування. Міські ворота, які захищали сербські воеводи і майори, були зруйновані ще раніше, разом із кріпосними стінами, через експансії на місто — на тих місцях тепер знаходяться меморіальні дошки із зображенням колишнього вигляду воріт. Капуцинський монастир був секуляризований і в ньому зараз розміщено музей ляльок... Як бачите, існує багато матеріалу, який може стати покликом до творчості.

12. *Українські читачі можуть познайомитися з Ніком Сакотсарі з гордої й екзотичної країни Зухтенії, а тут було б цікаво, аби вони, принаймні, трохи дізнались від автора і про роман «Еліша в країні святих коропів»...*

Романи «Сад у Венеції» і «Еліша в країні святих коропів» пов'язані цим образом, та йдеться, безумовно, про дві абсолютно різні книги і різний статус того образу. У другій він виступає лише спогадом. «Еліша в країні святих коропів» є по суті романом про глибоке нерозуміння Сходу й Заходу, сюжетний план становить історія американської авангардної танцювальної трупи, яка здобуває стипендію від фонду з підтримки мистецьких проєктів, що розширює бачення двох середовищ, розділених колись залізною завісою. Забобони Західної, як правило «місіонерської»

культури закінчуються для них фатально через протагоністів. Я б сказав, що це дуже гірка книга, огорнута гумором, певним чином і «роман-мозаїка», монтаж різноманітних стереотипів. Батьківщина нещасливого митця-авангардиста Сакотсарі є чистим конструктором, її можна собі уявити на широкому просторі від Ядрана до Камчатки. Не потрібно багатої уяви, аби вигадати одну «транзиційну» столицю: халупи, вулична торгівля, бруд і занедбаність, корумпована поліція, старі автомобілі, а в центрі всього того — високотехнологічна п'ятдесятиповерхова скляна вежа, нові центри вседозволеної могутності, розкішні віли мафіозі-капіталістів у позаміській зоні... Моя приятелька і колега зі Скоп'є абсолютно серйозно запитала мене, чому я вирішив перенести події роману саме в Македонію, а інша приятелька, родом із Косово, звинуватила мене в тому, що я приховуюсь за вигаданими іменами і не кажу відверто, що це місто — Приштіна. Безумовно, це місто — і Скоп'є, і Приштіна, але, водночас, і Баку, Софія, Алма-Ати — можу перераховувати до завтра...

13. *Ви багато мандруєте, зустрічаєтесь із багатьма людьми, відвідуєте численні міста. Ви вздовж і впоперек проїхали багато країн... що б іще Ви хотіли побачити?*

Життя обмежене в часі, не можна побачити геть усе. Було б цікаво відвідати далекі країни з цивілізацією, відмінною від нашої,



але я глибоко погоджуюся з думкою Луїса Бунюеля, яку він навздогін висловив у прекрасній книзі мемуарів «Мій останній подих» — що він по-справжньому чутливий лише до греко-римської цивілізації, в якій народився й виріс. Можливо, я євроцентрист, або навіть середземномороцентрист, такі слова тепер, напевно, непопулярні, але так воно є. Всі інші культури я можу прийняти на рівні інформації, але не можу до кінця ідентифікувати себе з ними. А отже, хотів би передусім відвідати Кавказ, Грузію, Вірменію. Моє бажання відвідати Україну двічі майже здійснилось і кожного разу в останній момент щось цьому перешкоджало, але сподіваюсь, утретє цього не трапиться. Я люблю Стамбул і хотів би побувати в тих місцях Туреччини, які ще не бачив, та напевно більше за це я б хотів побачити Сирію. Безумовно, ніколи б не відмовився від жодної пропозиції, пов'язаної з Італією.

14. *Ваші твори перекладені й мовами народів Західної Європи. Чи отримувате Ви від тамтешніх видавців відомості про реценцію перекладених книг?*

Переклади моїх книг насправді спорадичні. Ще й досі не існує добре розробленої програми підтримки зарубіжних видавців, які хочуть видавати переклади сучасних сербських письменників. А оскільки видання спорадичні, то й реценція не має ознак континуїтету. Думаю, колись ситуація зміниться. Не треба очікувань, але гадаю, що й для сербської держави було б набагато краще, якби вона працювала на презентування національної літератури.

15. *Починаючи з 2004 року в українському перекладі опубліковано кілька Ваших текстів: новела «Голос його господаря» в антології сербської постмодерної фантастики Сави Дам'янова, розділ «Амібуса» роману «Колекція» у балканському номері часопису «Потяг 76» Андруховича, есе про Теслу в металі в другому номері «Украсу», роман «Сад у Венеції» і в цьому випуску «Украсу» кілька літературних есеїстичних текстів. Чи дійшло до Вас якесь відлуння Вашої присутності в Україні?*

Наскільки звідси можна бачити, присутність сербської літератури в Україні не залишена без уваги. На мою думку, завдяки великій праці окремих осіб, серед яких слід передусім звернутись до Алли Татаренко — виняткового знавця, чії праці, присвячені сербським письменникам, широко представлені в сербській періодиці. Беручи до уваги, що роман тільки-но з'явився, важко сказати, як його приймуть українські читачі. У будь-якому випадку, я сподіваюсь, що в Україні книгу читатимуть, і що вона, можливо, відкриє шлях іншим перекладам.

16. *Які ваші враження від українських митців?*

У сербському середовищі тільки віднедавна розвивається думка про особливість української культури, для багатьох із нас ще живий той великий капелюх, або, краще сказати, кашкет Радянського Союзу. Для справжніх, освічених інтелектуалів і раніше не існувало дилеми — сербське бароко вісімнадцятого сторіччя, настінний живопис у Войводині, започатковані діяльністю українських живописців, передусім Іова Васильєвича, і ніхто з таких людей, знавців, не помилиться і не скаже, що це «все Російське», як це іноді колоквіально можна почути. «Перверзія» Андруховича справила на мене сильне враження, співпала з багатьма моїми особистими зацікавленнями, поряд з іншим і за загальним тоном, за тією легкістю й іронією. Шкода, що сербське середовище не має нагоди ближче познайомитися з багатьма його творами, як і з творами інших молодих письменників. Окремі українські художники брали участь у великих Міжнародних виставках у Белграді, кілька років тому Жовтневий салон перетворився з національної виставки на міжнародну, і окремі українські митці, передусім ті, хто вже представлений на Заході, брали участь у виборах закордонних організаторів виставок. Серед них я виділив для себе роботи Іллі Чичкана, який презентував себе в Белграді й самостійною виставкою в галереї «Ремонт». Він був одним з учасників і на великій виставці українських митців у Регензбурзі п'ять років тому, яку я мав нагоду побачити. Оскільки та виставка є репрезентативним рівнем процесів на сценах кількох великих міст, то можна сказати, я маю уяву про події на українській образотворчій сцені.

17. *Крайнощі у ставленні митців до критики їхньої творчості — це акіотоване слідкування і повна байдужість. Чи ви читаете те, що пишуть про Ваші книги й виставки?*

Читаю. Вважаю легітимним право кожного на власне ставлення, а для автора може бути корисним, якщо він побачить, як його твір виглядає в оптиці інших. І якщо це так звана «негативна» критика — тим краще. Проте, такої критики не достатньо в моєму середовищі. Ми вже констатували, що критика в глибокій кризі, не вистачає аналітичних підходів, усе дуже поверхово і часто виконує маркетингові функції.

18. *У романі «Колекція» переплітається сучасна кримінальна зав'язка з оповіддю про пізню римську епоху і зібрання срібних предметів під назвою колекція Севсо. Чи дізнались про Ваш роман люди, пов'язані з цією колекцією і чи планується перекладання цього твору іншими мовами?*



Сподіваюся, що ні. У тому, сучасному, сегменті моєї оповіді приховані фрагменти відомої афери «Севсове срібло», або, точніше, фрагменти, які змогли реконструювати журналісти і які потім були відібрані, мутовані й пристосовані до вимог роману. Безпосередньо перед розпадом Югославії у громадськість потрапила звістка про те, що знайдена найрозкішніша до сьогоднішніх часів колекція срібла пізньоримської доби — і хоча воно швидше за все було в розкопках в Угорщині, югославська преса спекулювала тим, що воно знайдене десь у Далмації і потім контрабандою переправлене на Захід, де завдяки вочевидь сфальсифікованій документації дійшло до великої суперечки, яка тривала роками. Спекуляторні археологічні знахідки, безумовно, розпалили уяву, і коли до цього додалась тінь криміналітету — все це стало дуже «вдячним» матеріалом для роману. Безумовно, роман повинен запропонувати і щось більше — це все ж таки поле, де уява виносить вирок. Коротко кажучи, моя книга має дзеркальну структуру, існує горизонт, створений у роках, коли пізня антика переходить у раннє християнство, і другий, що виникає на початку воєн за югославський спадок, у тій сьогодні несправедливо забутій словенській десятиденній війні. Срібло, та колекція, яку збирає головний герой, чиє ім'я є нічим іншим, як анаграмою Зевса, у романі виступає певною формою метафізичного дзеркала, через яке все проходить з епохи в епоху і завдяки якому одна оповідь про кохання знаходить своє завершення. На жаль, зараз роман цілком ніде не перекладений, перекладались лише уривки з нього.

19. У новелі «Музей крилатої дитини» з'являється мотив туристичного відвідання Чорнобиля. Чи Вам було відомо, що такі тури вже існують, чи то Ваша письменницька уява співпала з дійсністю?

Недаремно кажуть, що очі сьогоднішньої людини «продовжені» телебаченням. У мене немає звички систематичного перегляду програм, але «на бігу» можна побачити все, особливо в зарубіжних «дослідницьких» передачах, які зараз легкодоступні завдяки кабельній системі. Жахливі пропагандні програми часів Мілошевича відучили мене дивитись вітчизняне телебачення, і це, можливо, єдиний непоганий наслідок тих жахливих часів в особистому плані. А отже, я десь на рівні підсвідомості тримав ті картини і факт, що організовані відвідання можуть і започаткувати. Але не був цілком упевнений. У будь-якому випадку, туристичний інтернаціонал давно сягнув сфери горизонту, отже, мандрівки забороненими зонами, навіть коли ті зони

можуть зашкодити здоров'ю допитливих паломників, навіть коли відвідання може виглядати як копірвання в чийхось ранах, — цілком можливі, очікувані, передбачувані.

20. *Гумор, і навіть сатиричні відблиски, з'являються й в окремих ранніх новелах збірки «Небесна опера», але, схоже, у нових оповідях гумор наближається до іронії, а гротескно-фантастичні нюанси здобувають більше місця...*

Схожість книги «Пес із перебитим хребтом», написаної на початку дев'яностих, і роману «То міг би бути Ваш щасливий день», написаної наприкінці того ж десятиріччя, протягом бомбардування Сербії силами НАТО, полягає в тому, що в них у різних ситуаціях з'являється собака. Як фрагмент вступної частини в одному випадку і як центральний образ — в іншому. І це, на перший погляд, єдина схожість. Можна було б додати, що обидві книги частково написані і як вид захисту від зайвої брутальної дійсності, яка мене оточувала. Розбіжності, можна сказати, сутнісні. Перша є безпосередньою, у потрійному письмі фіксується час, в якому з'являється книга, заходить у минуле есеїстичними шляхами, намагається проникнути в причини заглибленості в суспільну патологію і, зрештою, все це перетинається гіперреалістичними візерунками, наче в якійсь свідомості, де інтимні, малі предмети залишаються як єдина точка опори в подіях, що набувають рис кривавої лавини. Тон безпосередній, ще досі існує віра, ніби ще можна дещо сказати, роз'яснити. Неповних десять років потому віра в такий дискурс зникла: мені лишився тільки руйнівний гротеск. Бомбардування було надзвичайною нагодою для графоманів у Сербії: з'явилися сотні «прозовок», сповнених жалем до себе, найчастіше щоденників або — це звучить сучасніше — електронного листування з реальними чи фіктивними кореспондентами. Те, в чому я коротав час протягом тих найдовших, відчутно смертоносних канікул, була книга, де воюють риторики, а ми лаємось із нашим домашнім собакою, який безпосередньо перед початком бомбардувань здобув «Зелений картон» в американській еміграційній лотереї. Є якесь особливе безглуздя в тому факті, що вам дана можливість відчути, як ваше тіло перетворюється на піксель в чиемусь екрані. Але навіть більше того мене тоді цікавили стереотипи, оті пропагандні нісенітниці, на які ми незмінно дивились у нашій та у світових мережах. Так, я справді вірив і тепер вірю, що руйнівна іронія, гумор, який не звертає уваги на правила пристойності чи політкоректність мовлення, — єдиний спосіб протиставити себе руйнівним бомбам.

Або руйнівному глупству, котре також має ту особливість — бути смертоносним. Великі світові письменники, від Рабле й дотепер, знали, що гумор — це особливий вид найвищої мудрості.

21. *Як Ви ставитеся до позначення й приховування інтертекстуальних зв'язків у літературному мереживі?*

У будь-якому випадку добре, коли шви помітні не одразу. «Аліса в країні Святих коропів» в цілому є інтертекстуальною грою, в якій використано «одяг» відомої «Аліси...» Керролла. Це так у макроплані, але до того факту, що топоніми, котрі звучать екзотично, є насправді анаграмами англійських слів. В одній із ранніх новел збірки «Небесна опера» під назвою «Королева, яка співає» інкорпоровані фрагменти інтерв'ю Мір'яни Маркович, дружини Слободана Мілошевича, яке вона дала тижневику «Дуга». Це інтерв'ю я знайшов через кілька років після його публікації у будинку, в якому проводив літній відпочинок. Воно було нездоланно ідіотське. І прекрасно вписалось до «оповіді в оповіді», яка була безпосередньою алюзією на одну новелу Селінджера. Схожа ситуація і з новелою «Ісак, молодчик із далекої галактики» з останньої збірки, де також існують цитати, але тепер у прядиві похмурого, гротескного звернення до «Маленького принца» Екзюпері. Скільки читачів свідомі цього — не знаю.

22. *В одному інтерв'ю з приводу своїх літературних творів Ви сказали: «люблю монтажний прийом “розрізів”. Що Вас приваблює в такій поетиці?»*

Я і справді думаю, що літературний твір сьогодні, в епоху, коли інші, незрівнянно оперативніші засоби інформації, типу фільмів, мають перевагу, повинен, з одного боку, використовувати досвід цих засобів, оскільки, будемо відверті, вони змінюють звички і перцепцію читача, а з іншого боку, реорганізувати стратегію отримання задоволення від читання. Це означає, що пропонується і дещо, що не впливає на перший шар і не може бути перенесене в інший медійний засіб. Проілюструю сказане одним прикладом: я люблю роман Джона Фаулза «Магус», навіть попри те, що сербською мовою його назва помилково перекладена як «Чарівник». Ця книга пропонує неймовірні інтелектуальні поштовхи і водночас сповнена напруженості, а функціонує так, що читач змушений реконструювати одну ситуацію. І саме коли він думає, ніби все вирішено, — вся сцена приймає інший поворот і він бачить, що рішення було помилковим. І так усе змінюється кілька разів. У більшості моїх романів є початок, який навмисно виводить на помилковий шлях, далі все рухається в іншому



напрямку і лише під кінець — зв'язується. Навіть у малих літературних формах, у новелах існують ті монтажні розрізи.

23. *Ваші публіцистичні огляди й есе відрізняє ясне спостереження маніпуляції, аморальності, відсутності смаку. Чи важко загострювати увагу на жахливому й зіпсованому в світі навколо нас?*

Не можу сказати, що середовище, в якому я зростав, а це передусім Белград, за часів стабільного соціалізму відрізнялось якоюсь особливою щасливістю. Але і такий порядок зламався, коли кліка Мілошевича взяла все в свої руки. А отже, все показне і спаплюжене було легко побачити. Вся ця зовнішня жахливість була, проте, лише вираженням внутрішнього краху — так іноді серйозні хвороби внутрішніх органів виявляються на шкірі. Ми пережили комунізм і, як казала одна письменниця, ще й сміялись, а тоді прийшов якийсь мутант з апаратчиків, підкорив засоби масової інформації, одурманив народ тим, що насправді було порожнім місцем ідеології, організував війни, цілу систему прозорої брехні. В усьому тому процесі, який насправді тривав надто довго і забрав забагато жертв, найбільше мене зачепила маніпуляція традицією. Мілошевич маніпулював абсолютно всім, це не проблема, але, скажімо, мене найбільше вразило те, що зі спадщини цілого народу він зробив карикатури. А народ настільки поринув у неучтвo, що часто навіть не помічав цього. Тому при невеликій

зосередженості погляду, додавши трохи сил і чогось більшого, ніж одвічне знання, легко було помітити й проаналізувати ті грубі порушення норми.

24. *Як Ви вважаєте, чи лихоліття балканських воєн постали з терору культури, в чому назвою своєї книги польською мовою переконував етнолог і видавець Іван Чолович?*

І так, і ні. Це факт, що на Балканах народи створили набагато більшу кількість історії, ніж могли проковтнути й перетравити. Лінія розколу Римського царства пройшла через наші краї, пізніше вона перетворилась і на лінію розмежування вірувань, з тим, що ця лінія поширилась і на Північ, на області, які не належали Імперії, — отже, й Україна має такий досвід. Зазвичай кажуть, що то дві культури, і, як правило, західніша вважає себе такою, що має переваги: серби у порівнянні з болгарами, хорвати по відношенню до сербів, словенці — до хорватів, австрійці — до словенців і так далі. А от стосовно новітніх сутічок, я передусім сказав би, що йдеться про зіткнення некультур. У балканських війнах кінця минулого сторіччя набагато ясніше я бачу те, що більшість не готова побачити, — чорну руку колишніх таємних служб соціалістичного режиму, розтягнених на служби у нових державах, перемішаних із криміналом, здатних, наприклад, убити прем'єра і в такий спосіб відкласти неминучу трансформацію суспільства.

25. *Після страждань сербів через катастрофічну політику диктатора, який сприймався на Заході як гарант Дейтонського миру, після його відходу від влади і смерті, сербам і далі пред'являють рахунки. Чи існує якась риса сербського самовизначення, яку б Ви особисто захищали в ситуації, коли б хтось вимагав, аби народ як група особистостей, від тієї риси зрікся?*

Надто легко на балканських просторах бути прибічником міжнародних теорій змов, а багато плутанини привносять насамперед «локальні сили», різні служби, які залишились від попереднього, комуністичного режиму. Вони навіть сьогодні у Сербії засновують газети, вбивають політиків, створюють оркестрований хаос і, безумовно, роздмухують у неосвіченому народі тезу, що всі війни на наших територіях є наслідком якихось глобальних змов, замішаних далеко від очей громадськості. Так простіше дійти згоди із власною відповідальністю і звернути увагу на справжніх винуватців. Однак навіть коли залишити у спокої можливі параноїдальні конструкції, залишається той факт, що Захід у кількох спробах спирався на Слободана Мілошевича, людину, яка,

можливо, не враховуючи іноземців, принесла найбільше шкоди сербському народу з часів приходу слов'ян на Балкани. Одним із тих моментів був згаданий Дейтонський мир, коли той «балканський м'ясник» у риториці Америки й Заходу наступного ж дня перетворився на «гаранта миру й стабільності в регіоні». Тоді «з носом» були залишені ті, хто раніше роками боролися проти війни, мілошевичівського тоталітаризму і всіх грубих порушень норм у суспільстві. Схожа ситуація повторилась 1999 р.: на фоні бомбардувань безглузде руйнування країни лише посилювало його абсолютну владу і дало йому можливість звести рахунки із внутрішніми супротивниками. На жаль, здається, що Захід і зараз грає в ту саму гру — в суспільному дискурсі всі ледве чекають, аби Сербія «прийняла рішення» і приєдналася до Європи, а за сценою відкрито вболівають за деструктивні націоналістичні сили. На перший погляд це виглядає парадоксальним, але насправді таким не є. Самостійність Косово не прийнята у світі із таким піднесенням, як це очікувалося: численні європейські країни ще й досі вирішують дилему — чи приймати бік настільки очевидного порушення міжнародних законів. Було б набагато легше, якби в Сербії при владі були «погані хлопці», майже профашисти, прихильники етнічних чисток, не демократи, — тоді б навіть ті, хто сумнівається, що самостійне Косово було найрозумнішим рішенням, сказали б: «та ті серби справді невинуваті», і все б рухалося далі. Що ж до самовизначення: аби сказати щось послідовне, необхідна історична перспектива принаймні з півстоліття або й довше, а для цього абсолютно точно немає простору в одній відповіді. Передусім скажу, що масштаби докторської дисертації були б цілком підходящими... Оскільки українці мають хоча б частково схожий досвід, я спробую сказати коротко: якщо Радянський Союз був великою імперією, то друга\* Югославія була малою імперією, до того ж ще й зручно розміщена між двома блоками. Серби велику частину своєї історії провели в імперіях, Оттоманській, Австро-Угорській... Імперія, на відміну від національної держави, дає можливість подвійного самовизначення. Я, наприклад, легко міг бути сербом і югославом одночасно. Із розпадом імперій на тому плані створюється турбулентність: комусь була не до вподоби імперія, він хотів,

---

\* «Першою» Югославією серби традиційно називають утворене 1918 р. Королівство Сербів, Хорватів і Словенців, яке 1929 р. отримало назву Королівство Югославія. Натомість під назвою «Друга» Югославія виступає Федеративна Республіка, що була проголошена у 1945 р. і проіснувала до 1992 р.

наприклад, бути лише сербом або лише хорватом, недобре почувався із двошаровим самовизначенням, а коли такої можливості не стало, виявилось, що є пристойна кількість тих, хто таким скороченням був якось обділений. Для багатьох такий наново відкритий національний вимір створив хаос у голові, і це добре відчували партійні лідери, які вмить перетворились на національних ватажків. Мілошевича переслідує репутація «націоналіста», війни були розпочаті заради «захисту сербів у сецесійних республіках», але насправді він таким не був. Він був порожнім місцем ідеології, єдиним рушієм був наркотик особистої влади і, якщо розширити фокус на його родину, включаючи й брата, який був послом у Москві, — мотивом був голий грабіж. Війнами, розпочатими двома запамороченими розумами — його й дружини, багатократно знищена і відкинута назад сербська нація, знищений моральний кредит, створений у світових війнах, держава перетворилася на бідне, зруйноване, ксенофобійне і слабе оточення. Не можна казати, що Мілошевич не використовував національну вразливість, із бажанням за неї помститися, аби стати при владі. У громадськості, за сприяння засобів масової інформації, ототожнені поняття «націоналіст» і «шовініст». Я, наприклад, вважаю себе націоналістом, хоча й не маю навіть однієї спільної риси з тими, хто на телебаченні й у палких публічних промовах представляє себе як «якісного серба». В одній полеміці батько теперішнього президента Республіки, філософ і полум'яний борець за «сербство», що б це не означало, назвав мене «мондіалістом» і навздогін — «учителем малювання», що я не можу сприйняти інакше, ніж як комплімент, оскільки дійсно вважаю, що людина не може бажати в житті нічого більшого, ніж бути вчителем малювання. Досі сотню разів можна було побачити, що мало хто з тих полум'яних сербів оперує справжніми знаннями про національну культуру, а щось ширше — скажімо, регіональну чи європейську спадщину — годі й згадувати. Якщо вони й говорять про культуру, то це лише мотиви, часто мегаломанні, наївні, а іноді й дуже ксенофобічні. Для них національна визначеність полягає передусім у віросповідуванні, православ'ї, вони відкрили це лише нещодавно, коли перестали бути комуністами, і потім у ірраціональних і майже містичних категоріях, таких, як «зло», «кров»... Ну а, беручи до уваги, що моє національне чуття належить сфері мови й культури, і що цю культуру, починаючи з середньовічної візантійської, через традицію просвітництва нових часів, від Досітея, Стерії, Лазе Костица, Растка Петровича, Црнянського, Вінавера й Андрича, через сербський

авангард, зенітизм і сюрреалізм, до післявоєнних Кіша, Пекича, Боре Чосича — не буду перераховувати далі, оскільки все це розглядаю в європейській перспективі — тоді в мене з'являється відчуття, що моє самовизначення атаковане не ззовні, а зсередини, з боку неуків, які б'ють себе в груди і неспинно шукають спосіб принизити, інструменталізувати ту культуру, зробити її карикатурною. Тому я не думаю, що взагалі можливо, аби хтось вимагав, щоб я зрікався будь-чого з того.

26. *І на закінчення — ще одне запитання, близьке до першого: чи Ваша багатогранна обдарованість поширюється на сферу драматургії або кінематографу?*

Я не виключаю можливості, за якої щось із написаного буде перенесено в якусь іншу медійну форму, а це, в принципі, вже й трапилось — роман «То міг би бути Ваш щасливий день», написаний у часи бомбардувань Сербії НАТО у 1999 р., мав театральне інсценування. Я, однак, відмовився від пропозиції драматизувати текст самому. Частково тому, що, на мою думку, це має робити людина, хоч трохи віддалена від тексту, менш суб'єктивна, а певним чином і тому, що справді вважаю драматургію окремим ремеслом, таємниці якого мені не відомі. Вже і те, чим я займаюсь, є дуже дивергентним, думаю, краще лишатися у бороні, яка вже заорана.

*Із сербської переклала Наталія Білик*