

NATAŠA GOVEDIĆ

# Intelektualni kapital iz perspektive teatra

Johan Harstad: *Max, Mischa i ofenziva Tet*

Redatelj: IVICA BULJAN

Zagrebačko kazalište mladih

Premijera: 17. listopada 2025.

*Po definiciji, intelektualci su ljudi koji najozbiljnije shvaćaju ideje. Važno im je je li nešto istinito ili lažno, nezavisno od socijalnih implikacija koje donosi praktična primjena dobivenih uvida. Stav intelektualaca prema idejama istovremeno je zaigran i pun istinskog pijeteta.*

JOHN SEARLE

Iako svi znamo koliko totalitarni i konzervativni režimi proganjaju kritičke intelektualce, često zaboravljamo da ih marginaliziraju i demokratske stranke. Emancipatorska politika Karla Marxa, kao inauguralnog filozofa suvremene ljevice, uopće nije posvetila puno pozornosti inte-

lektualcima, osim kao mogućim ideolozima proleterske revolucije. Ni druge političke ideologije – od čega nije iznimka ni postojano prevratnički anarhizam, izrazito sumnjičav prema svemu što se pojavljuje pod egidom ekspertnosti – nisu sklone priznati kritičku refleksiju kao ključni društveni utjecaj.



> Rakan Rushaidat, Milivoj Beder    foto: Marko Ercegović



> Hrvojkja Begović    foto: Marko Ercegović

Globalno utjecajni liberalni filozof Alexis de Tocqueville pisao je o “tiraniji većine”, ali užasavao se “pretjerane nezavisnosti” (“intelektualne anarhije”) intelektualaca, nazivajući je često u svojim spisima *bolešću*. Intelektualca se, dakle, unutar političkog spektra percipira kao prijetnju, 'višak', karikaturu, gnjavež, sinekuru, uhljeba, luksuz cjeloživotne edukacije, svijet privilegiranosti odmaknut od realiteta radne rutine, baš što se uz intelektualce vežu i podrugljivi pojmovi moralizatorstvo i dušebrižništvo, a bojim se da bi mlađe generacije čak rekly „kritizerstvo“ ili parazitstvo, s obzirom na to koliko je posljednja etapa kapitalizma koju živimo usredotočena na zaradu, a ne na refleksiju. Sve te negativne odrednice mogu se protumačiti i kao naopaka pohvala intelektualcima, budući da djeluju kao savjest društva koju društvo nastoji ignorirati. Premda riječ „intelektualac“ datira iz 1813. godine, kad ju je ironično upotrijebio Byron (iz čega Raymond Williams izvodi svoju teoriju intelektualca kao kritičara koji će također veoma rado i sâm zarežati na kritiku koja mu je upućena), mnogi se akademski izvori slažu da je prvi javni intelektualac bio Sokrat i da je njegova potreba da s društvom uspostavi kritički dijalog još uvijek kriterij ove vokacije. Nedavno je u izdanju Fracture objavljena knjiga *Otpor intelektualaca* Dejana Jovića (2025.), koja također pojam intelektualca konceptualizira na tragu Sokrata, usput pokazujući koliko se mali dio inteligencije na ovim prostorima tijekom posljednjih pedeset godina zaista brinuo za javno dobro, zajedničko dobro, demokratski ili inkluzivni kapital društva. O tome se na drugačiji način možemo osvjedočiti i ako pročitamo Marinkovićeva *Kiklopa*, kao priču o intelektualcu, dapače kritičaru, koji gladauje (planski se izgladnjuje) zato da opstane kao antiratna ljudska jedinka i kao intelektualac: glad je njegova strategija izbjegavanja nasilja masovne mobilizacije. Ili Krležine *Zastave*, čiji glavni lik vrlo oprezno i melankolično bira svoje bitke jer ne želi završiti kao najbolji mu prijatelj Joja, u dugom konvoju političkih kaznionica. Žestoko pre-

govaranje intelektualca i zajednice ujedno je i kontekst u kojem gledamo predstavu *Max, Mischa i ofenziva Tet* Johana Harstada, u režiji Ivice Buljana, smještenu na veliku scenu Zagrebačkog kazališta mladih.

## 2.

Harstadov je roman samosvojni apel za intelektualni integritet.

Protagonisti su redatelj (Max, igra ga Ugo Korani), glumac (Mordecai, utjelovljuje ga Ivan Jurković) i likovna umjetnica (Mischa, u interpretaciji Hrvojke Begović). Njihova se prijateljstva uspostavljaju zato što mogu razgovarati o umjetnosti i zato što ih zanima ono što je u stvaranju najrizičnije. Mogli bismo reći da je riječ o troje intelektualaca koji se i pojedinačno i kao jaka sukreativna grupa sudaraju s američkim kontekstom vlastite marginalizacije. Četvrti intelektualac je *jazz*-umjetnik Ove/Owen (ima i norveško i američko ime) u izvedbi Rakana Rushaidata. Ove/Owen je i radikalno iskorijenjena osoba, norveški egzilant koji u Americi nije uspostavio ni obitelj ni karijeru, ali je unatoč tome ostao vjeran svojoj inicijalnoj posvećenosti glazbi kao najdubljem saznavanju i istraživanju. Kontekst romana, dakle, inzistira na tome da je intelektualac osoba koja mijenja ne samo pravila nego i obzor igre, kao i da je to „trganje ograničenih horizonata“ njezin i njegov primarni zadatak: prozvati trulost velikoga američkog zabavišta; okrenuti mu ogledalo u kojem se jasno vidi koliko je lunapark *dosadan* i opasno plitak. Maxova intelektualna opsesija monotonijom američkog društva dosta je blizu romanima i stavovima Davida Fostera Wallacea, od kojega Harstad neizravno posuđuje redateljsku poetiku svojega lika: američko je društvo krajnje jednolično zaokupljeno mehanizacijom i birokratizacijom zarade, čemu nasuprot stoji divinizirano trošenje, šoping-centri umjesto kulture, filmske dvorane u kojima

akciji i hororci (jefitina žanrovska zabava) ispiru mozak ionako nepismenoj publici. U tom svijetu halucinatorne zabave i surovog radnog izrabljivanja politička se situacija sve više pretvara u Ionescoova *Nosoroga*: bezdušno, okrutno društvo svaku će kritičku misao podvrgnuti kopitima. *Nosorog* je i jedan od prvih dramskih naslova koji u romanu fizički i metafizički spaja Maxa i Mordecaija kao najbliže prijatelje i mlade glumce. I poslije, kad se Max profilira u redatelja, baveći se predstavama za koje znamo da po trajanju i temama podsjećaju na Tomija Janežiča (pet do šest sati trajanja; presjek nekog aspekta društvene nemoći i rutine), dok Mordecai stasa u glumca koji mora pristati i na komercijalni aspekt svojega posla da bi preživio, nad romanom ostaje lebdjeti osobita intelektualna strast prema umjetničkim eksperimentima. To je i razlog što Max svoju ljubavnu partnericu nalazi u Mischi, likovnoj autorici koja konzumerističke predmete američkoga kućanstva, primjerice 'veš-mašine', tretira kao svemirske letjelice za ispiranje društva od vladajuće praznine i banalnosti. Čitanje Harstadova romana na mnogo načina uspostavlja i kompetencije i izdržljivost i *obaveze* suvremenih umjetnika kao intelektualaca, od čega se ne odustaje tijekom devet stotina stranica teksta.

### 3.

Dramaturgija Vida Hribara i režija Ivice Buljana postavlja na ZKM-ovu pozornicu velik broj likova, odmičući se od četiri nosiva karaktera kao narativnoga stupa romana. Izbačene su *sve* (krucijalno važne) rasprave o umjetnosti, a ako se slučajno pojave kuratori ili kritičari, odigrani su ironično, kao klepetala (u promašeno podrugljivoj interpretaciji glumca Dade Čosića). Na sceni uopće nije tematizirana Maxova kazališna estetika, ne spominju se i ne izvode nikakvi aspekti detaljno opisanih kazališnih predstava koje sadrži roman. Naglasak je na tračer-

ski pojednostavnjenim ljudskim odnosima, određenima melodramatskim silnicima: Max i Mischa su ljubavni par koji pleše na stolu i ljubi se (vrsta prizora koja ne postoji u romanu jer seks je jezik intimnosti, a ne kavanskog zabavljaštva). Bolja je situacija s fokusom na Maxa i Mordecaija: predstava kapitalizira njihovu privrženost i povjerljivost, čemu pomažu izvanredno nijansirane glumačke izvedbe Jurkovića (Mordecai) i Koranija (Max). Mordecai je postavljen u tamno središte cijeloga uprizorenja: krhak, lucidan, hrabar, autodestruktivan, nepokoriv. Byronovski napisana persona i u romanu i na sceni svako malo iščezne: najprije je tu svom silinom svoje odanosti i otvorenosti, ali odmah se povlači u samoću ili radnu groznicu. No nikad ne nestaje iz prijateljske orbite. Čak je i završna Mordecaijeva smrt moment koji spaja Maxa i Mischu, jer Mordecai potroši sav svoj teško ušteđeni novac da kupi Mischinu vrtočavo skupu sliku, koju Max u jednom trenutku razočaranja u njihovu vezu nesmotreno proda. Mordecai ne samo da sliku kupi na dražbi, nego je i oporučno ostavi Maxu. Jurković bez ikakve patetike igra velikodušnost Mordecaijeva lika: način na koji krajnje ozbiljno, uspravno i fascinirano sluša prijatelja i samo mu se na sekundu vrlo nježno, suučesnički bljeskovito osmehne. Ili način na koji uvijek s velikom blagošću napravi ono što je za Maxa najbolje (uključujući i njegovo upoznavanje s Miscom, iako je i sam imao – i prošao, prerastao – etapu zaljubljenosti u najboljeg prijatelja), pa i tiho, diskretno dostojanstvo kojim nosi *gay*-traume svojega lika, sve je to odigrano snagom zaista velikoga glumačkog senzibiliteta za intelektualne i emocionalne 'orkanske visove'. I Ugo Korani izvanredno igra Maxovu grozničavost, stalan nemir, potrebu unutarnjeg i vanjskog kretanja, kao i samokritičnost svojega lika. Sve od omiljenog filma, Coppoline *Apokalipse danas* (1979.), Max zna da su ljudi sposobni za tako ekstremno nasilje da u njemu sasvim sigurno djeluje i naša civilizacijska autodestruktivnost. Korani stoga igra intelektualca kao (Camusova) Sizifa; osobu koja se stalno



> Rakan Rushaidat foto: Marko Ercegović

vraća na uznemiravajuću temu samoubojstva (u romanu je to i jedna od opsesija Maxovih predstava), kao što se vraća i na perspektivu 'hiperbudnog pogleda', koji svuda oko sebe vidi slijepu katastrofu. Njegov će se najbolji prijatelj Mordecai u depresivnoj epizodi pred kraj i romana i predstave također ubiti, što Maxa pretvara u svojevrсног čuvara globalnog groblja. Njegov se strah od toga da ljudi neprekidno uništavaju ono što im je povjereno realizira na mnogo načina, no protutežu psihotičnom svijetu autodestrukcije donosi *trajnost* Maxovih odnosa i s Mordecaijem i Mischom (distancirana, neiskorištena, podigrana, a ujedno i previše zabavljачka interpretacija Hrvojkе Begović – što je definitivno i režijski problem predstave). Zato je

predstava postavljena kao 'bitka za odnose', u kojoj na neobičan način zaista sve troje prijatelja ostaje nerazdvojno.

#### 4.

Buljanova režija gradi dramske napetosti istaknutim razlikama Norveške i SAD-a, odnosno problemom bezdomnosti glavnih likova. Maxovi roditelji su norveški doseljenici u Ameriku, u kojoj su percipirani kao čudaci. Predstava ismijava Amerikance i njihovu uskogrudnost, ali upada u nemali stereotip o Amerikancima kao prezirateljima svega što nije masovna kultura. Otac



> Rakan, Rushaidat, Ugo Korani foto: Marko Ercegović

(igra ga blago otuđeni Frano Mašković) i majka (nešto neposrednija, ali i dalje odveć konvencionalna Lucija Šerbedžija) nose – naravno opet stereotipne, sobovima ukrašene – norveške pulovere, dakle ponovno je uspostavljen vizualni naglasak koji doduše ima veze s romanom (budući da Maxova majka voli plesti i u Norveškoj je čak držala dućan za pletenje), ali uopće nije jasno zašto su likovi majke i oca *zadržani* kao likovi u tropolsatnoj ZKM-ovoj izvedbi, ni zašto jedna pomaknuta *hippy* majka ne bi plela pulovere s uzorkom svemirskih hobotnica, a ne norveškog folklora. Kostimografkinja, Ana Savić Gecan, kao da je dobila upute da odjene glumački ansambl u što *tipičnije* ruho, umjesto

da predstavu pomakne prema kostimografskom znaku kao višoj ili bar kreativnoj dimenziji likova.

Vid Hribar u roli dramaturga i adaptatora romana dao je sve od sebe da zadrži linearnost romana i gomilanje likova, što je, pak, suprotno zakonima dramske adaptacije, počevši od grčkih drama koje su brutalnim rezovima intervenirale u mitološke narative, pa dosežući do suvremene scenske adaptacije kao kreativnog zanata. No bojim se da je to 'forsiranje proze' ponovno bio jedan od zahtjeva Ivice Buljana, koji često uzima prozne predloške i onda ne odustaje od linearnog pripovijedanja, umjesto da uvaži

činjenicu da transfer romana u dramsku predstavu *zahtijeva* posve nove dramaturške konstrukcije, svjesno udaljene od romana.

Jedan od glavnih vizualnih znakova predstave je poster Jane Fonde iz 1972. godine, na kojemu nasmiješena i vedra glumica u Stockholmu na konferenciji za novinare prosvjeduje protiv američke uključenosti u rat u Vijetnamu (scenograf: Aleksandar Denić). Taj se politički retro-citat može čitati na različite načine. Kao Buljanova kritika američkog imperijalizma i neokolonijalizma, ali i kao izbjegavanje mogućnosti da se suvremenim političkim plakatom osvrnemo bilo na situaciju u aktualnoj Americi, bilo na situaciju u Hrvatskoj. S obzirom na to da se na naslovnici Harstadove knjige pojavljuje Maxova omiljena glumica Shelley Duvall, o čijoj se tragičnoj, ali time ne manje relevantnoj karijeri i ulogama u romanu uvelike raspravlja, čini se važnim da se ZeKaeM-ova predstava fokusira na drugu glumicu, aktivisticu Jane Fondu. Za razliku od krhkosti i pasivnosti Shelley Duvall, pa i njezine mentalne bolesti, Fonda je u svim etapama svoje karijere imala kontrolu nad ulogama koje bira, bilo da je riječ o antiratnim kampanjama, velikim ulogama u nezavisnom i komercijalom filmu ili o karijeri promotorice aerobika. Osim toga, Godard i Gorin posvetili su Fondi cijeli jedan film (*Pismo za Jane, 1972.*), zajednički detaljno raspravljajući o jednoj njezinoj vijetnamskoj fotografiji, o čemu je recimo Susan Sontag napisala iznimno kritičan tekst. Što god da je scenografska agenda izabrane fotografije Jane Fonda koju gleda ZKM-ova publika, šteta da s pomoću nje predstava izravno ne progovara o statusu glumica, nego čak i sjajnu žensku glumačku ekipu ZKM-a tretira kao manje bitne likove od muških protagonista. Posebno je razočaravajući način na koji je u predstavi sistemski minorizirana uloga Mische (Hrvojka Begović). Mogu zamisliti redateljicu ili redatelja koji cijeli Harstadov roman pripovijedaju ponajprije iz Mischine perspektive – i nije im nimalo ridikulozno što jedna likovna umjetnica dobiva pomne

kritičke analize svojih izloženih radova. Mogu zamisliti i da predstava zbog toga igra u likovnoj galeriji, a ne u teatru. Općenito je Harstadov predložak, kao slojeviti esej o prožimanju različitih umjetnosti, pun potencijalno originalnih izvedbenih interpretacija.

## 5.

Ne zaboravimo važnu kariku romana i predstave: *jazz*-umjetnika Uvea u potresno skromnoj, dobrotivoj, ali i naglašeno emocionalno poraženoj interpretaciji briljantnog glumca Rakana Rushaidata. *Jazz* je u romanu *Max, Mischa i ofenziva Tet* također jedna od nosivih tema, jer zajedno s kazalištem, filmom i vizualnim umjetnostima pripada intelektualnom kapitalu likova. *Jazz* je, naime, još jedna oštra suprotnost američkom društvu spektakla, posebno u kasnom 20. stoljeću, kad uspostavlja svoj kompleksni status eksperimentalne glazbe za koju je potrebno sustavno i cjeloživotno obrazovanje, što *jazz* izravno povezuje s klasičnom glazbom. Cijela predstava mogla se osmisлити samo u svjetlu *jazza*, odnosno suradnjom s domaćom *jazz*-scenom. Možda čak i kao *homage* Matiji Dediću, čiji je odlazak nedavno potresao hrvatsku umjetničku scenu.

No Buljan ponovno odlučuje da je važnije prepričati biografije proznih likova, nego ući u restrukturiranje proznog predloška u teatru. Uve je i lik Norvežanina koji prekida odnose s Norveškom, zatim u Americi (u koju odlazi radi glazbe) kao imigrant proživljava rat u Vijetnamu (prijavio se radi dobivanja državljanstva) te na kraju umire od raka, povezanog s kemijskim oružjem koji je upotrebljavala američka vojska u ratnim operacijama. Uveova je tema slojevitost poraza ili možda čak mnogo veća vrijednost poraza – u odnosu na banalnost pobjede. Premda se čini da Uve nikad nije postigao ono čemu je težio (život u glazbi i karijeru *jazz*-glazbenika), taj je lik ipak osoba koja zahvaljujući glazbi

preživljava sve male i velike odrone svojega života, dijeleći s Maxom, Mordecaijem i Mischom istinsku strast prema umjetnosti. Drugim riječima, on je kolos otpora raznim vrstama površnosti. Rushaidat hvata njegovu frekvenciju aktivnog, posvećenog, toplog slušanja i uvažavanja ljudi, tamne i tople dobrote, srdačnosti, majstorski empatičnog prihvaćanja svega što mu okolnosti nametnu, kao i gorkog dostojanstva osamljenosti. Predstava nas pita je li *dobar čovjek* u tolikoj manjini da bismo tu dobrotu (iskreno nezamjeranje, služenje nečemu kreativnom i većem od sebe – poput Oveove glazbe, djelovanje uvijek iz altruizma) morali smatrati istinskim oblikom „ofenzive Tet“. Harstad pritom nije propovjednik i ne govori moralizatorski o dobroti. Samo inzistira na tome da ona nije u velikim gestama i dobročinstvima, nego u nijansama brižnosti, unutar bliskih odnosa među ljudima.

## 6.

I da se vratimo na pitanje što čini intelektualni kapital, sada iz perspektive Buljanova teatra. Za razliku od romana, u kojemu se inzistira na kompleksnosti uspostavljanja su-jezika teatra, glazbe i likovnosti, ili suprotno Harstadovu stavu da je kultura sposobnost da umjetnost gradimo iz raspravljanja o umjetnosti, baš kao i stavu da sudjelovati o dijalogičnosti procesa stvaranja nije lakonsko davanje dojmova, nego sposobnost pomnog gledanja/slušanja/čitanja/raspravljanja, Buljan smatra da je intelektualni kapital priča – *storytelling*. Jer za Buljanovu je predstavu najvažnije ispričati kronološke, linearne, biografske priče Harstadovih likova. Što je dalje bilo s Maxom. Što je dalje bilo s Mordecaijem. Što je dalje bilo s Mischom. Zato se predstava čini kao gusta zbirka (neujednačenih: čas majstorski odglumljenih, čas površnih) kratkih prizora koji se stalno smjenjuju, ne uspijevajući ući u dubinu relacija. Ispričati priču o sudbinama

likova izrazito je populistički pristup teatru. To je najdostupnije, najmasovnije. Što se tiče recepcije predstave, čini se da je zaista privukla vrlo raznorodnu publiku i da je velik naglasak stavljen na gledateljsko uživanje u iznimno visokoj kvaliteti glume ZKM-ova ansambla (posebno trojca Rushaidat/Jurković/Korani). Taj je užitak svakako postignuće po sebi i razlog za vraćanje predstavi. No sve otkako sam pogledala premijernu izvedbu, pitam se zašto se čak ni ZKM nije usudio ući u respekt prema Harstadovim intelektualcima; prema *sceni raspravljanja* koja obilježava i brojne romane Dostojevskog (tamo je u pitanju ruska inteligencija), ali i dramaturšku poetiku kazališnih, poput Shakespearea ili Krleže. Jesu li intelektualci 'stišani' i uklonjeni ne samo s političke pozornice, nego postaju izumiruća vrsta i u umjetničkom svijetu? Jesu li zaista kulture tako intelektualnofobne da se kritičko-analitički potencijal intelektualaca tretira kao 'antiteatralni'? Ivica Buljan jedan je od najuglednijih intelektualaca našega glumišta. No na razini predstava, redateljski dosljedno favorizira tijelo, a ne misao o tijelu. Nagradno pitanje: što ako bi publika *mogla* podnijeti etička, filozofska i estetička pitanja iz Harstadova predloška?

Što ako su **i publici** (ne samo piscu) bitne ideje?

I što ako osim temeljne ideje o najodanijem prijateljstvu kao okosnici romana *Max, Mischa i ofenziva Tet* u tom predlošku postoji i mnogo veća riznica sasvim nemalodramatskih, ali veoma jakih i inspirativnih ideja? Primjerice, ideje o uzaludnosti ratne i osobne (auto)destrukcije, o potrebi stalnog učenja, o strahu od emocija (koji pogađa sve likove), o potrebi ostanka na jednom mjestu (a ne stalnog nomadskog života na koji nas tjera financijski kapital), da i ne govorimo o idejama da teatar ne može bez glazbe i vizualnih umjetnosti jer nam se obraća i kao zvuk i kao slika i kao riječ i kao frekvencija ljudskih odnosa? Što ako je i sâm Ivica Buljan inicijalno izabrao Harstadov roman zbog tog

istog *obilja ideja*, čiji se tragovi gube u kazališnoj izvedbi? Suvremeni romani svakako zahtijevaju dulje vrijeme svoje kondenzacije u izvedbu i hrabriji pristup adaptaciji nego što dopuštaju kazališni produkcijski uvjeti. Paradoks nastaje kad predstava čuva i elaborira isključivo narativ romana, a ne brine se toliko o problemskim i stilskim žarištima proze. Zato Buljanovo čitanje Harstada preporučujem kao glumački teatar s nekoliko bravuroznih rola, ali istovremeno predlažem publici i da posegne za romanom. To je način da se uspostavi intelektualni kapital pregovaranja književnosti i kazališta, u ovom slučaju bliski povezanih tolstojevskom bitkom za senzibilnog, znatiželjnog, kritičnog i stvaralački otvorenog gledatelja/čitatelja. Konkretno, poznajem mnogo studenata različitih umjetničkih akademija koji su baš kao Max, Mordecai i Mischa: pasionirani u pogledu ideja, željni slojevitosti i kompleksnosti, umorni od redukcionizma masovne kulture, spremni na stvaralačke rizike. Velika je stvar da su dobili jednu 'svoju' predstavu, što ne znači da je Harstadova 'kuća otpora' iscrpljena Buljanovom režijom. Naprotiv, oko ove bi knjige/predstave vrijedilo nastaviti graditi kritičke dijaloge i vraćati im se radi jačanja intelektualne samosvijesti zajednice koja još uvijek ne zna da su mišljenje i pjevanje gotovo sinonimi, a ne suprotnosti.

## 7.

*Max, Mischa i ofenziva Tet* sadrži i jaku kritiku kapitalističkog načina proizvodnje. Pokazuje se da svaka prava umjetnička pobuna zadire i u kritiku financijske ideologije. Pisac postavlja pitanje je li intelektualac osoba koja ne pristaje na teror isplativosti, točnije ne odriče se svoje slobode postavljanja neugodnih pitanja onome što nas svakodnevno poništava: vladavini slijepe zarade? Razgovor Maxa i Mordecaija ili otvorena prozivka kapitalizma kao masovnog uništavanja i prirode i ljudskih života:

Postoje li, sjećam se da smo se pitali (i još se više začudili što nismo uspjeli doći do negativnog odgovora), sličnosti između upravitelja logora Auschwitz-Birkenau i direktora financijskih institucija u našoj zemlji? Neke zajedničke racionalizacije? Ako netko jasno vidi što njegovi postupci čine drugim ljudima, ali smatra da ima opravdanje, ako je svjestan da bi njegove odluke mogle imati katastrofalne posljedice za horde pojedinaca, ali je sasvim u stanju otići kući supružniku i djeci i racionalno misliti da je odradio dobar komad posla, postoji li onda više uopće razlika?

I na ovom se mjestu vidi da prijateljstvo dvojice umjetnika nije samo emocionalno savezništvo, nego i izgradnja zajedničkoga jezika društvene kritike. Likovi su politička gerila, a ne samo konformistički obrasci našega kolektiviteta. U tome je možda najsubverzivnija vrijednost romana *koji neprestano sam sebe prerasta*: mala grupa autora 'izlazi' iz teksta i (na sceni, u medijskim tumačenjima, među svojim čitateljima) otvara nove putove revolta.