

КЊИЖЕВНИ МАГАЗИН

/ број 211–214 / година XVIII / јануар–април 2019. године / цена 150 динара /



ПОЕЗИЈА

Виљем Шекспир
Марко Краговић

ПРОЗА

Даница Димитријевић
Томас Меле
Адил Исмат

ОСВЕТЉЕЊА

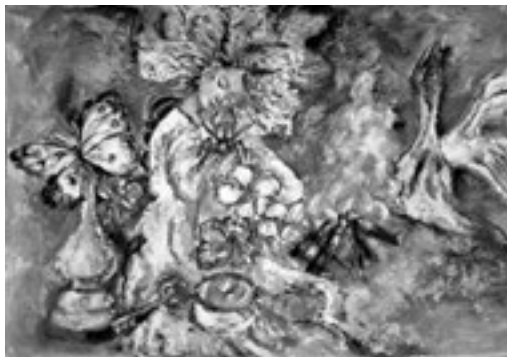
Хавијер Маријас
Радивоје Микић
Милица Кецојевић
Александар Гаталица

НОВЕ КЊИГЕ

■ Дарко Даничић ■ Драган Хамовић ■ Ијан Макјуан
■ Милош Латиновић ■ Бошко Сувајџић ■ Ана Сеферовић



број /211–214/ јануар–април 2019. године



Ликовни прилози у овом броју
дело су Верице Илић

Књижевни магазин

Оснивач и издавач: Српско књижевно друштво

Редакција: Француска 7, уторком 11–13 часова

тел/факс: (011)262-88-92; (011)328-85-35;

e-mail: kmagazin@beotel.rs

e-mail: knjizmag@gmail.com

За издавача: Славољуб Марковић

Уредништво: Дуња Душанић, Живорад

Недељковић, Иван Радосављевић

и Саша Радојчић

Главни уредник: Милета Аћимовић Ивков

Графичко обликовање: Мирјана Живковић

Лектура и коректура: Александра Батинић

Прелом: Драган Нинковић

Штампа: Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13

Жиро рачун: 200-2722050102033-49

Годишња претплата 600 динара

ИЗЛАЖЕЊЕ „КЊИЖЕВНОГ МАГАЗИНА”
ПОМАЖЕ МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ
И ИНФОРМИСАЊА РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

Садржај

ПОЕЗИЈА

Виљем Шекспир /2/

Марко Краговић /8/

ПРОЗА

Даница Димитријевић /5/

Томас Меле /10/

Адил Исмат /22/

Ковиљка Тишма Јанковић /25/

Урс Видмер /28/

ОСВЕТЉЕЊА

Хавијер Маријас /13/

Радивоје Микић /15/

Александар Гаталица /32/

Милица Кецојевић /34/

Чедомир Јанчић /38/

ЧИТАЊА

Саша Радојчић /41/

Стеван Јовићевић /42/

Драган Бабић /43/

Предраг Радоњић /45/

Марија Пргомеља /46/

Славица Гароња /48/

Жарко Миленковић /49/

Дарко Даничић /51/

ЗАПИС

Драган Јовановић Данилов /54/

БЕСЕДА

Бошко Сувајцић /56/

Виљем Шекспир

ДЕСЕТ СОНЕТА

1.

Има их што кућом диче се водећом,
Други имовином, херкуловским телом,
Неки скупоченом а ружном одећом,
Дресираним псима, богатом ергелом;
Ко у чем ужива ствар је карактера,
Свак зна где и како своју радост среће:
Мала задовољства нису моја мера,
Ја знам једно што је од свих других веће.
Од богатства, славе и спољних украса
Мени је важнија твоја љубав; више
Значи ми од коња и ловачких паса,
С тобом имам за чим свако жив уздише:
При помисли да се удаљујеш, одмах
Снујдим се, и пуки постајем сиромах.

*Идеју поређења материјалних са духовним богатствима неки коментатори налазе у Хорацијевој Првој оди Мецени, док ју је шведски преводилац Сонета К. А. Свенсон открио у Првој књизи Ксенофонових *Memorabilia*, I, VI, 14. Песник је читао много и свашта, у преводима на енглески и италијански, и одјеци лектире су се, спонтано, прикладним поводима, укључивали у стваралачки процес. О плагирању се ту не може говорити.

2.

Нека се најгоре околности здруже:
Иди! ал мој бићеш до краја опходње!
Јер мој живот неће потрајати дуже
Од твоје љубави – он зависи од ње.
Не морам стрепети од злих непогода
Кад и мала може смртно да науди.
Ја знам и бољих решења, него да
Рачунам са твојом превртљивом ћуди.
Хировима нећеш бол смртни нанети:
Покоран твом бесу ко ништак губави,
Ах! ја од тих сласти силазим с памети,
Срећан од љубави, ја мрем у љубави!
Свакој срећи нешто несреће је дато:
Можеш ме варати а да не знам за то.

* 3, 4. Јер мој живот неће потрајати дуже

Од твоје љубави – он зависи од ње – Сонет је настао између 1592. и 1594, у тренутку велике смртности међу енглеским песницима, и Шекспиру није било тешко да им се, у мислима, придружи. Тада је убијен и Марлоу, Шекспиров супарник у пријатељевању са младим племићем.

3.

Као муж што не зна за превару жене,
Настављам: те очи које љубав нуде
Сад другачије светле, као обновљене:
Очи су ти са мнош, срце негде другде.
У очима твојим нема зла ни једа,
Нит има промене на горе ил боље,
Док код других подлост срца се огледа
У виду мрштења и хладне зловоље;
Јер небо одлучи, онда кад те сазда,
Да оваплоћујеш љубав, и све у шта
Мишљу или чином умешаш се, вазда
Мора бити благост и милошта сушта.
Евина јабука ти си, и доброти
Захвали што спољну привлачност ти кроти.

* 13. *Евина јабука ти си* – то јест, изазов пороку. Лепо лице подстиче пожуду, а искушење побеђује самообуздавање, односно доброта.

4.

Јаки, који својој сили нису слуге,
У уздржавању траже противтежу,
Хладни као стене, загревају друге,
А искушењима, мирни, не подлежу;
Њима је небеско допало господство:
Брижни баштиници дарованих чари,
Владају над собом, док су други, просто
Сопственог имања најмљени чувари.
Летњи цвет за лето дивота је права,
Сам за себе живи, сам умире потом,
Ал кад црв у њ уђе, и дивља ће трава
Надмашити га снагом и лепотом.



Зле радње суштину сласну изопаче,
Труо љиљан базди од смрдјике јаче.

5.
Твој преступ је црв што се завукао
У мирисну ружу; угледно и чисто
Твоје име блиста и служи ти као
Штит који прекрива ружно непочинство.
Гласине, које шири наш свет отмен
Пуне сладострасних детаља, опет ће
Ићи ти у корист, јер и на сам помен
Твог имена зло се у добро окреће.

Како дивно здање пороци нађоше
Уселивши се у палату твоју
Где вело лепоте крије што је лоше
А што је видљиво има красну боју!
Пази, драги, да све то не превари тебе:
Оштар нож отупи од злоупотребе.

6.
За твоју похоту траже оправдање:
Младост-лудост. Топли прате те осмеси,
Сви те разумеју, више или мање,
Твом добром угледу користе и греси.
Као што на дичној краљичиној руци





► Јевтин накит бива вреднији, и ове
Погрешке и мане, грешни несташлуци
За суште врлине почињу да слове.
Колко би јагњади завео вук зао
Кад би се јагњеће дочепео коже!
Обожавалаца колико би знао
Да превари онај коме се то може!
Уздржи се! мој си, волим те, и стога
Твој углед не двојим од угледа мога.

* 13, 14. – Овај завршни двостих већ је употребљен у сонету 36. Можда га је Песник поновио зато што му се и овде учинио прикладан, а можда је сонет, незавршен, стигао до издавача, па је он, на своју руку, решио тешкоћу. То би био још један доказ да су *Сонети* стигли до издавача околишним путем, и да Песник није имао увида у штампарске отиске.

7.
Наша растављеност дође као зима:
Ти си ми однео лепе летње дане!
Без тебе све мрак је и мраз у костима!
Клонули Децембар на све четри стране!
А ипак, било је лепо летње време,
Затим дође јесен што пролећне клице
У себи већ носи, као што се семе
Чува у утроби мајке-удовице.
Све оно богатство изгуби се нетом,
Дође сиромаштво, глад што земљу сише,
По одласку твоме опростих се с летом,
Од онда ни птице не певају више.
А кад се огласе, слабашни цвркути
Призивају зиму кроз лишће што жути.

8.
Одох у пролеће. По цветноме сагу
Гиздави се април ширио охоло,
У све уливао радост, полет, снагу,
Па се и мрк Сатурн хватао у коло.
Али ни пев птица, ни мириси, нити
Разнобојно цвеће и опојни удах
Не моглоше летњу бајку измамити:
Ја ниједан цветак са земље не узбрах.
Не стиже ме бели љиљан да опије,
Нити тамна румен згуснута у ружи,
Све то беху љупке, ал бледе копије
Твог лика који им за узорак служи.
Беше зимска студен; у њој, твоје сене
У игри, однекуд, стижаху до мене.

* 4. *Па се и мрк Сатурн хватао у коло* – Држало се да та планета шири мрачно расположење међу земаљским житељима.

9.
Ружих љубичицу, пролећни цвет рани:
„Лопужо, сласне си украла мирисе,
Из даха мог драгог они су ми знани,
Твој руј на образу његовом види се,
Из његових вена и сок твој се храни.“
Од његових руку крин белину оте,
Мајоран с његове косе боју скида,
Руже, иза бодљи, страхују, сиротѐ,
Бледе од очаја, црвене од стида;
Неке, ни беле ни рујне, дражи туђе
Сабраше, и дах се његов жив осети,
Видев крађу, тада у пупољак уђе
Црв, склон пакошћењу и ниској освети.
И сви ти дахови, мириси и боје
Од спољашњости су преузети твоје.

*Овај „љупко извештачени сегмент“ сачињен је у духу комплимената којима су, крајем 16. века, песници обасипали женски пол. Сонет је неправиан, има 15 стихова: неки сматрају да је остао у фази нацрта, а други мисле да је одступање начињено свесно, и да први стих има улогу предигре.

10.
Шта је, Музо? ћутиш већ подуже време
О оном од чега живи јарка машта,
Ил се трошиш на ниске, недостојне теме,
Изнурјуеш се ни због чега, ни на шта?
Заборавна Музо, врати се! Катрени
Нек ти задобију сјај и снагу стару;
Певај оном ко зна песму да ти цени,
Како доликује твом перу и дару.
Погледај, није ли Време милом другу
Урезало боре у чело? Тој злоћи
Подсмехни се, горку упути поругу
Времену, његовој разарачкој моћи.
Прослави мог драгог пре него што он се
Сруши под ударцем наоштрене косе.

* 1. *Шта је, Музо? ћутиш већ подуже време* – Настанку овог сонета је, изгледа, претходио подужи период ослабљеног општења, са проређеним стихованим посланицама. То раздобље било је испуњено радом на позоришним комадима у којима је тема љубави заузимала кључно место (*Сан летње ноћи*, *Узалудан љубавни труд*, *Ромео и Јулија*): обрађујући тај предмет за широку публику, Песник је запустео навику да свом пријатељу и покровитељу упућује изразе љубави и оданости. Позоришни комади су пунили дворане, а сонети нису били намењени објављивању.

Превод са енглеског и коментари
Милован Данојлић



Даница Димитријевић

ПОСЕТА

ПОСЕТА

Симон се готово сваког јутра будио мамуран. Пио је, тако је мислио, како би подстакao и ослободио своје стваралачке нагоне, а заправо је на тај начин ублажавао неку утученост коју је први пут осетио када се вратио из рата и видео своје пријатеље с факултета са којима је претходно волео да расправља о избору филмских техника и израза, а сада су му изгледали празни, попут усиљених ликова из ере немог филма. „Какве дркације“, мислио је Симон, пун горчине и презира. Због немогућности да са другима сарађује и трпи глумачке хирове, Симон се уместо живих покретних слика, посветио фиксираним, сликама ухваћеним на платну. Сликао је са жаром, претачући своје патње у боје, надања у линије, испуњавајући простор слике малим, нежним лицима, која су провиривала из других, већих форми. У том густом сплету линија и боја који се измигољио из његових прстију, Симон је нешто тражио, али му је предмет његове потраге, нејасан, увек остајао непознат, као реч или сан кога не успева да се сети.

Деца су ове недеље била код мајке, његове бивше жене, и могао је сваке вечери неометано да пије, а затим, у том одређеном расположењу, које је постигао после другог или трећег вискија, ради до касно у ноћ. Жене нису претерано занимале Симона, осим колико је било неопходно; приступао им је са опрезом проучавајући их као ретке примерке биљака или лептирова које је прикупљао са страшћу колекционара, али са безбедног растојања.

Пошто је био темељно разочаран у људе (мада су му деца причињавала велико задовољство), Симон се својски потрудио да Бога, који их је таквим начинио, уклони и из најскривенијих кутова свести, и замени га свим облицима хедонизма и претеривања. То је називао прочишћењем. Зато га је не мало развеселило кад се тог поподнева на његовим вратима, после кратког звона, појавио један од оних смиренних и кротких путујућих проповедника, у кратком капуту, с наочарима и упорног погледа, с јеванђељима у једној руци. „Каква будала“, помисли Симон, али му се исто-

времено учини згодно да се с њим мало нашали. „Уђите, сигурно сте уморни“, љубазно му се обрати Симон, а незнанац узврати: „Увек се радујем кад с неким могу да поделим реч Божју.“ „Ви баш не губите време“, суво рече Симон. „Знате“, поче незнанац охрабрен оним што је протумачио као похвалу, „људи су изгубили веру у људе. Плаше се да их не опљачкају или нешто слично. Ја се, ето чудим, да сте ме ви уопште примили у кућу.“ „До ђавола, тога се уопште нисам сетио“, признаде Симон, и поче пажљивије да загледа свог посетиоца. Међутим, човек му се учинио безазлен, миран, носио је панталоне какве су давно изашле из моде, а рукави његовог капута били су веома излизани. Ипак, очи су му се искриле необичном светлошћу и давале лицу веома топао израз. Симон помисли како му није несимпатичан. Штета што је застрањивао!

„Колико дуго овако обијате прагове?“ упита Симон. „Ах, веома дуго, не бисте веровали. Али, видите, ја се никад не обесхрабрујем“, рекао је посетилац и насмешио се. „Радим на томе да вратим људима веру у Бога. Јер видите, Бог постоји.“ „Да“, рече Симон, „нико други не би могао да смисли нешто овако чудовишно и наопако.“ „Зар сте слепи за сву лепоту света? Неко је морао да удахне живот сваком цвету, травки, капи воде. Да ли знате да ни ветар не дува без Божјег благослова?“, наставио је незнанац. Симон се наједном узврпољи у столицу: „Шта сте ви? Јеховин сведок, методиста, мормон? Зар не би требало да поделите своје књиге, брошуре, гледате туњава у под и одете?“ Незнанац се смешио: „Ја сам више неки фриленс проповедник. Радим сам и не припадам ниједном удружењу“. Симон се одобривољи. „Добро онда“, рече, „волим ја те усамљене каубоје. Шта ћете да попијете?“ „Воду“, рече гост. „Нек вам буде“, рече Симон, сипајући себи дупли виски. „Знате, оче, (да ли да Вас зовем оче?), Ви веома грешите. Не познајете довољно људе. Ево, рецимо ја. Грешник сам. Пијем много. Али волим да пијем. Уосталом, Бог не мари за то. Богу је свеједно.“ „Видите, Симоне (и Симон се пренерази, али се одмах затим сети да му ►



► је име јасно стајало на плочици на вратима), људи очекују да присуствују неком чуду, да им се Бог директно обрати, повуче их за рукав, али не слушају. Треба ослушкивати. Бог се открива у малим стварима. Ако бисте ослушкивали, сигуран сам да би Вам Бог послао неки недвосмислени знак.“ „Није ми потребан никакав знак!“ узвикну Симон. „Свет иде до ђавола. Зато се добро забављам. Сликам. Пијем. Понекад доведем неку жену. Сјајно ми иде.“ „Видите, међутим, Вас Бог није заборавио. Да ли се сећате како је претворио воду у вино у Кани Галилејској?“

„Знам шта нам сад треба,“ прекиде га Симон грубо. „Мало музике. Шта мислите, оче? Сувише сте озбиљни.“ Симон га у пролазу уштину за образ и од тог додира благо претрну. Међу плочама је пронашао *Beggars Banquet* одврнуо га до даске. Њихао је нежно куковима у повратку и помислио како би било добро да сад нешто и попуше. Имао је малу резерву траве у кутији за бисквите. Незнанац се и даље благо смешио. Нешто је говорио, али Симон није могао да га чује. Завио је танку цигару, затим повукао дим. Било је нечег ослобађајућег у лаким дрогама, и Симон повуче још пар дугих димова, онда пружи цигарету свом саговорнику. Незнанац је прихвати, отпухну дим, затим се страшно накашља. Симона је то веома забавило и сигурно би се и даље смејао на његов рачун да га нешто у том невином погледу није подсетило на коње, оне онда, у рату, разигране на минском пољу, које се свим силама трудио да заборави.

„О не,“ завапи Симон, али се та мисаона пегла већ полако одмотавала. Били су месецима у Босни. Промрзли, уплашени, газили су муцосе. Убиј, убиј, убиј муцоса, понављао је Симон у себи, затим сипао рафале. Онда га је тај приказ катапултирао у свемир. Поразио га лепотом. Било је влажно и туробно, и јесења хладноћа већ је продирала до костију. Сребрна месечина разливала се по коњским сапима, обасјавала је снажне мишице њихових вратова, широких груди и витких ногу, а сјајна риђа длака горела је попут кресова у ускршњој ноћи. Коњи су се пропињали, њихове мишице се равномерно затезале, забацивали су своје бујне гриве, гурали се њушкама откривајући низове бисерних зуба, док се из тамних ноздрва ширила пара. Копита су се сусретала и расплitala у немој игри, и тај неочекивани приказ заслепео је Симона. Откуда су се појавили? Били су налик на митска створења која боговима доносе муње, крилате животиње, које несвесне, без страха, јуре по пољу препуном лешева. Сутрадан их је устрелио неки Црногорац дркација и Симон помисли како би било добро да га је убио.

„Зашто га нисам убио оче?“ упита Симон, мада

је и сам наслућивао одговор. Незнанац се мешао на столици и Симон опази огромну таму његових зеница. Била је дубока, свеобухватна, а опет се чинило да се те очи искре и пулсирају. Симон се загледа у њих. Светови су се обрушавали и у маглинама су се рађале нове звезде. „Да ли се сећате свадбе у Кани Галилејској?“, понови незнанац док се соба полако испуњавала светлошћу.

ИГРА

Осврнула се. Улица је била мрачна, осветљена тек понеком уличном светиљком или неонским натписом. Једна висока и тамна сенка брзо је нестала у пролазу између зграда. Убрзала је корак. Готово сваке вечери када се враћала кући после проба чинило јој се да је неко прати. Није стављала далеко, али је ипак морала да прође кроз сплет улица иза здања опере, поред Градског парка, да би дошла у Ландштрассе и малог изнајмљеног стана у поткровљу. Можда је могла да замоли неког од плесача да је отпрати, али ни сама није била сигурна да се није преварила, све је могло бити последица напетости нерава због које се понекад трзала у сну.

„Један, два, три, идемо! Прво нежно, затим све снажније, страсније. Нека покрети израћају из музике“, чула је Олгин заповеднички глас. Пробе су биле напорне и како се премијера приближавала, све захтевније. Вежбали су свакодневно, и ујутру и увече. Олга није прихватала ништа што није било савршено. „Хоћу да видим занос на вашим лицима. Ви сте лепо, крхки, самозаљубљени лабудови. Кад вас посматрам, хоћу да видим прочишћену и узвишену лепоту!“ Олга је била руска Јеврејка, строга и лепа попут иконе. У њеном поимању ствари, савршенство је увек било повезано са болом. „Нека боли“, говорила је кад би угледала искривљена лица играча после пробе. „Значи да стопала почињу да лебде.“

Некако истовремено са пробама почела је да сања незнанца који је прати. Она хода улицама иза опере, осећа нечије присуство, осврће се и угледа га како стоји испод лампе. Али му не види лице. Затим убрзава корак, стиже до парка, он (она не зна да ли је човек или звер) граби за њом, сустиже је тамо где Јохан Штраус свира на својој златној виолини и надљудском снагом обара на земљу... Тада се пробуди, сва у зноју. Сан се понавља и страх из сна узима облик издужених сенки које је прате, а онда се појачава близу Градског парка. Трчи низ улице до свог стана и сигурна је тек када види како се врата за њом аутоматски закључавају.

Ујутру, док гризе топли кроасан у кафеу преко пута, чуди се својој уобразиљи која узима овако необичне облике и одлучује да се ослободи тог



кошмара. Цео њен досадашњи живот је мукотрпан рад који не сме сад да прокоцка, много тога је у игри, усавршавање у Лондону или Њујорку, или, ако буде имала среће, позиција примабалерине. Ушетала је у зграду опере лако, јавивши се у пролазу Карлу, Италијану који је радио за портирницом. „Ciao bella!“, одвратио је весело Карло.

Са првим тактовима музике осетила је олакшање, сав мрак од претходне ноћи је ишчирио, са лакоћом је изводила фигуре и учинило јој се да је и Олга посматра са дивљењем. Била је грациозна попут лептира који стаје у *attitude*, лебди над двораном у великом скоку, изводи *fouette*, тело се извија, ноге попут струна затежу и врте у игри која је носи преко дворане готово неземаљском снагом. Осећала се чудно после пробе, и утроба јој се скоро изврнула од радости када је Олга ушла у свлачионицу и загрливши је рекла: „Мислим да имамо нову Одету!“ Олгине руке биле су мршаве и кошчате и Одети се учини да је вуку у дубине неког понора који се наједном отворио пред њом. „Чувај се принцезо! Претворићу те у робињу,“ наругао јој се Ротбард у пролазу. Вероватно је мислио да је духовит.

Био је већ крај октобра и ноћи су биле хладне. Ходала је брзо, умотана у топао шал. Те вечери је од усхићености новом улогом заборавила на сенку незнанца који је прати. Стигавши до парка, чула је иза себе кораке. Неко ју је снажним покретом гурнуо на тло. Контура мушкарца који се надвијао над њом била је нејасна и лице му се тек назирало испод шешира широког обода. Раскопчао је панталоне и ускоро је осетила како јој се топла течност разлива по лицу и грудима. Затим је нестао између дрвећа. Испрва је била збуњена, потом ју је обузела љутња и немоћ, да би је на крају савладао умор.

Ујутру се, зачудо, осећала окрепљено, као да је незнанац од прошле ноћи још више оснажио њену жељу да успе. Игра је била њен ослонац, уживала је док је обувала сатенске ципелице и посматрала своје ноге у покрету. Покрет и музика. То је било све што је потребно за живот. Олга није крила одушевљење. Почела је и да је зове Одета. Међутим, Олгина благонаклоност није добро прошла код других играча. „Мала, разбићу те!“, добацио јој Ротбард у ходнику. Али Ротбард је био кретен.

Увече се цео ансамбл „преселио“ у оближњи ресторан, „Код Ника“. Позвали су и Карла да им се придружи. Био млад и допадљив и девојке су га обожавале. Ротбард је глумио злог чаробњака. Ходао је унаоколо у плишаном огртачу и махнито се клиберио. Девојке су вриштале. Супротно свим правилима, сви су пили. Олга се попела на сто и некаквом палицом ударала Ротбарда по глави, док јој је он љубио стопала. Одил је плесала са Зигфридом покушавајући да га заведе. Усхиће-

ност се претварала у nelaгодност и Одета је одлучила да оде. Трчала је низ улицу, повремено се осврћући. У тренутку када је прелазила сада већ пусту Ландштрассе, угледала је високу прилику како јој се приближава. Устукнула је. Незнанац јој је дохватио руке, држао их снажно једном руком, а другом је сурово шамарао. Од силне удараца се затетурала и пала. Тукао ју је даље, немилосрдно је шутирајући, све док по Одетиним јауцима није закључио да је доста.

Те вечери Одета је први пут видела своје изубијано тело онакво какво је заиста било свих ових месеци и година исцрпљујућег вежбања. Ружичасте, црвене и модре маснице биле су неправилно распоређене по њеним бутинама, стомаку и грудима, док јој је лице бридело. Модрице су биле налик на болне цветове и Одета је, додирујући их прстима са скоро љубавничким жаром, покушавала да разуме зашто не осећа никакав бес према незнамцу који ју је тако мучки испребијао.

Требало јој је неколико дана да се опорави. Онда је наставила да вежба, предано као и пре. Ипак, чинило јој се да су према њој сви необично благи. Само се Ротбард и даље несувисло шалио: „Мала, рекао сам ти да ћу те поломити!“ Али Одета није марила. Припремала се за премијеру.

Тог дана је дошла у зграду опере много раније. Карло ју је весело поздравио на вратима. Окачен о вешалицу, у гардероби ју је чекао костим. Нежна паперјаста хаљина од тила и чипке попут крила лабуда. Гладила је меку тканину руком, затим узела своје балетске ципелице. Свилене пантљике обмотавају се око глежњева, ципеле су изнутра грубе и носе је преко дворане убијајући јој стопала. Шминкерка јој је брзим покретима четке трансформисала лице у љупку маску чедне девојке, глава јој је украшена светлцавом дијадемом, око ње се њише паперје, и ступа на позорницу нежно попут птице. Покрети се нижу један за другим, израћају из музике, природно, глатко, као што њена светла фигура израћа из таме позорнице. Лабудови се постројавају, истоветни, грациозни, и окрећу се, сви као један. Одета стоји поред језера, Зигфрид јој прилази, она узмиче, арабеска, па још једна, *attitude derriere*, па *jete*, и лебдела је изнад позорнице, на тренутак изједначена са самом Лепотом. Стаје у арабеску и, иако је Зигфрид чврсто држи, осећа како јој удови дрхте, изводи последњи *fouette* и пада крај Зигфридових ногу.

У гардероби је тихо. Шминкерка би ускоро требало да се појави. Одета се посматра у огледалу. Покушава да одгонетне неки израз који јој бежи преко лица попут престрашене животиње. Неко једва чујно куца на врата и Одета без оклевања отвара. „Здраво Карло“, каже са благим смешком. ▲

Марко Краговић

КРАТАК КУРС ГЕОЛОГИЈЕ

ОД ПРИБОРА ЗА ХИГИЈЕНУ

I
Велике ће радости ускоро раздрљати своје
оковратнике

Почупати дугмад и бацити се у снег

Треба привезати псе
Поправити ограду
Унети ватре у овај дом

После очврсlih руку
Размекшане снаге
Окренути кључ
Сести поред прозора

Чекати колико је потребно смрт трагова
И у довољној загрејаности
Тражити те да направиш први.

IV
На нашу косу падао је разелектрисани мрак
Као одбачено танко перје са грана
У снег

Млин за кафу
Под воском који догорева
Сведеност на прекрштене руке
И сасвим људско : „биће светла“

Испратили би ћутљиве пријатеље
Са мршавим пламеном до капије
Вратили се тамо где морамо
И покрили се, опет, нечим као што је:
Само нек је топло
Само нек је топло.

КРАТАК КУРС ГЕОЛОГИЈЕ

Стампедима далеко иза
Крдо кршева учило те ходању
У миру
Изгледаш уплашено од толике буке
Пеглаш чарапе у ћошку

У плими сунца
Трчиш трчиш
Кињиш већ измождену геосферу

Нико да те заустави
Залије маслину преко твога стопала.

ДВОРИШТА

I
Већ је толика удаљеност
Да се и најмањој од преосталих сенки
Може приписати
Својство мита или звезде

Остаје иступљено сврдло за метал
Опиљци по којима спавају
Срећни факири и ми
Ракови загледани у небо

У болу празне стаклене посуде
На сточићу испред улазних врата
Код рупе у зиду ископане главом
Немирног рођака...

Мало и јадно чуђење
Расклопљено као употребљена фолија
Пресијава се и трепери
Над водопадом испред наше куће.



НАШЕ НЕЗРЕЛОСТИ

Једина кајсија пала је у пепео

Ко још храни прастаро дрвеће
Остацима ватре
Упита љутито неко од свезнајућих

И данас ја им објашњавам
Узалуд
И сваким даном
По један ирвас на финским обалама
Умре од њихове руке

323 мртва ирваса леже на мојој души
А ја им и даље говорим

Можда је ипак дошло време
Да се заћути
И да снег
Обави своје.

ХИПЕРРЕАЛИСТИЧКИ ПОРТРЕТ ЈЕДНОГ НАДРЕАЛИСТЕ

Јул догорева на ломачи
И земља је осољена тешким челима

Малац са два десна прста
Негде у Бачкој
Игра се поткивача коња

Из овог новембра
Воду му приноси твоја рука
Која се плавом темпером
У мојој несаници утопила.

ДОРОТЕЈА И ХРАСТ

Сава је јутрос
Поред „Доротеје”
Кроз шкрге удисала дрвеће

Један напукао хрст
Остарио је а није се никад напио
Ни Саве ни кише

Видим га како стоји погрбљен над водом
Уседлан за мачке и пијанце

Приђох да га ослободим
Прастаре коре која га је жуљала



Када сам је скинуо
Открила су се три ожиљка

Једно испод другог
Писало је:
Заборав
Заборав
Заборав
...

НЕРОН СЕ НИКАДА НИЈЕ УТРЕЈАО

не додирујући те
продужавам руке
као свету лењост
између две песме

и планине почињу
из утроба воде
тамо где невиност значи
првобитна неспособност
за умирање

ту се алге
греју на твојим стопалима

ту започињем тебе
као неко далеко
ненађено јунаштво.



Томас Меле

СВЕТ ЗА ЛЕЋИМА

1.

Хтео бих да поделим с вама вест о одређеном губитку. Реч је о мојој библиотеци. Она више не постоји. Изгубио сам је.

Дотакли смо се ове теме на вечери који је била уприличена у моју част, пошто сам забележио некакав мали успех. Било ми је неугодно да присуствујем на тој вечери али нисам желео другима да покварим радост коју су хтели да ми приреде. Све у свему, било је то једно успело вече.

Поред мене седела је Хенри која у стварном животу има много лепше име. Одавно осећам извесну слабост према њој. Разговор између нас био је готово срдчан, мада сам претпоставио да је за ту срдчаност више заслужно њено нежно, обазриво држање, него стваран осећај блискости. Као и много пута пре тога, разговарали смо о књижевности и уместо да покажем најбољу и, донекле, неискрену страну своје личности, ја сам пред њом обелоданио да више не поседујем библиотеку.

Био је то импулс коме сам једноставно подлегао; од пре извесног времена односим се према својим губицима и недостацима отвореније него раније, иако ми моје исповести падају тешко и преплављују ме стидом. Разоткривање властите катастрофе садржи у себи нешто наметљиво; њено прећуткивање, међутим, делује још уврнутије, поготово уколико смо и без тога већ суочени с њеним последицама. Бертрам, домаћин, седео је с друге стране стола и успео је да улови појединости нашег разговора, па смо тако причали о спором али постојаном расту библиотека током живота и уопште о гомилању ствари и материјала који се за многе људе, с годинама, претвара у нешто налик на суштински део идентитета. Сложили смо се да један такав губитак мора бити потпуно неподношљив. Затим се разговор расплинуо, а ја сам се поново окренуо према Хенри којој сам морао да одам разлог ишчезнућа моје библиотеке како у нашем дијалогу не би остало упадљиво празно место. Дакле, рекао сам јој онако успут и тихо, тако тихо као што иначе ретко кад говорим, али и она сама је говорила тихо, било ју је тешко разумети, нарочито зато што што је седела с моје, услед тинитуса оштећене,

леве стране: да сам биполаран. Био сам убеђен да је она то ионако већ знала. Или је знала *нешто*. Свако зна понешто.

У енглеском постоји позната фраза *the Elephant in the Room*. Она означава очевидан проблем који се игнорише. Овде, дакле, имамо једног слона у соби, не можете га превидети, па ипак нико о њему не говори. Можда се слон брука, можда је његово присуство исувише очигледно, можда неко мисли да ће слон ускоро да оде, иако је већ све присутне готово сатерао уза зид. Моја болест је такав слон. Допустићу себи још један сликовит опис и рећи да порцелан, који је изгазио – крцка под његовим ногама. Али шта ја то причам о порцелану (какав порцелан!). Ја сам био тај који лежи у крхотинама.

Раније сам био колекционар. Као зависник од културе, током деценија сакупио сам импозантну библиотеку коју сам с великом љубављу и смислом за детаље непрестано допуњавао и проширивао. Моје срце је било везано за ове књиге и волео сам то што знам да ми иза леђа стоје сви писци који су ме некада обликовали и одушевљавали заједно с колегама чија су ме нова издања стално подсећала на то да време





граби напред и да се ствари мењају. Нисам прочитао све књиге, али су ми све оне биле потребне и могао сам у било ком тренутку да завири у књигу по жељи и да се у њој поново, или по први пут, изгубим. Моја музичка збирка такође није била занемарљива: инди, електро, класика. Збирка и библиотека су у мом случају постали саставни део моје личности. Чудно је то: сопствено Ја пројектовати у ствари из околног света. Још је чудније када ове ствари продате у бесцење а да то није нешто што заиста желите.

Године 2006. продао сам већи део своје библиотеке, пре свега класике. Мени као маничару, изненада су некада вољене књиге постале терет ког сам хтео да се ослободим што је могуће пре. У депресији која је наступила 2007. године жестоко сам туговао због овог губитка. Колекционар је објекте своје страсти разбацао на све стране, а операција повраћаја власништва није била могућа. Три године сам преживљавао окружен десеткованим стварима, затим сам поново постао маничан па сам, било је то 2010. године, продао већи део преосталог језгра библиотеке, са свим цедеовима и плочама које су трговци били вољни да прихвате. Остатак сам бацио у ђубре, заједно са позамашним делом своје гардеробе. Онда сам се 2011. поново пренуо из нездравог заноса и био запрепашћен чињеницом да сам све изгубио или продао у бесцење; све што ми је некада било драго.

И дан-данас ми недостају те књиге. Често покушавам да убедим себе да чак и при нормалној психичкој конституцији то сажимање библиотеке не би морало нужно да звучи као лоша идеја (али пуко сажимање!) или да ми је у неком тренутку одвећ дојадило стално сакупљање и гомилање, па сам се препустио новом, ослобађајућем минимализму: бели зидови, софа, сто на коме би стајала свећа у стилу Герхарда Рихтера и

ништа више. Међутим, моје одлуке биле су донете под утицајем болести. Никаква слободна воља није стајала иза њих, а празни зидови стана који одзвањају и данас ми се подсмевају, илуструјући, радикално говорећи, неуспех једног живота у покушају.

Хенри није знала шта да каже. Погледала ме је климајући главом, уверавајући ме затим у то да су и њој позната таква стања, ма колико да јој се чини неприкладним свако поређење моје и њене ситуације. Продужили смо разговор о овим стањима, о тим страховитим висинама и дубинама душе, а да нисам хтео, нити могао, да опишем шта моја болест за мој живот заиста значи. Нисам проговорио ни реч ни о једном другом катастрофалном детаљу. Помињање библиотеке је довољно за почетак. Међутим, у разговору с њом није било ничег срамног, поверење је било опипљиво, управо као и дистанца која се ту поткрала. Пошто је била изговорена, болест је сада стајала између нас у још очигледнијем виду, али упркос томе, не жалим због тога што сам то поделио с њом. Три, четири недеље касније заљубили смо се једно у друго. Али нисмо успели да останемо заједно. Моја болест ју је плашила, а мене је плашила њена стара племићка породица која је у својој углађености била готово задрта, и након недељу дана које смо провели као у сну, знали смо да у стварном свету за нас нема места, иако смо тврдоглаво покушавали да успемо упркос туђим и властитим приговорима. Од тада сам с њом поделио само мали број детаља своје приче, иако је она била једна од оних особа којима сам могао и морао да испричам све. Ова књига је посвећена таквим немогућностима, као и љубави која се одмах повукла.

2.

Након секса с Мадоном било ми је накратко добро. Мадона је још увек била невероватно фит, што ме, додуше, није много зачудило. Људи су могли да прате како се она 2006. године претворила у фитнес-машину и како се у споту за песму *Hung up* презнојавала између шпага и чучњева, изводећи стално све теже и екстремније покрете, попут гуменог човека чије су форме графички заобљене и који захваљујући снажној вољи обликује своје тело, те на тај начин старост шутира у млохаво дупе. И сад сам ја профитирао од тих напора; сада сам ја био награђен плодовима њеног неуморног рада на телу – ја, дакле, који сам последњих месеци значајно смршао и тај процес мање-више континуирано документовао на свом блогу који сам свакодневно уништавао и обнављао. Дакле, куцнуо је час, могао сам с огромним самопоуздањем да је купим на Ораниенштрассе. Зашто би требало да будем изненађен? Па она је током целог свог живота певала о мени.

Уосталом, као и Бјорк. Она је, додуше, у међувремену, почела да ми иде на нерве. Делујући изгубљено, мотала се око мене тамо-амо по кафеима





и баровима, покушавајући да уразуми моје срце својим крхким, вилинским певањем. Зар она није одувек била моја истинска поп-љубав? Откуд сад одједном Мадона? Изгледало је као да тиме желим да је доведем до суза. Сасвим супротно од Мадоне, Бјорк није тако прилежно радила на себи, није стално изнова измишљала себе, није „мењала длаку“. Чини ми се да је Бјорк веровала да може, независно од околности, поново да распали моју младалачку љубав према њој, већ самим тим што ће натаћи своје Селма-наочаре из спота *Dancer in the dark* и појавити се преда мном онако шљампава, разваљена, достојна сажаљења. Приближавала ми се у обичним, задимљеним кафеима, с лишћем у коси, гугучући неразумљиво, изводећи керефеке које не воде никуда. Попут Кортни.

Једва се сећам полног односа с Мадоном. Било је то или нарочито дивље или нарочито досадно искуство. Мадона заправо уопште није секс-бомба, као што то није био ни Елвис, о коме је једна његова љубавница обзнанила да се у кревету понашао као мала, беспомоћна беба са све рефлексом хватања мајчине дојке. Мадона је на делу такође била склона инцесту, деловало је као да у мени све време види свог сина, палог Исуса, коме је хтела да подари орални секс: *I'm down on my knees, I'm gonna take you there*, и тако је наш секс испаравао и мирисао на забрањено воће, а да ме читаво то безбожништво ни најмање није дотицало. Ускоро сам препознао стару жену у свом загрљају, месо под мојим прстима одједном је постало меко и отромбољено, маске су пале, боре од небројених осмеха усекле су се дубоко у кожу, попут враниних стопа. Да, маске су пале: осим оног вучјег церења којим ме је ошинула још у одразу прозора књижаре. Мадона је показала своје дугачке зубе. Посматрали смо књиге у излогу, погледи су нам се срели, препознавање с моје, смешкање с њене стране, и без иједног даљег геста похитали смо у мој распаднути стан на Котбусер Тору; влажан катран био је тамно огледало под нашим стопалима. Она је напосто кренула са мном. Памтим како сам се у почетку чудео њеној сјајној форми, изгледала је готово истоветно као на сликама из раних осамдесетих. Ипак, морам да признам да су ми њене груди деловале скромније него што сам претпостављао, с обзиром на то колико их медији, као и она сама, по правилу, преувеличавају. Отприлике налик су на две шоље. Међутим, ко сам ја да ситничаво судим, па чак и ако се Мадона такорећи распала под мојим погледом? Или још боље: ко сам ја да њу разочарам? Обоје смо деценијама чекали тај тренутак. Оставио сам по страни сва размишљања и вредновања и дао сам јој оно што је хтела. Следећег

јутра је нестала, као што и приличи њеном звезданом статусу, а да није оставила ни свој број телефона. Таква је Мадона. Добро сам је проценио.

Већ ми је било познато да звезде изненада почну да испузавају из свих рупа. Увек иста прича. Тек што сам поново освестио своју неизрециву функцију, тек што сам почео да емитујем праве сигнале, а већ су ме вукле, баш као што звезде увлаче у своје црне рупе. И све сам их прождрао. Пре него што сам се спанђао с Мадоном, око мене се мотао МСА, добри, у међувремену умрли, МС из групе Beastie Boys. Хтео је да провери шта ја то радим ове проклете ноћи. Сасвим супротно од Вернера Херцога који ме је вребао стално и на свим местима, МСА је био чиста душа од интегритета. Својим подигнутим палчевима ми је укратко назначио да ће све бити океј, тако да смо Мадона и ја могли да се бацимо на посао чисте савести. Јер МСА је представљао персонификацију савести поп музике, оно што је он одобравао било је, како политички, тако и морално коректно, без обзира на то што су дрег краљице касније, испред *Roses-a*, сиктале на нас, као и млади Турци испред *Oregano-a*, који су с ђуљивом одбојношћу бацали сумњичаве погледе на дрег краљице. Требало би интерно да регулишу свој презир; ми немамо ништа с тим. Додуше, ко зна – неколико седмица пре тога помогао сам дрег краљицама; тада сам се поставио између њих и агресивног, награваног генгстарепера, али када је силеција, коначно, упркос томе, почео да удара, позвао сам полицију. Ја, полицију! Чиста фарса. Међутим, Турци су разумели мој став и нису ми учинили ништа нажао. На крају крајева, ја сам с њима одрастао. То обликује. Мене, али пре свега њих. А дрег краљице су ме пољубиле у знак захвалности.

Кад је Мадона отишла, напосто је отишла и ништа се није десило. Тако је то углавном било у оно време: доживим нешто што би у предсвесним фазама изазвало огромну количину непријатности и скандала, а сада су се сви могући испади претворили у једно ништа, било да сам „приведен“ са лисицима на рукама или ме је завела Мадона. Никома о томе нисам причао или сам, у најбољем случају, то радио недељама касније, у кревету с непознатом особом, потпуно девасатиран од вискија. Догађаји су били интензивни али за собом нису повлачили никакве последице. Сваки дан је био попут реинкарнације и морао сам да се докопам новог, јачег надражаја како бих умирио своју свест. А све оно што припада јучерашњем дану било је потиснуто као у неком брзопотезно изгубљеном рату.

Превод са немачког и белешка

Филип Грбић ▲

Томас Меле је рођен 1975. године у Бону, живи у Берлину. Студирао је упоредну књижевност и филозофију у Тибингену, Остину (Тексас) и Берлину. Аутор је позоришних комада који се често изводе, а, поред осталог, превео је на немачки језик роман *Whores for Gloria* Вилијама Т. Волмана. Његов дебитантски роман *Sickster* (2011) био је номинован за Немачку књижевну награду, а одликован је наградом „Франц Хесел“. Затим је уследио роман *3000 Euro* који се нашао у ужем избору за Немачку књижевну награду. Томас Меле је 2015. године добио Берлинску награду за уметност.

Хавијер Маријас

БЛЕФЕРСКИ АУТОПОРТРЕТ

Младићу са прве фотографије је двадесет и три године и она је направљена године 1974. или 75, али он сам изгледа као да долази барем из четвртог једног века пре тога те би слика требало да је овална. Погледа загубљеног у бескрај и јасно видљивим и нежно заобљеним трепавицама, те са женским устима које одударају од засенчења густе браде (можда је брада плавичаста), обрвама попут неодлучних потеза сликарском четкицом и косом која као да је организована у неколико преклопљених слојева (пажљиво сређено бунтовништво), целина одише тако израженим романтичарским изгледом да не може а да не буде лажан: врло је могуће да је овај младић благородних и помало источњачких очију заправо обична бараба, какав преварант, пуки фолирант. По свој прилици још нема своју историју јер му се карактер тек формира. Под привидном прибраношћу назире се и извесна испрепанданост.

На другој фотографији појављује се у тзв. ленонкама салонског револуционара који, као такав, у фотоапарат гледа надобудно или, чак, уз прећутно зачикавање. Упиње се да делује веома оштро и томе у прилог донекле иде брада, која, додуше, пре указује на решеност у магновењу него на енергичну истрајност, а при том је утварно разломљена, али те женске усне и даље умањују веродостојност одабране улоге. Нешто са прве фотографије се и овде јавља: иако гледа у очи, у суштини је нешто одсутан, као да је помало тајанствен упркос себи самом (или чак за себе самог); лице је тешко проходно иако је већ напунило тридесет лета.

На трећој имамо и неки сценарио, можда тиме почиње поступна хуманизација лика. Одједном је изгубио сву озбиљност, што нас наводи на питање да ли је претходна слика била чисто глуматање. Очито је да је сада лето, виде се купаће гаће испод раскопчане кошуље. Од срца се смеје, можда због тога што види онога коме је пало на памет да га услика управо кад се попео на један зид иако то и није својствено тридесетогодишњацима. Чини се као да се спрема да се попне и на узаму надстрешницу, није искључено да жели да се увуче кроз безмало затворен прозор, и то ко зна из којег разлога. Налази се у Алгарвеу године

1984. и већ навелико учествује у свеопштој комедији. Тумачи јебиветра и дивљака.

Након пет година замишљеност се вратила, само сада као да је мање извештачена, као да је истинитија, иако израз није до краја сетан. Пре би се рекло да је посредни дубока запитаност; то је израз човека коме се догађају или коме су се већ догодиле ствари које које га нагоне да на свет радознано гледа са већим разумевањем; и даље му се примећује она немала зебња. Коса је почела да му опада а на челу му је трајна усећина; раније је то била само још једна транзиција. Јасно се уочава страбизам левог ока, без даљег мањег од десног, на којем се пак може боље уочити неспорна кратковидост. Потез четкицом у вези са обрвама постао је још неодлучнији али су зато усне постале мужевније кривећи се по угловима надолу. Сада већ има своју историју и оставља утисак човека који је расчистио са собом па можда и са светом, тако да је то један од оних неугодних појединаца који углавном ништа ни од кога не траже. Због тога би могао да побуђује страх, та он се најчешће и јавља пред непроходним типовима који ништа и не очекују од других. Тешко је међутим погодити на шта мисли. (Можда је празноглав.) Или, још пре, чега се присећа.

Ипак, она друга, она хистрионска димензија, никако да га сасвим напусти, или барем тако то жели да покаже и докаже фотка на којој је писац прерушен у гангстера, и то подврсте садистичких нервника, који су уједно и најопаснији. Не види му се поглед, али композиција је тако живописна да га добрано замењује. Лева рука указује на то да је леворук или, пак, винтејц настројен (двадесетих и тридесетих година XX века увек се пушило том руком, одн. њоме држала цигарета). Фотоапарат га је ухватио у тренутку када повлачи дим као да му живот зависи од тога, вероватно је цигарета при самом крају ако је судити по положају прстију. Овде је стварно жесток, али је опет јасно као дан да изнова глуми. Штавише: игра се. Игра се Лија Марвина или Џека Паланса, а можда чак ни њих: тек Клуа Галагера. У томе му помаже густа, плавичаста брада.

Последња сличка начињена је кад му је било четрдесет и пет година, на њој само лице видимо, чак ни цело чело нити још проређенију косу. Уоквирен ►



▶ затамњењем изгледа као да је под верижним делом средњовековног шлема, баш као да је какав ратник; или као да је под каквом капуљачом, мада нипошто не би могао да буде црквењак. Овом су се човеку и даље дешавале свакојаке ствари у тренуцима – зар тренуци? – кад се не претвара нити се игра, и он је неко код кога све што се десило а и даље дешава оставља трага, као да му се мигљиви догађаји који се увек завршавају растварањем таложе у погледу који види и више него

што треба па му се настајању у напукоту усаглашеном изгледу. И даље је непробојан али више не улива онолики страх, ако га је икад и уливао: вероватно ни сада ништа битно ни од кога не тражи; једноставно се ретко уклапа; поврх свега, држи до правичности. Али је у међувремену научио да буде и саосећајан.

Превод са шпанског и белешка
Силвија Монрос Стојаковић ▲



Хавијер Маријас (Јавиер Марías, Мадрид, 1951) четврто је од петоро деце шпанског филозофа и академика Хулијана Маријаса, који се између осталог бавио и филмском критиком. Хавијер је негде наследио умеће замрзавања кадра ради рашчлањивања његових елемената и у текућој свакодневици а у протоку трену. Таквим својим писањем, којим Хавијер Маријас заправо жуди за тачном чињеницом испод пачворка речи и осталих варљивих сећања, можда први после Хулија Кортасара битно помера границе савремене књижевности, и овако и онако. Хавијер Маријас је у сваком случају изузетно омиљен аутор и у срединама које би могле да буду и те како самодовољне, као нпр. у Немачкој и шире, а на српском су неких чупавих година ипак објављени његови романи *Сутра у боју мисли на мене* и *Срце тако бело*.

Хавијер је, поред изузетно значајних награда које добија као писац, награђен и као преводилац. На шпански је, наиме, са енглеског превео Тристрама Шендија Лоренса Стерна. У додатном преводу: то је донекле равно подвигу изношења Маседонија Фернандеса на српски, мада тај превод у Србији не постоји јер је његов *Музеј романа...* објављен у веома засебној издавачкој кући из Подгорице, *specifically* иностранство...

Како било, Маријасов Блеферски аутопортрет је једно од поглаваља књиге *Мирамиентос* (можда *Сагледавања*, опет у преводу), у којој аутор, на основу фотографија неколицине омиљених писаца на почетку њихове путање те по њиховом заокружењу износи своја неумољива запажања почев од чвора на кравати, положаја руку или/и погледа. У овој књизи су тако разматрани и Борхес, и Лорка, а и Маријасов омиљени Ваље Инклан, али и Висенте Алеихандре или Алешандре (Нобелова награда за књижевност 1977). Књига из које једва чекам да пренесем остале драгуље кад се и мој труд буде на одговарајући начин вредновао објављена је 1997. код „Алфагуаре“, пошто се Маријас разишао са „Анаграмом“, за коју каже да му та издавачка кућа држи књиге „као пишчеве таоце“...

Ваљда преко одломака књиге у часописном издању не подлежемо сви заједно ауторовој основаној љутњи у вези са ауторским правима, ¡gracias, Javier!



ЛИРСКО ТУМАЧЕЊЕ СВЕТА

О поезији Томислава Маринковића

Мада се, већ поодавно, песници углавном оглашавају сасвим млади, објављујући прве књиге у раним двадесетим годинама живота, Томислав Маринковић, рођен у Липолисту 1949. године, прву књигу песама (*Двојник*, Дом културе „Вера Благојевић“, Шабац) објавио је 1983. године и тако ушао у ону малобројну групу српских песника, којој, између осталих, припада и Милосав Тешић, који су се, из ове перспективе гледано, релативно касно огласили. А ако томе додамо и чињеницу да је неколико првих књига Томислава Маринковића (*Извесно време*, *Стихови*, па, макар делимично, и *Сумња у огледало*) донело и тематски и морфолошки доста хетерогена остварења, остварења којима је тешко пронаћи јединствено поетичко упориште, долазимо до једноставне чињенице да је тек књига *Школа трајања* (Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2003, а ова библиотека је, уз Архипелаг, најчешћи издавач Маринковићевих песничких књига) донела глас зрелог песника, песника који је и у следећим књигама, мање или више доследно, остајао у јединственом поетичком хоризонту. Отуда се и намеће утисак да у поетичкој еволуцији Томислава Маринковића постоје две етапе. Прва, која тече од његових песничких почетака у осамдесетим годинама прошлог века до 2003. године, и друга, која обухвата стваралаштво овог у међувремену јако добро прихваћеног песника од 2003. године, од књиге *Школа трајања*, до књиге *Вечито сада* (Архипелаг, 2018).

А кад год се говори о поетичкој еволуцији у једном песничком опусу, никако се не сме губити из вида чињеница да није реч о механичкој граници између етапа у стваралаштву неког песника, пошто, једноставно речено, унутарње везе није могуће занемарити, свеједно да ли је реч о мотивима или је пак у питању однос према стилским/морфолошким карактеристикама песничког говора у појединим етапама песничког стваралаштва. Тако ћемо, примера ради, и у раним и у позним песмама Томислава Маринковића сретати мотив протицања времена, мотив без кога лирика и лиричари готово да и не могу да постоје. Ако је на почетку свог песничког оглашавања мотив протицања времена („Мој сат ради за мене! / Мери ми време, / склапа ми очи“) у песму уведен тако да не видимо саму тачку гледишта са које лирски субјект гледа на своје прола-

жење кроз време, већ само добијамо сведочанство о томе да је он свестан протицања времена, у песмама из књиге *Обичан живот* то већ никако неће бити случај. У песми „Оно што сам пропустио на крају“ у први план је постављена баш сама тачка гледишта појединца који се суочава са оним што му време односи, што је последица разградње постојања. Ако се, на почетку песме, говори о „соби у којој старим“, ако се, другим речима, у песму уводи и слика животног амбијента и податак о животном добу говорног лица, ако се потом у средишњем делу песме говори о томе како се све око субјекта мења и то тако што „под и зидове прекривају све загонетније мрље“, онда се у завршним стиховима песме појављује и проблем изједначавања онога што никако не би требало да буде једнако: „Разлика између непостојећег / и неприметног је у мени, / и све је мања“. Тако се, у ствари, обзнањује резултат старења: оно са собом доноси једну врсту потирања. Једном речи, брисање границе између непостојећег и неприметног, између онога што је изашло из постојања и онога што се у постојању није ни објавило у облику који би био доступан чулима, указује на неки облик нихилизма који се рађа из самог срца пролазности, из сазнања да ће се све и завршити у некој врсти непостојања.

На постојање унутарњих веза између песама насталих у различитим поетичким фазама Маринковићевог песничког стваралаштва указује и доживљај протицања времена који срећемо у песми „Распоред ствари“ из књиге *Школа трајања*. Додуше, у овој песми је мотив протицања времена повезан са љубавном тематиком. А то значи да у овој песми Томислав Маринковић повезује два веома важна лирска мотива, што показује да је у добром броју Маринковићевих песама тематски план композитан, да је, врло често, заснован на здруживању двеју или више семантичко/символичких сфера, минулог љубавног доживљаја и времена у које је тај доживљај смештен. На самом почетку песме срећемо јасно исказан однос према лирској јунакињи. Наиме, она је именована као „једна од твојих прошлих заблуда“, чиме сам лирски субјект, у некој врсти самообраћања, вреднује и сопствени живот, тачније речено, већ минуле тог живота. Лирска јунакиња је смештена у сасвим специфичан хронотоп (у питању је „нека спарна провин-



► ција“, неки, очигледно, у свему оскудан животни амбијент, амбијент у коме је још мало тога уопште и могуће). Само дејство времена на лирску јунакињу дочарано је посредно, кроз опис скривања трагова тог дејства, зато се, у ствари, указује на то да она „Закло-нила је поглед / Наочарима за сунце / Проседе власи прекрила / Порозним слојем црнила“. И мада су и ове две појединости сасвим довољне да укажу на оно што јунакиња чини да би прикрила дејство година, дода-та им је још једна: „Могла би да гласно прича са не-ким, / Али корача сама и ћути“. Повлачење у тишину, искључивање из сфере социјалних контаката, такође је важан знак старења, повлачења из света и живота. А баш на ту димензију статуса лирске јунакиње ука-зују стихови: „Плута ка некој обали / И несазнајним даљинама“. Укључујући мотив обале, али и невољног кретања ка њој и стицања до онога што је несазнајно, а смештено је баш на ту обалу, Маринковић посеже за једним древним песничким топосом који призива и добро познату митолошки кодирану подлогу, пош-то живот, истовремено, по древној матрици, бива и, макар привидно, пловидба/путовање и, суштински, кретање од једног света (света живих) ка другом свету (свету мртвих, који ни песничка имагинација не може другачије да представи осим као свет „несазнајних даљина“). И тако се, на основу само неколико примера, стиже до једне важне одлике начина на који Томислав Маринковић склапа своје песме. У том процесу, он, врло често, полази од сасвим конкретног детаља (то, примера ради, у песми „Чудно“ може бити ситуација у којој група у године већ зашлих сеоских младића који, у једној врсти бесциљног постојања, тачније речено, егзистенцијалне утуљености, пред продавницом испијају пиво), детаља који Маринковићу омогућава да захвати оно што је репрезентативно за једну средину и време, за деценије у којима, просто речено, нестаје један тип живота, а на маргину, потпуно невољно, дос-певају његови протагонисти. Сасвим је очигледно да је животни положај „остарелих младића“ такав да води ка ономе што се може означити као егзистенцијални безизлаз, тачније оно што се, давно већ, колоквијално именује као туга. И док је тако пред сеоском продавни-цом, није ништа другачије ни тамо где „Исти такви младићи, кошчати као они, / У пиварама које се гуше од пене / Неуморно точе пиво / и флаширају тугу“. Градећи слику свеповезаности, у којој је доминантни садржај младићка туга, тај резиме егзистенцијалне промашености, Томислав Маринковић обликује под-логу на којој привидно различити облици живота по-казују своју суштинску блискост/истоветност. Те исто-ветности сами протагонисти, по правилу, нису свесни, пошто „они не виде то“. А казивање о два облика туге је опет повезано са хронотопом. Све о чему је у песми „Чудно“ реч је сасвим сигурно повезано и са чињени-цом да је просторно-временски оквир из кога се говор-но лице оглашава и сам симболички кодиран. То нам

постаје јасно кад говорно лице каже да се све о чему се говори, у његовом доживљају, спаја са овим тренутком : „Док сунце прекраја хладове / По башти оронулој“. Само један придев („оронула“) овде је довољан темат-ско/симболички елемент, пошто се лако може повеза-ти и са судбинама младића и са амбијентом у коме се они суочавају са животном празнином. На самом крају песме оглашава се и сам лирски субјект и то тако што указује на своју перспективу – он је посматрач живот-них призора и неко ко настоји да одгонетне/успостави њихов смисао. Указујући на то како је туге „увек више“ у очима његових лирских јунака, носилац говорне ин-станце, кроз саморазумевање свог задатка, истиче да он о томе не може да говори на прави начин. У речима „Него што ти ја о томе знам да кажем, / Пријатељу мој“ треба превасходно видети незадовољство могућно-шћу да се исцрпи смисао емпиријског градива које је у песму уведено. А то незадовољство сведочи и о нечему што је од великог значаја за поезију Томислава Марин-ковића и тиче се могућности лирског говора, његове утемељености у оно што је егзистенцијална реалност. Тако би, у ствари, песников говор нужно био повезан са том реалношћу.

Отуда и није нимало случајно што у песничком опусу Томислава Маринковића има доста песама у којима се говорна перспектива означава као песничка, или се пак у песму уводи фигура песника као лирског јунака. У такве песме, поред низа других, ван сваке сумње, спада и песма „Песник, на пијаци“. Ова пе-сма је обликована тако да читалац може, као у некој приповеци, да види две тематске равни – простор по коме се крећу лирски јунаци и саме те јунаке. Прос-тор је дочаран са много реалистичких појединости, почев од оних које јасно представљају сам амбијент и време („У пијачном метежу и летњој јари“), преко де-таља који нам омогућавају да видимо у каквом су по-ложају људи у том амбијенту („Док се попут риба на слузавој тезги / Мноштво копрца и дахће“), до самог лирског јунака („Са зембиљем, између главица / Купу-са и кантара што се клати / (Звецкајући зарђалом ку-ком) / Песника замишљеног спазих“). Предочавајући нам низ појединости са пијаци, Маринковић те поје-диности распоређује у неколико семантичких низова, сасвим очигледно настојећи да у особен положај по-стави фигуру песника и пијачну атмосферу. А фигура песника је измештена у простор који се ретко за њу везује и то је разлог што Маринковићев лирски јунак „Брдашцима пуним витаминског блага / Прилазио је неодлучно, споро“, једнако као што у том амбијенту он постаје неко ко аутентичније постоји у некој рав-ни која у самој песми није непосредно видљива, али се, сасвим је то очигледно, може, макар у обрисима, наслутити. Зато се песник по пијаци креће тако да га видимо „У ходу за неким својим муцавим / Збрајањем потрепштина / И новчаница што се лепе / И гужвају у стиснутој шаци“. Осећајући да је успоставио потребан



контраст за заснивање основне семантичке перспективе у песми, Маринковић каже: „И бар стихова оних да се присетих тада, / Његових стихова што заташкавају стварност / И болне утиске у древном поретку ствари“. Сада је сасвим очигледно да је лирски јунак у песми „Песник, на пијаци“ промишљено одабран и да је у средиште постављена фигура оног песника који се не труди да упозна и у песми представи стварност, већ је, једном речи, у питању фигура песника који „заташкава стварност“, фигура песника који бежи од „болних утисака у древном поретку ствари“. Отуда је логично што су два завршна стиха и посвећена осветљавању изгубљености онога ко се обрео у амбијенту који му је, по свему, далек: „Као да не имађаше ниједног стиха / Да га из рачунања поведе према кући“.

Сасвим је очигледно да у песми „Песник, на пијаци“ срећемо један сасвим особен облик ироније, онај облик ироније о чијој функцији Владимир Јанкелевич каже: „Иронија је арабеска: по милостивој одлуци ироније, исти човек није више исти човек него неко други, а свест окреће леђа својим традицијама“. Песник на пијаци, а посебно песник који „заташкава стварност“, није песник у оном облику у коме фигуру песника знамо из неких великих епоха европске културе, већ је то фигура песника који се на један нови начин сукобљава са стварношћу коју, у ствари, не разуме, од које, уистину, жели да се дистанцира. А иронија у песми „Песник, на пијаци“ може да буде интерпретативна подлога и за песму „Искуства поезије“. Одлучујући се за наслов који би више приличио неком есејистичком тексту, а то је први знак да се семантичка перспектива у песми заснива на неком виду померања смисаоних акцената, на неком виду њиховог простирања изван уобичајеног подручја, Томислав Маринковић је, ван сваке сумње, желео да изгради подлогу за једну сасвим особену интерпетацију питања везаних за функцију поезије, тачније за однос поезије према тзв. стварном свету и његовим садржајима. Отуда се и чини да је семантички тон који садржи уводни стих („Обухватна искуства у крилу поезије / Дремају“) изузетно важан, поготову кад се узме у обзир Маринковићево настојање да семантички план у песми обликује тако што ће стално у својим асоцијацијама повезивати две равни – поетску раван (саму поезију) и егзистенцијалну раван (тзв. стварност), равни, сасвим очигледно, раздвојене. То повезивање ће се остваривати кроз стално изједначавање садржаја једне равни са садржајима оне друге. Наиме, док „обухватна искуства у крилу поезије / Дремају“, док је, другим речима, свет поезије довољан сам себи, одвојен од свега другог, дотле „сеоски поток плави њивицу / Лирску“ и то њивицу која је „још недорасла“ „изазовима вечним и искушењима пролећним“. Тако се у Маринковићевој песми преплићу две семантичке перспективе и то тако да постаје очигледно да се оне заснивају на различитом материјалу, односно грађи, али да их песник у свему изједначује и

жели да их, у ствари, сагледа као огледало и оно што се у огледалу одражава. Ако су „искуства поезије“ одиста „обухватна“, онда она садрже и слике пролећног плавења „њивице лирске“ и тако она омогућавају да се, у суштини, изједначе „изазови вечни“ и „искушења пролећна“, односно два облика свести о ономе што може бити садржај неке реалности.

А да је за одабир наслова „Искуства поезије“ постојао и разлог који проистиче из саме тематске основе песме, показује и указивање на то да је резултат пролећних поплава могуће, у ироничном кључу, означити као „плављенички опус“. Садржај тог опуса се усмерава ка сфери хуморно-ироничног разумевања данашњег света, тачније односа данашњег човека према средини у којој живи, пошто „У плављеничком опусу препознајем / Кесу из самопослуге, флашу и подерану / Кутију из све потребније апотеке“. Нема сумње да укључивање у семантички план једне тако важне компоненте као што је „прецењена народна мудрост“ има за циљ да, још једном и још подробније, укаже на „излишност пресипања живота“ баш у ту мудрост, пошто све о чему је реч у песми „Искуства поезије“ сведочи о томе да је та мудрост, барем у овом случају, само флоскула, нешто што се у стварности коју говорно лице гледа током пролећне поплаве не појављује. Кад у завршној целини песме „Искуства поезије“ сретнемо и упозорење да „Поезија, дотле, о изазовима вечним говори“, а нарочито кад то што она говори буде приказано као „брош у уникатној радњи, као резбарија на души праведника“, ми сасвим јасно осећамо да у дубљим слојевима Маринковићеве песме уистину постоји раздвајање онога што је ефемерно од „изазова вечних“ и да баш то раздвајање омогућава да дође до онога што је постављено у завршни стих песме „Искуства поезије“: „Бол је непреводив на језике разумљиве“. Тако се, у ствари, са самог краја читаоцу омогућава да баци још један поглед на целу песму и да схвати да је основно „искуство поезије“ баш то – бол није „сеоски поток који плави њивицу лирску“, нити је он садржан у оним „открићима“ којима ће говорно лице да „поткрепи излишност пресипања живота / У прецењену народну мудрост“, пошто је он у свему томе добио један облик који га удаљава од „изазова вечних“, односно од могућности да он буде преводив „на језике разумљиве“. Другим речима, оно што би се уистину могло означити као искуство поезије метафизичке је природе и не објављује се баш у сваком животном дамару, а посебно не у ономе што је ефемерно, до њега се може доћи само пажљивим аналитичким продором у материју живота, онимпродором са којим се суочавамо у таквим песмама Томислава Маринковића као што су, поред осталих, и: „Значај пређеног пута“, „Крај августа“, „Имати све“.

У песмама Томислава Маринковића није ретка ни поетичка тематика, пошто песник који воли да показује како неки детаљ из тзв. стварности постаје



► грађа за песму, исто тако воли и да за тему у песми узме или проблем односа између језика и онога што се њиме означава („Снег. / Белина те речи / Апстрактна је као правци прошлости / Који се пружају и укрштају / Било где“) или проблем односа између песничке егзистенције и стварности („А изван поетичког тока, сазнање / Да зима ће потрајати / Наводи ме да латим се чајника / И цепаница наслаганих око пећи“), једнако као што предмет интересовања може бити премештен у неку апстрактну сферу, у којој је основни садржај покушај одгонетања смисла („Да сврху топлине мирно приближим / Појму вејавице која се ближи“). Ове две целине из песме „Белина речи“ сасвим су довољне да покажу како у песмама Томислава Маринковића стално долазимо у прилику да пратимо кретање од апстрактно-симболичких садржаја до сасвим обичних појава из свакодневног живота, пошто овај песник у томе и види основни песнички задатак. Песник, једном речи, треба стално да показује читаоцу какав однос има према ономе што је утемељено у егзистенцији, као што треба и да му показује и како баш такви садржаји могу да се преводе на једну другу раван, раван симболичког, односно онога што има посредну па утолико и дубљу везу са егзистенцијалним формама. О том процесу се говори у песми „Реч о јату“. Полазећи од емпиријског градива, које је, у исто време, и врло стар песнички мотив, од гледања јата врана на јутарњем небу, лирски субјект ће одмах у први план да постави проблем односа између емпирије и њене могуће песничке интерпретације: „Близак мени, далек речима и песми / Јутро надлеће тракасти хор врана“. Указујући на један детаљ, на врину која се, за тренутак, издвојила из јата („Једна, заостала иза јата, / Сред сопственог немог таласања, / Поврх кровова и мутних судбина лебди“), лирски субјект жели да читаоцу покаже стварносну подлогу на коју је смештена следећа целина у песми („Небу треба тај издвојени титрај, / И песми: сажето и горко порицање мноштва; / Рука бележника што мирно пописује ствари“), тачније речено, он жели да нам представи основу за указивање на значај онога што је толико посебно да, у исто време, представља „сажето и горко порицање мноштва“, као што наговештава и значај онога што је Иван В. Лалић назвао „искуством изузимања“, а што у Маринковићевој песми симболизује „рука бележника што мирно пописује ствари“ иако оно што тај бележник види садржи и драму јединке која се издвојила из јата.

А да Томислав Маринковић има потребу да у своје песме уводи иронију као средство које ће му омогућити да заснује једну нову тачку гледишта на неку од врло старих песничких тема, као средство које ће, другим речима, посредовати другачији искуствени хоризонт, показује и песма „Обратна машта“. Ова песма би се, барем на први поглед, могла одредити као покушај да се две егзистенцијално утемељене перспективе доведу у интерпретативни однос. Једна је перспектива

маштовитог и, врло често, несташног дечака, опседнутог, на једној страни, играма, а, на другој страни, склоног „нејаким питањима о одрастању / И недосегнутом дечјем циљу“. А друга је перспектива одраслог човека који са неком врстом подсмеха гледа на оно што га је, као „тричарија“, кињило као „жгољаваог клинца“ и што му, то је сасвим очигледно, није дозвољавало да, на прави начин, одреди своје место у свету. Међу тричаријама које су „кињиле“ „жгољаваог клинца“ су и питање душе и питање „до којих граница“ се она протеже, шта јој све, другим речима, припада и може припадати. Приказујући неку врсту егзистенцијалног процепа у коме је један дечак окренут играма са лоптом, али и „неодмереним темама“ и „неизвесним токовима“, лирски субјект у песми „Обратна машта“ гради подлогу за лирску расправу о томе како се сваки душевни узлет окончава „победоносним налетом јаве“, појавом („напумпавањем нових тема“) нових опсесија које подразумевају настојање да се снађемо у стварности, у ономе што је супротно од маште. Детаљно приказујући оно што је супротно сваком душевном узлету, а што је у песми конкретизовано кроз слике телесних невоља („прскање плика“, „крпљење одраног нокта“, „поткожно бујање ружиног трна“), лирски субјект отвара простор за још уочљивији контраст између онога што је материјално/телесно и онога што је садржај душевног живота „жгољаваог клинца“, ступајући тако у један врло стари тематски простор (а тој теми је Лаза Костић посветио песму „Спомен на Руварца“, приказујући однос између главе/ума и кука/тела, симболички их представљајући као алфу и омегу) и градећи сасвим необичну перспективу за приказивање оних дечачких на машти заснованих опсесија од којих је Бранко Ћопић сплео материјал за приче у књизи „Башта слезове боје“, посебно за приче у циклусу „Јутра плавог слеза“. Али док код Ћопића свет дечје маште остаје на свом пиједесталу, само местимично дотакнут касније стеченим горким сазнањима, тај свет код Томислава Маринковића бива приказан као свет који узмиче пред оним што је садржај животне реалности, њега разграђује свест да су садржаји душевног живота само једна од „тричарија“. Једино што је, можда, заједничко Ћопићу и Маринковићу је потреба да се свет дечје маште узме као важан тематски подстицај, док је склоност да се тај свет прикаже као свет из кога се, очито невољно, мора изаћи баш оно што боји тачку гледишта у песми „Обратна машта“. А иронија укључена у тачку гледишта је основно средство за подсмех „тричарији од моје душе“ поручује лирски субјект, градећи на тај начин подлогу на коју је смештена песма „Наше душе“, у којој се, већ на почетку каже да „Нашим душама недостаје смисао за хумор“. Песма „Обратна машта“ нам омогућава да видимо једну важну компоненту песничког поступка Томислава Маринковића. Ако је он песник који, у највећем броју песама, не може без барем неког детаља из света животне емпирије, ако је он, другим речима,



песник који радо упућује читаоца на то да подлогу за разумевање великог броја детаља мора да успоставља у простору онога што му пружа сопствено животно искуство, онда се мора рећи и да је Томислав Маринковић песник који емпиријску грађу у песму уноси са сасвим одређеним циљем – та грађа у песми треба да добије тумачење, она је, једном речи, у песму укључена да би и сама била подвргнута једној врсти анализе, пропуштања кроз филтер искуства. Из биографије Томислава Маринковића знамо да је, као младић, живео у Земуну и то је разлог што се у низу песама појављују и топоними и друге појединости које упућују на овај град и на амбијент у њему, једнако као што у Маринковићевим песмама сам помен Земун подразумева неку сету, неку представу о ономе што је заувек отишло из живота једног младог човека. Тако ћемо у песми „Земун, острво, жалосна врба“ срести називе некада веома популарних кафана („Плитвице“, „Жупа“, „Венеција“), кафана чија је популарност и била разлог што ти је „поглед жудео / Да се, као чамац, отисне преко реке“. Указујући потом на чињеницу да су успомене на Земун део онога што је прошло („Из даљине, збркане године личе / На раштркано стадо у брдима“), лирски субјект приступа најсложенијем задатку – он настоји да схвати шта су то успомене и шта је њихов садржај, пошто је више него очигледно да се ми у минуло време враћамо баш због тих животних садржаја којих у садашњости нема. Ако, наиме, из даљине „збркане године“ личе на „раштркано стадо у брдима“, онда мислено приближавање тим годинама „У брзоплетим покушајима да се / Циљ – измакнут и кратковидо / Сведен на жудњу и наговештај - / Приближи, достигне, потом одбаци...“ постаје знак и узалудног напора али и тихе и краткотрајне душевне радости. Улазак у свет успомена, после много година, у тренутку кад су „све године / Окупљене на једном месту“, постаје повод да лирски субјект проговори о „бесмртности тих тренутака“, да постане свестан „да бих са неком успоменом / Могао проћаскати, заиграти танго“. Ако се садржај успомена, и после многих година, може доживети са присношћу, постоји и нешто што изазива истинску тугу – а то је чињеница да „не тугујеш ти, као ни ја, за данима који су прошли, / Већ за оним који ни постојао није“. Тако се са успомена улази у простор неоствареног, простор оних садржаја људског живота који увек остају изван нашег досега. И тако се још једном са емпиријске равни посеже за метафизичким градивом и способноћу да дотакнемо и оно што није било, што не постоји ни у стварности ни у успоменама.

А кад је реч о поезији Томислава Маринковића, мора се имати у виду још једна њена важна карактеристика. Она је садржана у чињеници да Маринковић, врло често, у своје песме укључује традиционалну лирску тематику, посебно ону која подразумева окретање пејзажу и годишњим добрима. О томе нам уверљиво, поред читавог низа других песама, сведочи и песма „Мири-

си“ (али и њој по много чему сродна песма „Око чега“), пошто у овој песми срећемо један сасвим специфично обликован опис јесени, а опис је необичан зато што јесен није непосредно узета као тематски материјал и полазиште већ су тема „мириси“, оно што је знак јесени, што је нека врста посредне (асоцијативно-симболичке) везе са овим годишњим добом. Већ на самом почетку песме срећемо настојање да се предмет песме двоструко означи, лингвистички речено: и денотативно и конотативно: „Сезона друкчијих мириса. / Јесен.“ И пошто је јесен одређена као нешто од свега другачије, али и нешто што се, по уверењу лирског субјекта, некако мора материјализовати у свету који га окружује, он, жељан конкретизација јесени у свету око себе, у самообраћању каже: „Пошао си да је тражиш“. Само тражење је, опет, приказано тако што се кретање „на двоточкашу“ преводи у чисто сликовну/метафоричку раван, пошто су издувни гасови из мотора означени као „плетенице црног дима“, док је сам пут којим се креће онај ко је кренуо у потрагу за траговима јесени именован као „праволинијска трака“. И трагови јесени су специфични: „Онда си на стабљикама кукуруза приметио / прве спарушене лиске, у купинаку чуо / шушањ преплашених јаребица / И рекао: ех, то је јесен“. Описујући како је пејзаж кроз који се креће препознао као јесењи пејзаж, лирски субјект посебан значај придаје доживљају онога што јесен призива у његов душевни свет: „Најједном, било је лепо имати само тај живот, / враћати се у његово средиште, / кроз облак прашине стићи у центар села“. А лепота јесени долази баш из сфере чулних садржаја: „Чути бректање камиона, / пуног препланулих векни хлеба. / Удисати празним плућима вреле мирисе“. Премештајући задовољства у чулну сферу, лирски субјект стиже и до једне друге врсте задовољстава: „И осетити парфем на кожи / мршаве продавачице новина, која, / неопажено, продаје и тихе тренутке среће“. И пошто је више него очигледно да лирски субјект јесен и све што она доноси доживљава из перспективе зрелог доба било је и више него очекивано да проговори носталгија, да се активира она временска раван из које је он изашао и за којом чезне: „Али ти би, као дечак који / не распознаје мирисе, да се / још мало радујеш без разлога“. Указујући и на то да га јесен позива да „пође некуд без циља“ кроз предео који се „расипа, дозрева, круни“, лирски субјект гради подлогу за ону раван на којој постојеће није довољно, пошто се објављује и присуство нечега што је, у исто време, и несазнајно и смислотворно и зато и може да „цели живот доводи у неки ред“. Знатно другачију перспективу у песничком сликању јесени читалац ће срести у песми „Повест гледања у једну тачку“, пошто у овој песми доминантно место добија сама тачка гледишта лирског субјекта. Он је приказан као неко коме је блиска туга, он је неко ко се растаје са простором по коме се некад кретао са радошћу. Сада му је остало само да се креће између „полица с књигама и прозора на којем се смењују годишња доба“.



▶ Померајући временску перспективу у завршном сегменту песме „Миристи“, Томислав Маринковић жели да нагласи значај онога што је било на почетку, пре сваког учења и знања, у добу наивности и чистоте. А о учењу је Томислав Маринковић, као песник, умео да говори на различите начине и поводом врло различитих ствари. То је могао бити облик сазнања о злу у човеку (песма „Срндаћ на појилу“, нпр.). Али је учење могло имати и друге облике и могло је да се везује за сасвим обичне животне ситуације. Тако Маринковић, примера ради, у песми „Недоречени осмех“, приказује готово баналну ситуацију: лирски субјект улази у кинеску продавницу желећи, као страсни риболовац, да „само купи(м) варалицу за пецање“. Међутим, пошто је радња пуна свакојаким корисних алатки и ситница, он из радње излази „с кесом / која ме чеше испод колена“, пошто је купио низ „згодних ситница“ и тако дошао у прилику да се увери да првобитна намера није могла много да значи у сусрету са сваковрсним потрошачким искушењима. О некој врсти учења је такође реч у свим Маринковићевим песмама у којима постоји двострукост временске перспективе. Наиме, говорећи о неком облику садашњости, лирски субјект нам, врло често, показује како је на неку ствар или појаву гледао у неком другачијем егзистенцијалном и искуственом хоризонту. Такву врсту описа учења срећемо у песми „После сна“, пошто је у њој реч о томе како се ни „музе обичних, малих радости“ никад не појављују у истоветном облику, па се пред очима лирског субјекта неће у истом облику појавити ни „бивши станчић у Ј. Кубуровића 58“, пошто је и он, у међувремену, добио облик „напуштеног гнезда сенице“, „пошто скрива(ш) у тами све моје прекречене дане“, пошто се преселио у прошлост и може да се објави само кроз успомене на младост, посебно оне тренутке из младости проведене у Земуну, близу Дунава. Али има и Маринковићевих песама у којима је реч о оном облику учења који је везан за сам живот и његове садржаје, другим речима, за болове који долазе из самог постојања, који се објављују као важно егзистенцијално подручје. О томе је реч у песми „Незнање“, испеваној, нимало случајно, „по Јовану Христићу“. Ослањајући се на Јована Христића у овој песми, Маринковић нам пред духовно око не изводи само Христићев есеј „Песник Стерија“ и у њему изречено Христићево упозорење да „поезија, као и свака друга литература, зависи од свега онога што је дотада било написано“, већ и запажање овог песника и есејисте, поводом Стеријиних превода, да су ти преводи, у ствари, „склад два песничка гласа који падају веома близу један другоме“ односно да је у питању „дијалог два човека који се међусобно више него добро разумеју“. Уводећи, у типично класицистичком маниру, Јована Христића у песму „Незнање“, Томислав Маринковић је желео да у склад доведе „два песничка гласа који падају веома близу један другоме“, на исти онај начин на који је Ј. Стерија Поповић желео да неку своју песму пове-

же са Хораџијевом поезијом. А пошто Јован Христић у низу својих песама показује да сазнања долазе или као резиме суделовања у различитим, понекад и готово безначајним догађајима (боравак у библиотеци, одлазак на острво у Јадранском мору, самовање у соби коју полако захвата сумрак) или се она објављују као облик „напапет научног искуства“ и зато у видокруг лирског субјекта улазе историјске и митолошке фигуре, важни књижевни садржаји, било је неопходно да се и у Маринковићевој песми узме у обзир могућност долажења до сазнања на два начина. И мада и сам Маринковић у низу песама указује на потребу да се његово певање доведе у везу са песничким световима низа наших и страних песника, понекад се и директно обраћајући тим песницима (примера ради, Вислави Шимборској у књизи „Вечито сада“), он се у песми „Незнање“ одлучује да предност да оном облику искуства које се образује у егзистенцијалном хоризонту, које настаје као последица различитих животних чинова. Отуда, нема сумње, долази и потреба да се на такву позицију и експлицитно укаже: „Нисам претраживао полице / с књигама да сазнам / да ли је правичност / само једна од слатких обмана / на коју се наслања живот“. А шта би то још лирски субјект и тражио претражујући „полице с књигама“? Покушавао би, на први поглед, да умањи неугодности које су проистекле из чињенице да „Нико ми није рекао да патња боли. / Нисам се питао коме су намењени / дани стрепње и неспокојства“, мада, кад се пажљивије погледају и ови стихови и песма „Незнање“ у целини, долазимо у прилику да видимо да лирски субјект одбацује посредна сазнања, сазнања из лектире а предност даје ономе што се објављује кроз саму егзистенцију: „Посекотине на телу преврћане су / на лицу места, бол је трајао кратко, / није било потребе да се објашњава било шта“. Чак се у песми „Незнање“ појављује и једна сасвим особена нота ироније, једно суптилно ругање потреби да се уживљавамо у оно што није део нашег непосредног искуства, наше егзистенцијалне ситуације: „Болест је била неподношљиви терет за друге“. Напомињући да „Мирно сам живео. / Требало је да се догоди нешто / за чим сам жудео целог живота“, лирски субјект припрема подлогу за оно што би се могло означити као знање, за оно о чему говоре завршни стихови песме: „Догодило се оно што / развејава сан и буди ме сваке ноћи, / подсећајући ме да сам жив“. А да бисмо дошли до одговора на питање шта се то догодило, морамо се вратити на сам почетак песме, на стих „Нико ми није рекао да патња боли“. Сад кад, из личног искуства, зна да патња боли, да она у ноћима „развејава сан“, лирски субјект и не тражи да му ико то каже. И зато се и може рећи да се у овој песми сусрећемо и са оном врстом полемичког тона који је Јован Христић унео у своје песме „Богови“ и „Варвари“, песме у којима је он, полазећи од онога што кажу Хелдерлин и Кавафи, градио једну нову тачку гледишта за обликовање средишњих семантичких тонова у песмама које говоре о



веома важним стварима. Лирски субјект у песми „Не-знање“ одбацује „напамет научно искуство“, тачније речено, он даје предност оном типу искуства које се утемељује у садржајима саме егзистенције.

И вероватно је баш овакав однос према сазнању и основни разлог што Томислав Маринковић у толикој мери посеже за појединостима које указују на везу између песме и животне емпирије, неке конкретне ситуације. Отуда, свакако, и не може бити случајно што у песми „Узми или остави“, описујући своју перспективу као перспективу путника кроз сећања, лирски субјект каже: „Лебдим и кружим као јастреб / у потрази за пленом који покушава да се сакрије“. А тај плен који покушава да се сакрије су појединости везане, поред осталог, и за застајање сунца „изнад земунског брда Калварије“, док лирски субјект „опружен у трави“ посматра гуштера који се „као и ја, сунча на самој / граници постојања“. Пошто је дошао баш на „границу постојања“, пошто се, речено језиком једног модерног филозофа, обрео у граничној ситуацији, лирски субјект и може да чини оно што је, само на први поглед, необично: „Подигнем слушалицу у телефонској / говорници коју је одувало време“ и из које се чује „само шапат далеких звезда“ док „наше речи је, као магнетофонску траку, / избрисао свемир“. Стално се суочавајући са оним што је, у материјалном облику, нестало („Смеше ми се места чије очи су остале / без сјаја“), лирски субјект долази у прилику да проблем суочавања са постојећим и ишчезлим/непостојећим сведе на „узми или остави“, пошто „све је то твоје“, све је то посед или у сфери успомена или у неком маштенском облику. А одлука коју он доноси само је привидно чудна: „Нека се прошлост сама забавља / у одајама које сам напустио без поздрава“. Отуда и налог са самог краја песме звучи логично: „Путуј сама, прошлости, / плови изнад времена, изнад сећања, кажем. / Не обраћај пажњу на мене, / живи, живи...“ Али то окретање леђа прошлости не подразумева и одрицање од онога што је у тој прошлости било лепо. О томе је реч у песми „Тренутак среће“. Ова песма је обликована као лирска приповетка о ономе што се догађа на аутобуској станици „док аутобус касни“. Уводећи и у ову песму мотив недосежног („Покушавам да се сетим / брежуљака око града / који су вековима чекали / нешто што не умедох да разумем“), једнако као и опис онога што је у том амбијенту сасвим логични садржај („прекорни гласови путника“, деца која трчакарају „између набрекних торби“), лирски субјект станични амбијент преводи на једну сасвим другу раван, раван која се обликује у његовом душевном стању а чији су симбол „треници среће“: „Треници среће не личе на јахте / с благим ветрићем / у заставама“. Треници среће, другим речима, не проистичу само из крајње повољног склопа животних околности, они могу да се објаве баш и у том станичном амбијенту, пошто треници среће „слични су обичним треницима“. А такав тренутак је и

онај кад се лирском субјекту усред станичног метежа јави драга особа и каже: „Ја сам“.

У песмама из књиге „Вечито сада“ врло често срећемо појединости које упућују на болнички амбијент или песме које непосредно говоре о болести и лечењу („Ушивање ране“, „Капљице“, „Горки чај“, „Откриће“) или које на другачији начин приказују однос између поезије и живота („Он пише“). Ове песме, ван сваке сумње, уносе нови тон у певање о пролазности, једнако као што је то случај са песмом „Ушивање ране“, понекад омогућавају да се иронијски кодирани семантички слој повеже са једним новим погледом на свакодневицу људског живота. Нема сумње да управо ови елементи обликују сасвим специфичну подлогу за разумевање таквих песама као што је песма „Нико“. У овој песми се, додуше не први пут у поезији Томислава Маринковића, само сада први пут на специфично дочараној егзистенцијалној подлози, којој особену боју дају болест и слутња смрти, објављује један сасвим особен облик деперсонализације говорног субјекта (он сам за себе, другим речима, каже: „Ја сам Нико“, па читалац, отуд, има утисак да се обрео у песничком свету Новице Тадића). На посебан начин представљајући и простор у коме пребива лирска јунакиња („У твојој соби сумрак ноктима / тихо нагриза ствари“), Маринковић у песму уводи и слику другачијег односа између постојећег и онога што је негде изван постојања („Кораца испод прозора, / без путоказа, налазе пролаз / у невидљиви живот“), а све са намером да из једне необичне перспективе осветли ону димензију искуства своје јунакиње која је сажета у стих: „Љубав пече као зелени пламичци коприве“. Љубав као бол и извор страха није нешто непознато у модерној српској књижевности, пошто је тој теми Борисав Станковић посветио једну од својих најбољих приповедака, приповетку „Увела ружа“, само што Маринковић идеји у једном другом правцу и у песму укључује чисто поетичку тематику. Јунакиња која пати због љубавних невоља ће рећи: „Ах, како очајање у песми / може да прија“, пошто, то је сасвим очигледно, у читању песама тражи утеху, тражи могућност да јој добар књижевни опис бола поништи стварни бол. Али онај ко гледа њену љубавну драму, онај ко себе сампоништава говорећи „ја сам Нико“, жели и да упозори своју јунакињу: „мораш сама открити формулу која поништава бол“. И зато кад у завршном делу песме сретнемо стихове: „Ослушни ветрић у лишћу поред прозора. / То сам ја. / Послушај тишину док између зидова расте ноћ. / Неко је у њој и слуша твоје дисање“, ми, заправо, долазимо у прилику да из новог угла сагледамо однос између животних равни и света видљивог и света невидљивог. Поезија се креће и по једном и по другом, али свако од нас мора да открије начин на који ће са њом улазити у ове светове и тако размицати границе сопственог постојања. А то значи да је Томислав Маринковић поезији дао врло високо и врло важно место. Зато ју је и изабрао за облик у који ће унети свој доживљај света и живота. ▲

Адил Исмат

ПРИЧЕ ЈУСУФА ТАДРОСА

Јусуф Тадрос каже:

Један рођак, који ради у школској управи, убедио ме је да је време да тражим премештај у град, пошто радим ван града већ скоро десет година. Био је добар човек, забринут за моју будућност. Изјавио је да у држању наставе језика у струковним школама језик пропада и да треба да поново постанем прави наставник у било којој школи у граду. Такав његов став није био без логике, јер да није било повремених превода, скроз бих језик заборавио.

Пребачен сам у женску припремну школу поред

Филолошког факултета. У женским школама је увек некако живље, а опште образовање је донекле озбиљније него у струковним школама. Мада, читаву земљу је требало срушити и из почетка изградити. Елем, у тој школи сам доживео љубавну причу која ми је замало уништила живот.

Учионица за енглески језик била је поред учионице за ликовно, и у складу с мојом старом љубављу, та ме је учионица привукла. Волео сам дуго да седим са наставницом ликовног, Сеном. С временом сам почео да коментаришем слике, али, веруј ми, без икакве намере.





Сена је почела да обраћа пажњу и да ме посматра са дивљењем. Једног дана ме је питала умет ли да сликам, на шта сам јој одговорио: „Било некад”. Она ме је, пак, продорно погледала, као да се сетила нечега и приметила: „Од првог тренутка имам осећај да те познајем”.

„Душе се препознају”, рекао сам јој кроз смех и отишао на час.

Чигре у мени су почеле поново да зује. Жеља за женом почела је да расте тамо, у оном бездану који сам ти помињао. Сена је била најчеститија и најискренија жена коју сам упознао. Имала је испитивачки поглед и упркос некој нервози, увек је била ведра. Све је радила са убеђењем. Тврдоглавост какву никад нисам срео. Била је кћерка једног чувеног градског адвоката. Покушавала је да подучава сликање како треба, а понекад је и сама сликала, иако су јој способности биле обичне. Једног дана, док је била заузета слагањем радова ученица, одједном сам дохватио неки папир и направио брзу скицу њеног лица. Осетивши да је сликам, лице јој се зажарило и на крају се насмејала. Пришла је и узела ми папир из руке. Неколико тренутака је помно посматрала цртеж, као да је открила нешто што до тад није знала. Рекла ми је: „Ау, човече, па ти си страшно талентован!” Звонило је за час и ја сам јој само рекао:



„Какав таленат, какви бакрачи. Имам час”, устао да се склоним од њеног погледа и да пођем у учионицу.

Љубавне игарије имају већу драгу од вођења љубави. Један мој пријатељ каже да се лепе ствари догађају пре него што стигнемо у постељу. Можда има право. Љубав је сила, може да промени начин на који осећаш живот, може да те наведе да обожаваш да се будиш ујутро и да жељно ишчекујеш дан. Време се покрене и сваки дан буде другачији од претходног. Склон сам таквим играма, искрен да будем. Волим их и добар сам у њима. Са м мирис жене, који сам добро знао још од дана када сам радио портрете, узбудио би ме и осетио бих како ми кроз тело струји страшна снага.

Сена је била одважна. Силовито ми се набацивала, као да је осетила да је коначно нашла оно што је тражила. Не да није крила да је занимам, већ је то наглас говорила: „Јусуф је велики уметник”. То ме је збуњивало, али у исто време и кидало. Почео сам стално да седим у учионици за ликовно када завршим своје часове. Почели смо да једно другом говоримо о себи. Она је била завршила Факултет ликовних уметности, али јој је просек у средњој школи био лош, јер је проводила време дангубећи, како је сама казала. Ликовну уметност је заволела када је почела да је студира. На трећој години је са групом пријатеља ишла на излет у Луксор и Асуан. Никада није видела староегипатске споменике. Тај излет ју је променио и провела је читаву годину проучавајући фараонске слике и цртеже. Заволела је стару уметност и неколико пута је ишла у Луксор. Има брдо цртежа са призорима које је пресликала са зидова. Рекла ми је да ју је однос према тим старим храмовима променио. „Верујеш ли у проклетство фараона?” рекла је кроз смех и додала: „Оно је за мене било благодет”. Затим је наставила: „Много сањам те храмове”. Ту је заћутала, а очи су јој засузиле. Из мени непознатог разлога била је узрујана и потпуно озбиљна је рекла: „То је лично искуство о ком никада и никоме нисам говорила. Ти си први човек са којим о томе разговарам”. Договорили смо се да што пре одемо заједно у Луксор и Асуан, можда ће ти храмови променити моју душу, као што су променили и њену.

Згранула се када сам јој рекао да сам својевољно напустио Факултет ликовних уметности после годину дана. „Немогуће!” усклинула је. Није могла да разуме породичне разлоге које сам изнео. Није могла да схватити како човек може да се тако лако одрекне своје будућности. Била је тужнија од мене што сам напустио Факултет ликовних уметности. Саосећала је са свиме у вези са мном. Та забринутост и то саосећање са мном везали су је за мене. Упркос томе, видела је да управљам својим животом према свом сопственом нахођењу, а из тога што сам напустио Факултет ликовних уметности закључила је да сам човек који се не оптерећује да иде уобичајеним стазама. А то није било тачно. Живео сам у неком лебдећем стању, док су ме догађаји покретали као билијарску куглу. Ипак, пустио сам је да ►



▶ створи неку нереалну слику о мени и уживао у томе после низа сушних година.

У то време, средином деведесетих, девојке су већином почеле да носе хиџаб и почело је то одвајање. Не знам да ли је то имало везе са таласом терористичких напада чији је врхунац био напад у Луксору. Само знам да је свеопште расположење почео да захвата тренд верског одвајања. Изгледа да су се људи уморили од тешког живота и кренули супротним путем од онога што власти сматрају. Почео сам то да примећујем око себе. Хришћани су почели да траже станове тамо где станују хришћани, а неки муслимани нису хтели ни да чују да станују тамо где станују немуслимати. Такав тренд је страшно опасан, јер ако би се наставио, постојале би области које су само хришћанске и друге које су само муслиманске. Али још има божије милости да благослови ову земљу, слабачка јесте, али је ту. И даље у зградама где живе муслимани можеш да нађеш хришћанина и муслимана у онима где су већински хришћани. Шта да се ради. Те ствари стварно изнуре душу.

Хтео сам да ти кажем да се та подела догодила. Тако је откривање косе, на пример, постало једно од обележја хришћанки. Смучило ми се више како ме људи погледају када изговорим своје име: Јусуф Тадрос. Као да сам са дуге планете. Буље у мене, кришом гледају ка зглобу руке не би ли угледали плави крст поред вене, а кад га не нађу, настављају да ми проучавају речи и лице. Врло често се упустим у узалудне покушаје да докажујем да сам као они, из истих четврти и улицица, да говорим исти језик и да знам што и они знају. Јој, колико је то напорно.

Елем, Сена није носила хиџаб. Имала је дугу косу коју је везивала у коњски реп, па је деловала као ученица. Била је весела, али јој је поглед био врло продоран. Могла би да те истопа, ако би задржала поглед. Замисли, ја сам бежао од њеног погледа. Нисам могао да га поднесем. Тело би ми прокључало, а она ствар би ми се дигла. Брука жива. Тако ми је живот дао једно непланирано искуство. Добри дани крили су се иза празнине коју је за собом оставила смрт моје мајке и мог лутања међу мирисима боје по новим становима. Ту је била Сена, да ме гледа оним црним продорним очима, да жуди, жељна да окуси забрањено воће. Не можеш да верујеш како сам се био зателебао у том периоду. Права правцата заљубљеност и осећање испуњености, као да

ходам по земљи, као да више нисам спутан безданом. Али, брзо су наступили проблеми, пре него што се та прича наставила и стигла до свог врхунца.

То што сам дуго седео у учионици за ликовно изазвало је говоркања, да бих потом почео да осећам као да ме прате у школи. Сена се није тиме оптерећивала, јер, по њој, није радила ништа погрешно и шта фали да седи са колегом који има иста интересовања. Такав инат изазвао је непријатељство код братаог наставника физичког који је очигледно сматрао да ја немам никаква права јер сам хришћанин. Осећање да сам хришћанин почело је свуда да ме прогања. Нисам се тако осећао у детињству, чак ни код оних штосова које су клинци из улицице смештали мом оцу. Наставник физичког више није прикривао своју мржњу, поглед му је јасно говорио: „Ти си хришћанин”. Почео сам да осећам ону атмосферу о којој ми је мајка причала, када се крајем четрдесетих мој ујак вратио из Шибина, побегавши због знака који су му Муслиманска браћа ставила на врата стана.

Упркос свему томе био сам заглибио у причу са Сеном и све сам олако схватао, док једна наставница са никабом није почела да ме прати. Кад год би ме видела да улазим у учионицу за ликовно, брзо би дошла и села са нама. Смејао сам се томе са Сеном и говорио јој да они мисле да је хришћанка јер није покривена. Потврдила ми је неке ствари које сам чуо да се шапућу у кругу породице, да има неких жена у никабу које прогањају непокривене девојке. Испричала ми је о једној својој рођаци, да је узела такси од Улице Саид, а да је убрзо у такси ушла нека жена у никабу и возила се кратко, рекавши да је заборавила нешто важно. Пре него што је ова изашла, Сенина рођака је у бутини осетила увод игле. Није схватила шта се десило, све док није осетила јак бол. Замолела је таксисту да је врати кући и тамо су открили да јој је убризгана нека течност која јој је уништила ткиво на бутини и оставила велику натечену мрљу због чега је на више дана завршила у болници. Да то нисам чуо од Сене, не бих веровао. То је атмосфера која је окруживала моју љубав према Сени. Можда нас је баш то навело да осећамо да је то што доживљавамо јединствено искуство које треба да чувамо и до крајњих граница погурало Сенин пркос.

Превод с арапског и белешка
Драгана Ђорђевић ▲

Адил Исмаџ, египатски писац, рођен је 1959. године у селу у околини Танте. Дипломирао је филозофију на Универзитету Ајн Шамс у Каиру 1984. године, као и библиотекарство, 1986. године, на Универзитету у Танти. Ради као библиотекар у огранку Министарства образовања у Танти.

Објавио је осам романа, једну збирку приповедака и једну књигу есеја. Међу његовим романима се посебно истичу *Дани плавих прозора* (2009) који је 2011. добио Подстицајну државну награду у категорији романа, *Приче Јусуфа Тадроса* (2015) који је 2016. добио Медаљу Нагиба Махфуза за књижевност и роман *Заповести* (2018) који је 2019. године ушао у најужи избор за Међународну награду за арапски роман, тзв. арапског Букера. Превођен је на енглески језик.



Ковиљка Тишма Јанковић

ИСИДОРИНО БУРЕ И МОЈА КАЦА

Ја сам обитавала у мојој каци много раније него што сам чула за Исидору и прочитала њезину причу *Буре*. И никако не могу да одгонетнем шта то мене приморава да напишем и покажем другима каква је била та моја каца и како сам се ја и због чега склањала у њу. Може ли бити да огромна туга у дјетету од седам, осам година наводи на бијег у самоћу, у посебан тајни свијет. Може ли бити да на почетку одрастања дијете осјећа и свијешћу и подсвијешћу своје текуће и будуће несреће и патње, и не само своје већ и својих ближњих, и свога народа. Сила која наводи дијете да потражи и изгради тај свијет, неодољива је, немјерљива: замислити тај свој микро-свијет, пронаћи га, уредити, запамтити и носити га у својим мислима читавог живота. И ето, понеко редак од тога свога ситног прибијешта начини ремек-дјело. Питам се како силним натиском је та сила дјеловала кад је наша огромна Исидора од црвоточног, натрулог, готово распадног бурета начинила рапсодију? Шта ћу ја с мојом кацом? Ја се ту нисам препуштала забораву ни трена, ни шареним дјечјим играма, нити сам у машти јездила чудесним свјетовима, већ се чврсто умотавала, грчила у моме тужном, болном, скученом простору.

Моја каца није била ни црвоточна, ни натрула, већ од тврде храстовине, а од шљивова кома попримила је и боју и мирис. Након што се испече ракија крајем септембра, каца је темељито орибана брестовом метлом, те просушена и уваљана у сушу – просторију која је била наслоњена на стражњи дио куће: како се изиђе на мала задња врата (чије су дрвене шарке громогласно шкрипале) ту је одмах налијево без преградног зида; ту се спремао алат, кола, шкафови; прије свега уваљана је каца да ту на сувом одлежи до краја следећег августа кад ће се поново стављати шљиве да се коме. Дакле, моја каца је лежала окренута отвором према чеоном зиду на коме је био прозорчић. Лежала! И није било потребе за љествама да бих се попела у њу. Моју кацу открила сам случајно тога раног прољећа. Како сам обилазила и завлачила се у све просторије и ћошкове од подрума до тавана, тако сам улазила и у сушу, разгледала алат – грабље, виле, мотике, лопате, рогље, крампове, ђукију, пајсер, сјекире, два лагана наджака, брадву,

брадвиль, пиле: двије кратке, двије дуге, и на видном доступном мјесту велика дрвена лопата за чишћење снијега – и питала се ко је сав тај алат правио, ко ли је руковао њиме; моја нана – очева матер – није могла ни да прими ђукију у руке, а брадвиль – велику сјекиретину којом се теше кровна грађа склањала је на скровита мјеста, бојећи се да се дјеца не повреде. Стога су и пиле свом дужином назубљених оштрица имале дрвене штитнике. Ја сам из прича и тужбалица наше нане разабрала да су тим алатом пословале вјеште и снажне руке наших очева који су страдали у рату. Док сам се верала по колима од задњих точкова и стубаца према предњим ступцима и точковима, те процјепом испробавала своју равнотежу до јарма, пала ми је марама с главе, сјела ми за врат, ту ми нешто жестоко засметала, те сам је одвезала и ставила на кацу. За трен промаја је пограби и одува у тјесан простор између каце и чеоног зида. Провукох се побочке, дохватих мараму и сједох у кацу, и одмах ми би топло и мирисно; опружих се, каца се љуљну, јужни вјетар зашуми благо, милозвучно, и ја осјетих приступ суза – нашла сам своје прибијеште гдје могу да тугујем, да се питам, да се ишчуђујем, исповједам...

Тужбалице, нарицаљке моје нане жестоко су ме потресале (иако се она брижљиво скривала, осамљивала том приликом), не зато што сам се ја толико жалостила за свом том нашом страдањем чељади коју је она спомињала и китила у свој тужни вијенац, већ зато што сам осјећала да се с њом нешто страшно дешава, било ми је жао ње, страхујући да ће неко и њено име сложити у тај вијенац који кришом слушам и који ми се чини да га чујем као призив и вјетру, и међави, и киши, и тишини, и гласном разговору и зову. Страхovala сам и за се: шта ћу ако останем и без ње? Ако ми и она оде с некаквим људима као што ми је и мати отишла... У нашој великој кући живјеле су још четири цурице – моје сестрице – стричевићке и њихова мати; оне су за ме биле драго пилеће јато, људски створови виши ►



► и вреднији од мене, слободнији: имале су једна другу, имале су матер, имале су нану. Гледала сам како их њихова мати облачи, чешља, подржи их на крилу. А име моје маме није смјело ни да се спомене гласно. Боловала сам од чежње и туге и шапатом питала: гдје је моја мама? не зна се; је ли жива? жива је: хоће ли се вратити? вратиће се; када? не зна се. И стављан ми је прст на уста што је значило да је разговор завршен и да се више не начиње. А ја сам кришом плакала, потихо цвиљела као изгубљено штенешце. И скривала се, трагала, гдје ћу слободно и гласно да се исплачем, гдје ћу несметано да размишљам о њој и да гласно разговарам с њом. Једном се наша најближа сусједа пожалила мојој нани: „Ово дијете ми скида душу; кад год је сретнем, потио плаче, срце исцјепа.“ „Шта ћеш, сестро, несретно рођено. несретно до судњег трена.“ Ја сам чула да је нана у својим тужбалицама спомињала и моју маму, али не слаже ријечи као за покојницима; ја сам то њено обраћање и зазивање моје маме разумјела као

прекор или загонетку – „Несретнице, знаш ли шта си учинила, ће си погријешила“ – не знајући како и гдје страда. А била сам увјерена, осјећала сам свим својим бићем да страда.

* * *

Али, ја сам, ето, открила моју кацу. И одмах следећег јутра унијела сам мамин прости биљак – дебели вунени покривач; прост – једноставан, раван, без кића – кратких, вунених ресица којима се кити лице кићеног биљца. Моја мати је у својој дјевојачкој спреми донијела у нашу кућу и кићени и прости. Само овај што сам ја кришом довукла у моју кацу, није баш био прост: ткан је на „штакулице“ – квадратиће: црвене, црне и црноцрвене. Гледала сам како се снује основа: врло сложено; основа је у црвеним и црним вуненим пругама, и тка се црвеном и црном потком са два чунка наизменично у висини



како одговара уздужним пругама, како би се формирали квадратићи – „шкатулице“. Како сам тога јутра простирала биљац – пола прострла, половином се покрила – каца се лагано љуљушкала а биљац мирисао смиљем, учинило ми се да сам на мамином крилу и одмах осјетила грч у грлу – нешто оштро, теретно, сјекло, што ми је натисло из грла, а што ће ме, не вриснем ли, раздерати. А знам да се не смијем огласити, те чврсто загризем биљац. Шумио је топли јужни вјетар, чинило ми се да негдје далеко неко пјева, да звуци допиру мукло али топло, благоугодно, утјешно. Топили су се остаци снијега са крова и са страна изнад куће, капало је са стреха, жуборили су танки поточићи низ наше двориште, и тај хуј вјетра, шапат стреха, жубор, слагали су се у сазвучје што је обећавало радосне поруке. Ја сам се уљуљкала у топлину биљца, у мирис смиља, гледајући драге слике: Моја мама сједи за таром и тка; иза брда и брдила остају црвени, црни и црноцрвени квадратићи, и она вјешто и брзо утискује у зјев основе сад један, сад други чунак са црном и црвеном потком. Завирујем испод основе – која је разапета између доњег вратила, гдје се намотава ткање, и горњег вратила одакле се одмотава потка – испод брдила и нити како материна стопала хитро и снажно баратају стопицама подножји. Одједном, сагледах јој очи: крупне, црне, сјајне, као звијезде, насмија ми се и даје ми знак да јој брзо насучем – намотам цјевчице потком, показујући ми оне у чунцима, готово празне. И ја завртих колце на летњаку, чујем како оно клопара, осјећам како ми вунена нит протјече кроз прсте, и бојим се да нећу на вријеме припремити цјевчице... И ниједног трена није ми пало на памет да је то што видим у мојој каци само моја осликана чежња; да нисам могла видјети маму како тка наш „прости“ биљац, још мање да сам јој ја „сукала“ цијеви, јер у вријеме кад је тај биљац ткан, мене није било, нисам постојала ни у чијој замисли.

* * *

Не само да сам ја с мамом ткала овај биљац у мојој каци, ја сам га заједно с њом и с још неколико жена носила у ваљаоницу у Мартинброд, тачније: возиле смо се коњском запрегом са лотрама. Ја сједим на материну крилу, осјећам да се возимо, стране цесте лагано промичу, а жене у колима младе, лијепо обучене, шале се, смију. Колико све села нисмо прошле, по селима процвјетали воћњаци, изнад села пролистала шума.

Иако осјећам да се још возим, љуљушкам, видим да коњи стоје уз обалу Уне која је ту у прекрасном разливу: кратки, питоми слапови бљеште на сунцу и преламају сунчеве зраке у дугине боје; управо ту отпочиње лепота ове изузетне ријеке – једне, једине.

Враћамо се из Мартинброда. Ноћ је, биљци миришу на влагу, шум водопада се удаљава, све жене у црнини, нема моје маме. Женама страва у очима, на лицима, у пригушеним гласовима. Како које село наилази, причају све страшније приче: ту је побијено толико и толико народа, те и те фамилије искорјењене; у ово село рано дојурили својим крвничким камионима и потрали више од четристо душа, све, и дјецу у колјевкама; у овом селу убили православног свештеника, сакупили му фамилију те на хрпи поклали, а петогодишњи синчић, недоклан, извукао се из крви и гомиле мртвих, те кренуо селом да потражи спас, али ту опет набасао на усташе, и они га, не трепнувши сасјекоше... Попала страва по селима лапачког котара... И те крваве приче о злодјелима војске и цивила хрватске фашистичке НДХ не могу да се забораве.

* * *

Једнога јутра, провлачећи се до отвора моје каце, запе ми џемпер за пајсер – тако је нана звала тај челични колац којим су неке снажне руке одваљивале стијене, ломиле планине, био је прислоњен у хошку уз ћускију. Ја додирнух хладни метал с намјером да га помакнем. Ех, као да сам намјерила да покренем кућу. Ни макац. Отпетљавши некако џемпер, увукла сам се у кацу, умотала се у биљац, и спремила се да слушам шуме, шуморе и жуборе; све звуке што допиру с вана, моја каца мекша, оплеменеује, чини их бујним. Очекујући ту моју музику, изненадили су ме ритмички удари ћускије, и моја каца се разгради, сину, зазелени, и ја кренух нашим горњим лијевим воћњаком и видим да је онај посрнули плот уз лијеву страну прогона рашчишћен и да снажне руке ћускијом пробијају рупе за буково коље које хитро усађују и учвршћују. А ја се ужурбала, те у те руке додајем љескове притке, претходно мало опрљене у пламену да би биле савитљивије у плетњи, да се плетер љепше сложи. Иза тих руку остаје нови плот најљепше, најчвршће исплетен. И није ми пало на ум да упитам чије су оно биле руке, ко је растурио онај расути плот, ко ли је исплео онај нови... Јер све што је виђено, смишљено, доживљено у мојој каци, морало је да остане само моје, моја тајна.

Дошла ми је мати: блиједа, просједа, без једног предњег зуба. И даље се није смјело ни питати, ни знати гдје је била ни како патила, јер види јој се на лицу да јој је патња збрисала румен и радост. И повела ме са собом. А ја сам повела, понијела, повукла за собом и нашу велику кућу, и моју кацу, и моју нану, и моје сестрице стричевићке.... И живот је товарио све теже бреме: и нанин гроб, и материн гроб, и много других драгих гробова, и спржени зави- чај, и хрпу пепела моје родне куће. ▲



Урс Видмер

ПРИЧА

Пре неклико дана, пре нешто мало више од једне недеље, сањао сам, маса људи, врисци, и већ у следећем моменту ја сам, у сред некаквог дифузног Ничега, или, можда – свемира, и једна сифонска флаша, која је, као на каквом невидљивом алтару, лебдела испред мене, док јој се плаво стакло пресијавало под зрацима невидљиве светлости. Бљесци дугиних боја на тамноплавој површини. Зурио сам у то чудо, и када сам се наредног јутра пробудио, најпре сам сав ошамућен провео неко време размишљајући о значењу тога сна, а онда га заборавио. Препустио сам се још једном дану. Нафтна поља су горела. Бомбе су падале на градове. Ракете су у висини семафора летеле изнад авенија и стигавши на њихов крај експлодирале. И раније су људи тако бленули у небо, у Дрездену, у Конвентрију, и посматрали авионе, а потом и црне лоптице, како ка њима падају, а жене својој деци стављале руке преко ушију, да им ове не би пукле. И раније су људи тако погнути трчали улицама и били спорији од отровнога ваздуха. У Помепеји су тако, прекасно, чак и до луке стигли: ужарена киша била је бржа. И кроз Хитендорф су тако пролетале напалм-бомбе. И хорде Хуна су тако млатиле сељаке, чије су се ноге врпољиле испод стога сена. И Руси су тако поцркали у запаљеној Москви, и Французи, босноги у снегу, још увек далеко од Березине. И Наполеон је тако рикнуо, невољен. И Вијетнамци су тако бездушно убили милионе Камбоџанаца, а можда су и Камбоџанци убили милионе Вијетнамаца, ко ће га знати ко је кога ту убио. Јевреји. Победници се носе са својом победом, живе, а мртви – мртви су мртви. Познаје ли неко неку жртву? Како год, нафтна поља су горела, а ја свакога дана питао своју ћерку да ли је урадила домаћи и наручивао сода воду. И на сваких сат времена слушао вести.

Те сам вечери, тога петка, отишао у биоскоп, у један биоскоп који се налазио у центру града и у којем су пуштали филм којег сам знао само по наслову и позитивним критикама из Тагблата или Абендшауа. Но мора бити да сам нешто побркао, јер филм је био необичан, и више него чудан, ни мало по моме укусу. Уз то, био био сам самцијат у биоскопу. Можда је ипак био понедељак. Седео сам, као и обично, скроз напред, у првоме реду, пошто волим да се утопим у

филму. Данас више ни нема оних широких филмова, оних синемаскопских светова, у које сам некада могао да уроним до те мере, да више нисам ни могао да видим све, већ само део онога што се на платну дешава; баш као у стварноме животу. Тако сам, на пример, тек много касније, када сам на телевизији, тој покретној поштанској маркици, поново погледао Доктора Живага схватио да сам га у биоскопу одгледао тек делимично, увек видео само оно што се збивало или са десне или са леве стране платна. И да ми је потпу-





но промакао моменат у ком Џули Кристи нага стоји на вратима. Сећао сам се једино празног докторовог погледа. Сада сам, значи, поново седео у биоскопу. Уствари сам тек при изласку из сале приметио да сам био сам у сали, но може бити да нас је на почетку било и много више, него је остале филм истерао на поље. Ја сам остао, не знам ни сам зашто, вероватно зато што потичем из града у ком човек у ономе за шта је платио, ужива до краја.

Филм је био црн и бео, без и трунке плаве, и мораћу да се помучим како бих вам га препричао. У сваком случају, био је стар, можда и нем, из двадесетих или тридесетих година, и радња му се одвијала у Индији или у Пакистану или у Бангладешу. Ко још разликује те далеке земље. Колката или Хекаба, мушкарци су носили турбане и од појаса на горе били голи, а жене увијене у сарисе. И имале тачку на челу. Радило се о неком пророку, који је живео горе на крову једне куће, окружен кокошкама и козама, које су пасле по бетонској површини. Био је стар као Библија, а можда је био и женско, јер на лицу није имао ни браду, ни мараме које би ту браду могле да прекрију. Деца, ве-



роватно његова унучад, приводила су му пролазнике са улице, но не на силу, већ шапугајући им обећања и омамљујући их својим продорним погледима, тако да су се степеништем, тим бескрајно дугачким и замршеним системом степеница, којима без дечије помоћи нико није знао да се врати на улицу, непрестано пењале несрећно заљубљене жене и предузетници пред стечајем. Онај ко не би платио, ускраћен би помоћи сатима, данима ходао кроз непрегледан пакао, кроз кухиње и кројачке атеље и спаваонице препуне мадраца, на крају ипак не успевши да се спусти на земљу. С времена на време понеко би му дете препречило пут и запитано га погледало, тако да би и најупорнији пре или касније попустили и у испружену дечију шаку истресли и последњу рупију коју су уз себе имали. Пророк, или пророчица, био је скуп. Често је и по десетак оних којима је била потребна помоћ седело међу кокошкама и козама и чекало да их пуне у шупу. Богаташи, вероватно Махараџе, деловали су подједнако нестрпљиво као и седи просјаци, за које више нико не би рекао да имају било какву будућност. На самом почетку филма, једном босоногом дечаку полази за руком да неког човека у лаганом летњем оделу – са све шеширом на глави – намами до ходника куће. Овај оклева, на моменат пожели да се врати, својој жени, девојчурку са розим летњим шеширом на глави, која са испруженом руком стоји усред уличне вреве и преклиње га да не иде, но већ је касно, он се решен да започету авантуру приведе крају већ пење степеницама – „Чекај ме ту!“, повиче иза себе у сунчеву светлост, „Wait for me!“, и када стигне горе, како сем њега није било ниједне друге муштерије, млади га водич сместа предаје једној жени, која је и сама још дете и која кроз мараме шупе почиње да га лаже и да му маше. Обријано му се лице купа у зноју. У шупи је неподношљиво топло. Пророка, пророчицу, која седи у помрчини, једва да види. Он или она га најпре дуго посматра, а онда му каже истину. Млади Европљанин, рекло би се Британац, загладан у једну жену, која спуштеног погледа чучи уз алтар, тик уз свога оца, или, пре ће бити, своју бабу, не чује ни реч од онога што му говори. Устаје и плаћа и насмеши јој се, иако за то нема никаквог разлога. Жена, која је јако добро чула шта му је пророчица рекла, води га степеницама ка доле и на једној од степеници се зауставља и окреће се ка њему и наслања своје усне на његове и баш у том трену наилази човекова супруга. На своју је руку била ушла у лавиринт и када их је видела завриштала је и продерала се и пала у несвест и пробудила се осетивши како је супруг нежно милује по образу, након чега су обоје били спремни да за женом крену ка излазу. Последњи пољубац, један и за као рис бесну, на смрт повређену супругу. Брачни пар се окреће и одлази, у сусрет својој судбини, која их чека на крају улице и која њу убија – упуцао ју је неки фанатик, који је мрзео Британце, а њега ►



► тера да до краја живота остане у граду и по лабиринту од степеништа тражи жену, коју никада неће наћи.

Истетурео сам се из биоскопа. Напољу је било мрачно. Много топлије него два сата раније. У крошњама дрвећа шумео је ветар. Кренуо сам улицом Ремштрасе, утонуо у мисли, које никако нисам могао да скренем са филма. Нисам знао ни име режисера, ни име глумице. На одјавној су се шпици могли видети неки страни знаци. Прешао сам преко трга Хајмплац, којим у то доба дана нису саобраћали ни трамваји, ни аутомобили. Улична расвета била је покварена, фењери нису горели. А онда се у улици Хотингенштрасе испред мене изненада појавио један ауто, један бучни олдтајмер, чији су фарови бацали плаву светлост; био је то први звук који сам те тихе ноћи чуо. Возач је био невидљив. Уплашио сам се, иако још увек нисам знао због чега, и убрзао корак. Јурио сам тргом препуним дрвећа и жбуња, у чијој сам близини живео, у чијој близини живим, и већ следећег трена нашао се испред своје куће, на којој више није било звона и на којој су се налазила нека нова врата, стао сам да лупам на њих и да вичем „Изабел! Шта је ово?” и онда на првом спрату коначно угледао једну главу, која, међутим, није била њена, већ некога човека, који се продерао како ће сместа да позове полицију. Рекао сам му да ја ту живим, добро, шта он ту ради, ко је уопште он, и након што је он залупио прозор и престао да се помера, а Изабел ућутала, отишао у полицију.

Један службеник, који је очигледно био спавао, седео је нагнут над писаћом машином и трепћући ме гледао. На себи је имао униформу Хусара, онакву какву носе за време Зекселојтена, ставио је опасач са огромним пиштољем око струка и довукао се до ормара испред којег сам стајао. Погледао ме је својим мутним очима, и ја изненада схватих да немам снаге да му кажем да Изабел лежи испод неког мени непознатог мушкарца, у кући без звона и са неким погрешним вратима, те замуљено промрљах како улична расвета не ради, а он ми рече како ништа о томе не зна. Лична карта. Нисам је имао, због чега сам се направио као да га нисам чуо, окренуо се и отишао; трчао сам, кад он узвикну „Стој!”, а одмах затим, након што ја чучнух иза једнога грма, а он се спољашним степеницама сјури напоље, и – „Или ћу пуцати!”. Када се зауставио тик испред мене и збуњено стао да посматра пуну улицу Шетингерштрасе, зауставио сам дах. Коначно се вратио на своје радно место. Нешто ми је у вези са његовом канцеларијом било чудно, онај ормар је био нов, а ни телефон, та праисторијска грдосија од црнога бакелита, приликом моје прошле посете није био ту. А последњи сам га пут посетио пре непуне две недеље, због казне за паркирање, коју сам, и поред тога што ми је паркинг карта за станаре стајала за воланом, нашао испод брисача мога у плавој зони паркираног аутоа. И табла испред зграде,



„Полиција”, била је нова, исписана словима која су подсећала на филмове из доба нацизма.

Наредних неколико сати провео сам мувајући се око потпуно тихе и црне куће. Ко је био тај човек? Један од оних из радних група, којима се Изабел с времена на време прикључивала како би разговарала о положају људи на крају двадесетог века? Најзад сам дигао руке од свога дома и под светлом раног јутра, влажних очију, шутирајући дрвеће алеја, псујући, стао бесциљно да лутам улицама града, све док нисам стигао до железничке станице, где сам ушао у воз на којем је стајало име роднога ми града, Базела, и на дрвеној клупи утонуо у сан. Пробудио ме је кондуктер, који ме је најпре дрмусао, а потом, након што сам му – онолико cool колико сам након свега што ми се десило могао бити – рекао „Базел, карта у једном правцу са 50% попуста”, зграбио за крагну и вређајући ме избацио из воза. Воз се, на сву срећу, баш у том моменту био зауставио, на станици у Мутенцу, на перону, на којем су стајала само једна кола за пртљаг, и у даљини војник са огромним ранцем од коже. Исувише ван себе да бих могао било шта да осетим – воз је хукћући и цичећи почео да се удаљава – изашао сам из станице, решен да остатак пута пређем пешке. Базел није далеко од Мутенца, уз то, Роберт је Валзер својевремено, не направивши ни једну једину паузу, од Цириха пешке стигао све до Вирицбурга. Сунце је сијало. Нисам више плакао. Желео сам да се суочим са ситуацијом, најбоље би било да се наредних десет година не појавим пред Изабел или да јој убијем љубавника или да је испребијам онако како још ни један човек своју жену испребијао није, и тако је натерам да ми на крају, са плавим флекама и црвеним модрицама по телу, гушећи се у сузама, каже име тога човека.

Кренуо сам тако пољским путем ка граду, ка оном плавом брду, који му заклања поглед на остатак



земље и на који ми је игла мога компаса још од са-мога почетка показивала, ка једном торњу, да будем прецизнији, ка градском водоторњу који се на том брду налазио –а којег сам сада угледао на хоризон-ту – на који сам се тако често пењао и који ме је увек помало збуњивао, јер никада нисам успео да схватим где се налази та вода захваљујући којој је добио име. Унутрашњост му је била празна и сува. Самосу стр-ме степенице биле у њему. Ноге су ме болеле. Покрај мене је на бициклима прошло пет или шест војника са шлемовима на главама и карабинима на леђима, и када су већ били поодмакли, последњи од њих се осврнуо, вратио се до мене и упитао ме нешто, нисам разумео шта. Где сам кренуо?Знојио се, деловао напет-то, испод челичне кациге носио је наочари без оквира и, и поред тога што је прилично брзо возио, имао ци-гарету у устима. Након што сам му одговорио на јези-ку свога завичаја, свога детињства – овде сам и идем пешке зато што ми се не жури да стигнем на своје доредиште – он је, међутим, устукнуо, промрмљао нешто, опет нисам разумео шта, и одвезао се даље. На задњем блатобрану бицикла – за разлику од својих другова, који су возили она војна возила којима ни атомска бомба не би могла ништа, његов је бицикл био приватан, женски – клепетала му је регистарска таблица, слабо причвршћени црвени лим. На табли-ци је стајало БЛ 4И. Још неко време стајао сам непо-мично и гледао за сваким часом све мањим војником, који је журио ка својим друговима. А онда сам најзад схватио. Од шока, или можда радости, до те мере сам претрнуо, да сам морао да седнем. Спустио сам се у цвеће. Споменак, мак, маргарете. Детелина. Иза леђа ми је била шума, која је мирисала на мокро лишће. Над земљом је владао дубоки мир. Најгласнији звук који се могао чути било је зујање пчела и бумбара. Испред мене се простирала зелена равница – долина реке Рајне – а изнад ње свод од плавога неба. Дисао сам дубоко, како дуго дисао нисам, испружио сам руке и уздисао и стењао и смејао се и вртео главом.

Када сам стигао до водоторња, нисам више осећао стопала на ногама, или јесам, али сам имао утисак да нису моја. Био сам се одвикао од пешачења и носио ципеле које сам купио у току одмора у Португалу, намењене за кратке стазе између плажа, бунгалова и киоска са пицом. Још увек нисам желео, не, не одмах, да кренем ка – кући? да ли је то била права реч? ка тој кући која се налазила на свега неколико стотина

метара од мене и била управо онаква, какве сам је се и сећао, нисам желео да кренем ка том у бело окре-ченом баухаус-кубусу, којег већ читаву вечност ни-сам био видео. Саградио га је један млади архитекта, бескомпромисно прогресиван, имао је раван кров и на све стране прозоре без завеса, који су почињали већ од самога пода, због чега ми, његови становни-ци, нисмо имали ни педаљ простора за приватност. Архитекта је касније, по завршетку рата, који је сада беснео на све стране, отишао у НДР, где је добио ме-сто професора на факултету и две Стаљинове награ-де, но ниједну прилику да нешто пројектује. Огорчен се вратио на сурови запад и умро у кући, која је имала криве зидове, јер у њеној изградњи није учествовао ниједан архитекта, само неки грађевинац старе шко-ле.

Попео сам се горе на терасу за посматрање, која је окруживала торањ. Благо ми се вртело у глави. Оду-век сам имао проблема са торњевима, са тим њихо-вим стрмим висинама, као да би ми се могло десити нешто, о чему још увек ништа не знам. И криве зи-дове у Пизи бих више волео да сам их од доле посма-трао. На Емпајер стејт билдингу био сам срећан, јер се свуда окоо налазила бодљикава жица и јер је са мном била једна другарица, која се прибила уз мене. Стајао сам тако нагнут преко оgrade и погледом досе-зао све до преко границе. Удаљени град, са торњевима катедрала и светлуцајућом Рајном, која се губила у измаглици непријатељске државе. Испод мене су се смејале мајке и дадиље. Жито се лелујало. Птице су летеле, један ми је лептир пројурио директно испред носа, на толикој удаљености од цвећа! Она кућа, онај бели кубус, мирно је стајао на сунчевој светлости. Прозори су сијали. Огромна антена, коју ће касније – ја сам у том моменту баш био пао у шаке свога друга-ра Ханса Арма и само ме је тресак спасио – погодити гром и која ће пасти у сред дворишта, и даље се нала-зила на равном крову и штрчала право у небо. Дво-риште је било препуно кромпира. Крушке, исте оне крушке које ће касније заклонити целу кућу, биле су мајушне попут патуљака. Не трепћући сам посматрао кућу. Ништа.Сем једног пса који је изненада истрчао у двориште и одмах затим, као на некој невидљивој гуменој узици, нестао иза невидљивих врата.

Превод с немачког и белешка

Марија Анчић



Урс Видмер (1938–2014) био је швајцарски романописац, драмски писац, есејиста и писац кратких прича. Рођен у Базелу али је дуги низ година живео у Цириху. Видмер је студирао немачки, француски и историју на универзитетима у Базелу и Монпељеу. Након што је одбранио докторат, радио је као уредник у Suhrkamp Verlag-у, али је напустио ову издавачку кућу током Lektoren-Aufstand-a 1968. године.Књиге: *Љубавник моје мајке, Очева књига, Плави сифон, У Конгу, Господин Адамсон*. Добитник је више европских књижевних признања.

Александар Гаталица

ПОКОЛЕЊА ГЛЕДАЈУ

Антологијска едиција *Први светски рат у српској књижевности*

Када се неко лати посла да уреди свеобухватну едицију у којој ће бити заступљено све оно што је важно и релевантно написано са тематиком Првог светског рата, прво са чим се суочи је осећај да га гледају поколења. Писци који су преживели ову светску кланицу постали су права деца двадесетог века. Укључили су се у ветровите и опаке историјске струје прошлог столећа и већ унапред бирали улоге губитника или победника.

Али, дело је остало и књиге данас треба заступити без обзира на идеолошку припадност писаца. А било их је свих опредељења, као права мала слика српског страдања у прошлом веку. Међу писцима Антологијске едиције се налазе један председник Савезне републике Југославије (Добрица Ћосић, који је био и партизан), један ректор Београдског универзитета (Стеван Јаковљевић), један четник и писац првих закона четничког покрета (Драгиша Васић), један писац Недићевог *Новог времена* и бегунац после Другог светског рата (Станислав Краков), политички емигранти који су одбили да се врате у Југославију (Растко Петровић и Милош Црњански, који је био војник Аустроугарске војске), те међуратни писци који су дело наставили у социјалистичкој Југославији (Станислав Винавер, Иво Андрић).

Управо ових дана, док се пишу ови редови, Добрица Ћосић, један од аутора у Антологијској едицији добија улицу, док се другом, Драгиши Васићу, и даље не знају ни околности смрти, ни дан погибије, ни гробно место. И сви они, учинило се писцу ових редова и оперативном уреднику едиције *Први светски рат у српској књижевности*, гледали су у приређиваче и молили их само једно: да се у одабиру текстова служе једино књижевним мерилима и да тако, на изванредан начин, победе опаки двадесети век.

Уважавајући овај безгласни позив, могло би се чак казати вапај предака, редакциони одбор у саставу Јелена Триван, Драган Хамовић, Петар Пијановић, Петар В. Арбутина и Александар Гаталица констатовао је да постоје три периода писања на тематику Првог светског рата. Први обележавају непосредни учесници, српски војници и

официри који, слично другима, из ове велике кланице излазе као људи трајно нарушеног менталног здравља, са свежим и страшним сликама погибељи које желе да преточе на своје странице, да се не заборавају. Другу групу писаца чине они писци који нису учествовали у овом рату, али су живели у деценијама непосредно након њега и имали довољно прилика да разговарају са самим учесницима, уважавајући или због виших књижевних разлога изневеравајући њихова сведочанства. У трећој и последњој групи нашли су се, за сада, најмалобројнији писци који више нису могли ни да разговарају са својим прецима јер су стасали за писце оваквог штива у времену када или нико од учесника рата није био жив или је био сувише стар да би оставао сведочанства.

Разматрајући прву групу писаца, редакциони одбор констатовао је да се најважнијим имају сматрати доприноси писаца који су заузели томе III до V. У Тому III нашли су се романи Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* и Станислава Кракова *Крила* (приредиле: Јелена Панић Мараш и Зорана Опачић), у Тому IV роман Драгише Васића *Црвене магле* и специфични роман Бранимира Ћосића *Покошено поље* за који је приређивач Предраг Петровић констатовао да, иако само првим делом говори о Великом рату, представља јединствен допринос тематизовањем младе генерације у окупационом Београду током аустроугарске окупације за коју немамо сличног пандана. У V том ушло је потресно дело Бранислава Нушића *Деветсто петнаест: трагедија једног народа* (приредио: Горан Максимовић).

Гледајући другу групу писаца, редакциони одбор се природно задржао на именима Стевана Јаковљевића, Растка Петровића и Добрице Ћосића, чији су романи заузели следећа три тома. Том VI, свеске 1-3, Стеван Јаковљевић *Српска трилогија* (поговор написао Јован Деретић), том VII Растко Петровић *Дан шести* (приредио: Александар Јерков), том VIII, свеске 1-4 Добрица Ћосић *Време смрти* (приредио: Слободан Владушић).

Напоследку, у трећој групи писаца, одабрани су Душан Ковачевић, Данко Поповић и Александар



Гаталица (уз издвојен глас писца ових редова). Последња три тома тако су уређена на следећи начин. Том IX: Данко Поповић *Књига о Милутину*, Душан Ковачевић *Свети Георгије убива Аждаху* (приредио: Марко Недић) и том X, Александар Гаталица *Велики рат* (приредио: Петар Пијановић).

Напокон, констатовано је да романеској панорами која доминира у писању на теме Првог светског рата, треба да претходе две антологијске књиге: српских песама, и приповедака и мемоарских текстова. На овај начин сачињена су прва два тома. Том I: *Антологија поезије о првом светском рату* и Станислав Винавер *Ратни другови* (саставио: Александар Јовановић), и том II *Приче, сећања, сведочанства* (саставила: Јана Алексић).

Шта нам говори овај избор у антологијском смислу? Из овог избора види се да је редакциони одбор имао деликатан задатак да вага између дела непролазне вредности, оних који представљају незаоблазан тестамент једног времена и оних која су постигла велики успех код читањства, а у основи и даље имају препорну садржину. Стојећи на становишту да морају бити уврштена дела по све три основе и да у том погледу не може да се врши градација, редакциони одбор је стигао да овог избора не желећи никог да искључи, већ да неком новом читањству стави до знања да је оно што је заступљено у Антологијској едицији оставило најмаркантнији траг у нашој литератури. Из истог разлога редакциони одбор одлучио је да не уврсти један број дела писаних у овом веку, посебно драме наших иначе врло истакнутих драмских писаца, јер је констатовао да, природно, не могу бити аутентично сведочанство и још немају претежни утицај на читалаштво.

На овај начин стигло се до десет томова и петнаест књига. Приређивачи су саставили обимне поговоре (око 500 страна само поговора), библиографије писаца, као и исцрпан регистар досадашњих издања књига које се налазе у Антологијској едицији. Статистички подаци били су импозантни. Антологијска едиција обухватила је 103 године писања на теме Првог светског рата, то јест дела од 1915. до 2018. године. Најстарији запис у Антологијској едицији је онај Владислава Петковића Disa: запис „Бој код Смедерева“, објављен у *Ратном дневнику*, Извештаји ратног пресбира, бр. 115 (16. новембар 1915.), а најмлађи Милосава Тешића, песма *Плава гробница*, објављена 15. септембра 2018. године. Антологијска едиција заузела је преко 6.800 страница и у њој се, рачунајући и две антологије, појавило тридесет пет писаца.

Да, нека се констатује и ово: са заштитном кутијом, Антологијска едиција *Први светски рат у српској књижевности* тешка је преко 9,5 килограма.

Али, књижевност се не мери на кило. Оно што



је најбитније јесте следеће: на једном месту нашли су се писци који су досад углавном прештамповани код нискобуџетних издавача (Нушић, Васић, Краков, Јаковљевић, Бранимир Ћосић, Данко Поповић) и који су ипак тешко могли да се нађу у књижарама. Уз њих нашли су се писци чија су дела прештампована код великих издавача (Добрица Ћосић, Александар Гаталица) који међусобно, до појаве Антологијске едиције, пак нису нашли заједнички језик да их објаве на једном месту. Ни оно што се у текстовима ове врсте често не спомиње не треба занемарити. Узимајући у обзир обим и квалитет штампе, Антологијска едиција у књижарама нема високу цену, захваљујући донаторству Министарства културе и информисања и Покрајинске владе Аутономне покрајине Војводина.

Велики допринос Антологијска едиција је дала и графичком опремом. На поткоричним страницама и на насловним страницама нашле су се репродукције слика наших ратних сликара које су штампане у квалитету монографских студија. Не треба пропустити да се наведу имена и сликара-ратника заступљених у овој Антологијској едицији. Од Надежде Петровић чији „Косовски божури“ осликавају први том, преко слика Косте Миличевића, Михаила Миловановића, Малише Глишића, Николе Џанге, Пашка Вучетића, Васе Поморишца, Петра Добровића и Малише Глишића, чија слика „Пали војник“ осликава последњи, десети том.

Шта казати на крају? Јесу ли преци мирни или незадовољно одмахују главом и гунђају на оном свету? Оперативном уреднику чини се да је уложен велики напор да се обједини све што је на тематику Првог светског рата писано и да, иако грешака има, преци могу бити задовољни.





Милица Кецојевић

СОНЕТ И СВАКОДНЕВИЦА

О збирци 77 сонета о животним радостима и тешкоћама Мирослава Максимовића

Збирка 77 сонета о животним радостима и тешкоћама (2008) једанаеста¹ је по реду песничка књига Мирослава Максимовића и одмах је наишла на добар пријем код публике и критике, па је убрзо по објављивању добила Награду „Васко Попа“ и Награду „Скендер Куленовић“. Реч је, дакле, о књизи сонета распоређених у седам циклуса („Тиха свирка новог ветра“, „Једрилица нежног вела“, „Гргољале су мигрене и тешкоће“, „Немоћни и сами“, „Армагедон“, „Два сјаја, последња у веку“, „Скамењени“), при чему број песама у њима варира од осам до петнаест. Максимовићева књига сачињена је од сонета, објављиваних и необјављиваних, који су настајали, како нам је у *Напомени аутора* (Максимовић 2008: 101)² назначено, у периоду 1968–2008. године, мада се у њој налазе педесет и два сонета који су пренети, с мањим изменама, из његове две раније збирке, *Сонети о животним радостима и тешкоћама*, коју је објавио 1986. године, односно 55 сонета о животним радостима и тешкоћама, из 1991.³ Приликом избора и накнадног уношења у нову, обимнију и јединствену књигу песама, аутор је спровео властиту замисао, вођен двама начелима, а то су: „грађење својеврсног мита о свакодневном животу, и мистика броја 11“ (Исто: 101). У збирци се, истини за вољу, налази 78 сонета, од којих је завршни, дакле, магистрале у сонетном венцу „Скамењени“, Раичковићев сонет „Камена ус-

паванка“. Отуда постаје јасно да се критеријум дефинисан као „мистика броја 11“ не спроводи доследно, нарочито ако имамо у виду две претходне збирке, компоноване од 33, односно 55 сонета, где је број 11 заиста фигурирао као делилац броја сонета у њима.

Већ и летимичан поглед на Максимовићев песнички опус довољан је да се распозна његова тежња да песме смешта у веће циклусне целине и склоност ка формалном савршенству, прецизније, доследност идентичном формалном обрасцу у оквиру исте књиге (в. *Сонети*, 55 сонета), што се може тумачити као значајна одлика његовог песничког стварања. На то указује и податак да су му сонети, иако их је писао „у таласима“, током четири деценије, постали трајнија преокупација, те нас не изненађује што се потреба за њиховим стварањем ни након сонетног трокњижа⁴ не исцрпљује, већ их налазимо и у потоњим збиркама (Бол, на пример).

Максимовићев принцип циклизације у књизи 77 сонета почива, пре свега, на формалном јединству на нивоу читаве збирке, где се опредељење за затворен и строг песнички облик, сонет, препознаје као главни интегративни чинилац. Његови сонети настали су претежно у дослуху са италијанско-француском традицијом, те је реч о дводелној, односно четвороделној структури, где после два катрена следе два терцета (2x4 + 2x3, укупно 14 стихова). Изузетак у збирци представљају неколики примери елизабетанског (шекспировског) сонета: „Корен“, „Девојчица са улице“, „Зелени трамвај“, „Парк“, „Последњи стихови о теби“, који су састављени од три катрена и једног двостиха (3x4 + 1x2), и јединствени, необично компоновани сонет „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња“, који се састоји из два дистиха, два катрена и још једног завршног дистиха (2x2 + 2x4 + 1x2). Пажљивом читаоцу неће промаћи ни чињеница да се у књизи налазе песме „Измишљање среће“, „Доме мој“ и „Група болесника једе дебелу“ које су астрорфичне. А када је о морфологији Максимовићевог песничког текста реч, уочили смо да су сонети написани у разноврсним метрима, почев од десетерца

¹ Од када је ушао у српску књижевност крајем 60-их година минулог века, Максимовић је до данас објавио следеће књиге песама: *Спавач под упијачем* (1971, 1997 – потпуна верзија), *Мењачи* (1972), *Песме* (1978), *Сећања једног службеника* (1983), *Сонети о животним радостима и тешкоћама* (1986), *55 сонета о животним радостима и тешкоћама* (1991), *Животињски свет* (1992), *Небо* (1996), *Београдске песме* (2002), *Скамењени* (2005), *77 сонета о животним радостима и тешкоћама* (2008), *Цртање стварности* (2012), *Бол* (2016) и, такође, три књиге изабраних песама: *Изабране песме* (2000), *Шапат кише о слободи* (2009), *Вољење Србије* (2018).

² Напомена: Сви цитати из песама у раду биће дати према наведеном издању.

³ О реконтекстуализацији као једном од Максимовићевих стваралачких манира највише сазнајемо из његових поетичких експликација: „оно што је већ штампано поправљам (боље је: *преправљам*) – ако поправљам – када га смештам у нови контекст: мада је нови контекст већ по себи – *преправка*“ (Максимовић 2001: 145, наш курзив).

⁴ У раду ћемо наслове песничких књига наводити углавном у скраћеном облику, као *Сонети*, 55 сонета и 77 сонета.



(заступљен је и лирски и епски десетерац, уз често померање цезуре), до најфреквентнијег асиметричног једанаестерца (5+6) и симетричног дванаестерца, односно „александринца” (6+6), мада се могу наћи и сонети писани другим стихом, од 14 до 16 слогова. Приликом грађења стихова, Максимовић очевидно није користио јединствен систем римовања, него га је варирао од сонета до сонета. Иако рима у њима није идентична, она се јавља у свим стиховима, те несумњиво врши циклаторну функцију. У катренима петраркистичке варијанте сонета заступљена је и укрштена (abab – cdcd) и обгрљена рима (abba – cddc), а у терцетима најчешће налазимо распоређивање риме по систему eef – gfg, односно efe – fgg. У „енглеској” варијанти сонета, пак, основни модел римовања је abababcdedef gg (в. „Парк”).

Навести смо већ да је Максимовићева збирка састављена од седам насловљених циклуса. Увидом у начине на који су конципирани, можемо закључити да је свака песма уврштена у циклус „целовита”, „издвојива” и „разграничена”, има свој наслов, чиме се сугерише њена *релативна* самосталност у оквиру надређене целине. Даље, често се насловом песме сигнализирају моменти повезаности са неком другом песмом (Максимовић неретко варира суштински исте наслове „Упамтио сам то”, „Упамтио сам то, II”; „Сонет о пијењу пива”, „Други сонет о пијењу пива”; „Време чуда”, „Време чуда, II”; „Ноћ у Голупцу”, „Догађај у Голупцу...” или се препознаје „пребацавање” са тематике на план композиције. Тако је, примера ради, наслов пете по реду циклусне целине истовестан наслову појединачне песме у њој („Армагедон”), синтагма „немоћни и сами”, која се помиње у песми „Упамтио сам то”, стављена у наслов четвртог циклуса („Немоћни и сами”), а синтагма „радости и тешкоће” је у наслов песничке књиге доспела из аутопоетичког сонета „На веранди, писао сам есеј”. Важно је напоменути да је последњи циклус, „Скамењени”, првобитно објављен у истоименој књизи 2005. године, изграђен као најкомпактнији. У њему откривамо парадигматичан пример затворене интегративне лирске целине (сонети у венцу су обележени нумерички, римским бројевима I–XV), пошто почива на утврђеном понављању стихова (завршни стих једног сонета постаје почетни стих наредног), а познато је да је понављање један од главних фактора који одржавају целовитост циклуса (в. Стерјопулу 2003: 91).⁵

⁵ Мимогред напомињемо да је сонетни венац „Скамењени”, додуше, изоставивши Раичковићев сонет „Камена успаванка”, песник пренео у најновију књигу, *Вољење Србије* (2018), и назвао га „Век, скамењивање”. Интересантно је потом запазити да је Максимовић приликом компоновања ове своје књиге из осталих, „новокомпонованих”, накнадно формираних циклуса из збирке *77 сонета*, поново премештао песме из једне целине у другу, „стварајући тако од накнадних циклуса првог степена накнадне циклусе другог степена”, што није редак маниз у српској поезији 20. века, почев од специфичног песничког поступка Ивана В. Ла-

Јасно је, према томе, да циклусна структура подразумева различите односе (допуњавања, аналогije, контраста) међу поетским текстовима који је творе, али и корелацију између појединих поетских текстова и лирског циклуса као надређене целине (уп. Стерјопулу 2003: 132). То је, дакле, раван композиције. Ми ћемо указати и на низ садржинских, тематско-мотивских елемената који ојачавају поменуте везе и читаоцу сугеришу да пред собом има јединствену и целовиту књигу песама (уп. Радоњић 2003: 107).

Мада се определио за специфичну традиционалну форму каква је сонет, који је био „резервисан” само за узвишене теме, Максимовић пева о разноликим садржајима, у распону од наоко безначајног, тривијалног живота (тзв. „поетика [савремене – М. К.] свакодневице” – о наранци, векни хлеба, малој вази, зеленом трамвају, псу луталици, јабуци, ручку, теглама туршије, два пута о испијању пива...) са једне, до призора из тзв. ратне стварности, у чијем се средишту налази драматично историјско збитије, покољ Срба у Босни 1941. године и бацање лешева у јаме током Другог светског рата, са друге стране.

У појединим сонетима Максимовићево лирско ја изражава критички однос према животу и „нехеројском” добу у коме се обрео („Неће, сине, трајати ваљда до века / време лагане косе и тешког маља!”), а неретко се догађајима и појавама савременог света приступа из хуморно-ироничне перспективе: „На спавајте се, ко камен, невени, / Па на посао, у канцеларије, / На врат кравату, јасно одевени / Међ компјутере и којештарије. // Еспресо кафу, не руске чајеве / И кока колу, не српске кабезе”). Интересантно је да се иронија⁶ и њој примерени тонови, иначе несвојствени сонетној форми, појављују у низу песама које су примарно метапоетичког и аутопоетичког усмерења, те се на тим местима везује за сâм песнички чин (в. песму „Сипо: товиж”).

Смештајући песнички субјекат у сложен и противуречан свет и у конкретан простор, махом урбани, градски амбијент са свим његовим специфичностима (трамвај, мост, антене, надвожњаци, зупчаници, зграде, небодери, кафане, коридори, радар... и сви видови модерне комуникације – лаптоп, „јаху, гугл, телефон”), Максимовић га је начинио готово медијатором између крајње диспаратних елемената стварности, животних радости и бројних иску-

лића, рецимо. (в. о томе: А. Петров, „Циклуси у поезији Ивана В. Лалића: Мелиса”, у: *Постсимболистичка поезика Ивана В. Лалића* (ур. А. Јовановић), Београд: ИКУМ / Учитељски факултет, 2007, 72)

⁶ О иронији у Максимовићевом песништву писала је Јасмина Тоњић, „Иронија којој ништа не може да промакне”, у: *Поезија Мирослава Максимовића* (ур. С. Гордић, И. Негришорац), Нови Сад: Матица српска, 2001, 68–74; Видети и: Саша Радојчић, „Иронија и видови свакодневног”, у: *Мирослав Максимовић, песник* (ур. Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2006, 100–102.



шења, односно тешкоћа (овакво двојство животних садржаја већ је истакнуто у наслову збирке, па нас не чуди што су контраст и парадокс честа стилска средства у Максимовићевом песничком говору). Живећи у таквим околностима, без божје помоћи и његове истинске бриге за људе (јер је „бог без људског лица”, а „Уместо Моцарта, свира људска права”) и патећи од „мигрена”, лирско ја једино још осећа потребу да завапи: „Хоћу да будем срећан”, и то двапут, у завршним стиховима обају катрена, готово рефренски понављајући ту своју жељу („Учитељ енергије”).

Више пута је речено да Максимовић пева о призорима из животне свакодневице. Чак и када наоко стичемо такав утисак, поновно и помно читање појединих сонета открива нам њихова богата, разнолика и непоновљива значења. Занимљиво је да се, примера ради, посао паљења роштиља у једном од сонета изједначава са ђавољим послом, а пламен ватре, који се шири као „вражје семе”, са малим паклом. Моме-нат паљења роштиља се развија у оригиналну слику, у којој истовремено, уз плескавицу, на роштиљу, „као спасења залог / четрнаести се дими стих овог сонета” („Упалио сам роштиљ”). Савршено је јасно да се у поменутој песми умножавају и укрштају „три значењске равни: прво, она дословна или свакодневно-стварносна, затим, раван религиозно-фантастичке симболике, и најзад, аутопоетичка или метапоетска раван са хуморно наглашеним ставом о искупитељском смислу поезије” (Паовица 2011: 109).

Свакидашњи, „непоетски” предмет је на специфичан начин укључен и у песму „Наранџа”. „Округла, насмешена, наранџаста” наранџа је метафоризирана као лепа, враголаста и срећна девојка, мада јој само недостају „увојци”. Овај сонет добар је пример како наизглед обична, сушта лирско-дескриптивна песма код Максимовића проширује свој семантички значај и прелази у говор о човеку и његовој судбини, у чијем је средишту препознатљива дихотомија *целат* – *жртва*. Наиме, наранџа је „своју судбину / ставила на тањир”, односно представљена је као жртва која се предала своје *крвнику*.

Говорећи о природи и вегетацији, те персонификујући и оживљавајући биљке попут палме и ораха и/или њихове делове као што су лист и корен, лирски субјекат, ван сваке сумње, говори о човеку, човеком положају у свету и опева његов удес. Мада бива изложен разноликим изазовима оличеним у „силама ветровитог света” („Лист”), Максимовићевог песничког субјекта одликује ретка способност истрајавања и опстајања упркос свему, јер он, парадоксално, „од очаја ојача” и не да се померити („Корен”). И док се лирско ја суочава са бројним „поразима” и непрестано се, готово реторски пита „шта да ради честит човек”, у истоименом сонету, дотле се мотивом јасике, њеним дрхтајима и нагонским треперењем асоцијативно призива песник Милан Ракић („Знао да будем

витако ко јасика: / никне из тла свакидашњих навика, / па пожуре високо, скроз у празно; // мир давног корена, нервоза листа / у тихом треперењу”). На сличан начин се у песми „Палма” потенцира беспоговорно прихватање егзистенцијалног терета и мирење са судбином која је задесила лирску јунакињу, јер „Свет који видиш за јаке речи није”. Не препоручује се ни да ламентира над својом судбином: „Дубље савиј грану. Покриј се и ћути. / Не кажи насмејаној плажи како ти је”. Коначно, у сонету „Лист” се у парадоксалном исказу, ћутање и трпљење препознаје као једини вид подношења и превазилажења сваковрсних животних тешкоћа којима је лирски јунак изложен: „Његова је сва моћ – да буде тих, / да никада не јавне гласно”. Истина, осим нарочитим витализмом, лист се ни по чему не издваја из свог окружења. Зато је „слава висина” за којом жуди дочарана као тешко достижна, варљива, пролазна и, нарочито, одређена епитетом „смешна”, па је лист принуђен да је „преболева зеленилом”. Не само да је тежња ка висинама неподобна, него се у том и таквом свету осујећују сви покушаји оних који „су хтели да крену изнад рубова, / да под капима у ваздуху зазвоне” и *тежким маљем* се немилосрдно кажњава свака усправност (а *лаганом косом* се „откидају главе свему што расте”). И у другим сонетима Мирослава Максимовића срећемо поетског субјекта који упозорава да је остварење жеља, снова и идеала практично немогуће („О, ваши снови миришу прејак”), а чак и када би се слава могла завредети, она би се недуго затим урушила и након ње би остао само „Сув венац ловора” („Скамењени”, II).

У сонету „Држи ме!” као мото налазе се цитирани Хелдерлинови стихови („Без судбине, као уснуло / Одојче, дишу небесници”), чиме се само потврђује једна од особености Максимовићевог песништва – интертекстуалност. Чини нам се, међутим, да су Максимовићеви стихови опречног значењског усмерења од Хелдерлинових, те мото поприма ироничан призив. Наиме, у поменутој песми све време се одржава просторна опозиција *горе* – *доле*. На тој вертикали, *горе* су небеске висине, омиљени простор Максимовићеве свеколике поезије (в. збирка *Небо*), „топла утроба” авиона у коме се налази лирски субјекат-путник, док дрема „изнад држава”, „изнад разних америка”, те се ни стјуардесе не усуђују да га пробуде („Анђели који кафом послужују / не буде ме: 'Изгубљен случај лета!'”), а на *доле* је „усмерен” први терцет који нас упућује на „богатства [земаљског – М. К.] света”, а то су, експлицира се, елементи захваћени из књижевне генологије – „еп, сонет, балада, елегија, глоса”.

Самоћа је, указују нам на то Максимовићеви поетички ставови нарочито излагани у бројним интервјуима и есејистичким текстовима, „средишња тема свих мојих песничких књига” (2001: 137).⁷ По томе,

⁷ О топосу самоће у Максимовићевом песништву видети оглед



дакле, није изузетак ни збирка 77 сонета. Анализа је показала да је лексема *самоћа* једна од најфреквентнијих у овој књизи и, можда још важније у композиционом смислу, будући да се јавља у сразмерно великом броју песама, постаје важан, тематско-мотивски кохезиони фактор у поменутој збирци. Интересантно је, уза све казано, запазити како усамљеничка позиција није својствена само људима (а сви смо „немоћни и сами”, поручује нам субјекат у сонету „Упамтио сам то”), већ се везује и за не-бића и ствари: орах, лист („пред крајњим смислом: лист је, усамљен, / сух”), корен, палму, прозор („из прозорских самоћа / према бетону стакло прсло лако”), зелени трамвај („Памтим зелени трамвај, његову тролу. / Журио је, ваздан, ши-нама, по граду, / као да нешто тражи и има наду / да искри срећа у електричном колу”)... Осећање самоће и невољености доживљава и векна хлеба на полици у пекари, која је, будући препечена, „Изборила право: бити сам у броју” и „Нити она коме, нити ко њој треба”. Амбивалентан је, пак, тај доживљај изолованости („живот мимо хлеба”) и усамљености, пошто протиче некада „ко срећа”, а некад „као мора”, лирски парадок-

Бојане Стојановић-Пантовић „Песнички гениј и критичка интелигенција”, у: *Поезија Мирослава Максимовића* (ур. С. Гордић, И. Негришорац), Нови Сад: Матица српска, 2001, 49–53.

сално, „без иког драгог ко те појести треба”. Много више него са личном изопштеношћу и усамљеношћу, зелени трамвај се у поменутој, привидно једноставној песми суочава са проблемом протицања времена и свешћу о пролазности. Сменом генерација, доласком модернијих, технички напреднијих „црвених белгијанаца”, он је нестао као што „стални пијанци / нестану из преуређених кафана”, односно склонили су га, мимо његове воље, у један стари депо („У старом депоу гледам ових дана: / однекуд знану зелену тарабу”). А када је о доживљају самоће реч, о њему најбоље сведочанство налазимо у сонету „Зид: однос”. У наизглед формалном детаљу у одвећ индикативном наслову, какав је правописни знак „две тачке”, препознајемо особени сигнал постојања некакве препреке, преграде и путоказ у тумачењу издвојене позиције лирског субјекта у свету у коме се креће. Наиме, неодређено именован Максимовићев јунак, „неко”, који „у сред јутарње шетње, / на небеса и пев птица свикао, / дође пред зид”, он „расте увис, ко биљка која хоће / да прекорачи зид стасом самоће” – парадигматичан је пример модерне, усамљене индивидуе и потребе да се та изопштеност превазиђе, те да се пређе „с ону страну”, јер „ћутљив и строг зид”, између осталог, „симболизује и страх од смрти Максимовићевог лирског јунака” (Паовица 2011: 103). ▲

Извори

Максимовић 2001: М. Максимовић, „55 питања, 55 одговора”, у: М. Максимовић, *О књигама и животу*, Београд: Народна књига / Алфа, 127–178.

Максимовић 2008: М. Максимовић, *77 сонета о животним радостима и тешкоћама*, Београд: Просвета.

Литература

Микић 2008: Р. Микић, „Гласови, вредности”, у: *Песничка посла*, Београд: Службени гласник, 158–163.

Паовица 2011: М. Паовица, „Заводљивост свакодневнице”, у: *Поезија Мирослава Максимовића* (прир. Н. Мирков), Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 102–112.

Париповић 2010: С. Париповић, „Раичковићева преданост сонетној форми (ауторски сонети и препевии)”, у: *Поетика Стевана Раичковића* (ур. Ј. Делић), Београд / Требиње: ИКУМ / Учитељски факултет / Дучићеве вечери поезије, 257–279.

Радојчић 2001: С. Радојчић, „Лирски опис, опис лирике”, у: *Поезија Мирослава Максимовића* (ур. С. Гордић, И. Негришорац), Нови Сад: Матица српска, 54–60.

Радоњић 2003: Г. Радоњић, *Вијенац приповједака. Гранични жанр у српској књижевности педесетих до седамдесетих година XX вијека*, Београд: Просвета.

Стерјопулу 2003: Е. Апостолос Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса* (прев. Д. Аранитовић), Београд: Народна књига / Алфа.



Чедомир Јанчић

САМО НАСАМО

Цртице о књизи Мира Вуксановића *Насамом* с Миланом Коњовићем

У претходној, 2018. години, сећали смо се Милана Коњовића. Прошло је сто двадесет година од његовог рођења и двадесет и пет од његове смрти. Година је такође била згодна за подсећање на његову прву велику ретроспективу из 1958. која је иницирала стварање мита о „Војвођанском Антеју” и на необично оригиналну монографију из пера Лазара Трифуновића из 1978.

Као вршњак двадесетог столећа, Коњовић је делио судбину модерног израза на овим просторима, од пленеризма из времена пре Првог светског рата, доминантних струја грађанског сликарства између два рата и поратних неспоразума с новим, комунистичким властима које су њему и његовим истомишљеницима напокон дали за право, погрешно претпостављајући да они нису никакви непријатељи, већ конформисти које је лако уклопити у било који друштвени пејзаж. Наравно, под условом да им се обезбеди основни комфор и нешто пристрасне јавне пажње које је било лако контролисати и по садржају и по количини. Међутим, улог је за Коњовића и његову генерацију заиста био велики. Уметност која није морала ничему и никоме служити до самом уметнику и његовој визији света била је новина без преседана, а борба за то ново стање претворила се у питање живота и смрти.

Превише опчињен приликом за истицањем оног личног, Коњовић је задржао позицију издвојености и помно се чувао од тога да се његово ја не раствори у неки нелични или надлични однос. Од краја Великог рата, непрекидно је час видљиво и бучно час из прикрајка тињала тешко контролисана енергија уметничких авангарди којих се Коњовић вероватно више плашио од политичких диктата. Власт је увек иста и вољна да јој се ласка, а Коњовић је у томе био велемајстор. Као и његов суграђанин Вељко Петровић (и он је као Коњовић био директор музеја, само оног Народног у Београду), имао је у искуственом завеждају готово нетакнуте резерве пречанског рукољуба и титуларног претеривања. Цинизам, нихилизам, деструкција, духовни тероризам, с друге стране, били су за Коњовића на врху листе непожељних уљеза у уметност. Они су се чинили као део опште стагнације и помирења са стањем ствари у свету који је чекао

нову катастрофу. Израз борбе против тих деструктивних струјања био је нови хуманизам, оптимистички парњак секуларном, у ратовима пораженем *човекободу* који је, следећи упутства модерне, наставио да посматра себе у оптималним, прогресивистичким пројекцијама. Сва остала гледишта, укључујући и директно мешање у конкретне историјске и политичке поремећаје поратног света, овај домаћи позни модернизам старије генерације одбацивао је као недовољно артикулисан, инфантилан бунт против стварности и галаму без покрића у напорним духовним (само)преиспитивањима. Ипак, у Вуксановићевој књизи сазнајемо да је Лазар Трифуновић – складно теорији Рене Тома – рекао да Коњовићево сликарство „има тежње ка уништавању, односно тежње форме ка самоуништењу”, то јест, да „форма тежи да саму себе разори, деструира, да оде у прастиње у неку аморфну ситуацију”. Да ли је велики историчар уметности видео нешто што други нису? Иза соларног хероја или Антеја ураслог у мајку земљу, пронашао је несигурног, психотичног депресивца. И то не зато што је Коњовић одиста био такав, већ зато што је уметност у коју је веровао, у својој сржи, била управо један деструктивни крик.

Парадоксално, Коњовићеви идејни противници су баш њему и његовој генерацији замерали *лакши пут*, оптужујући их за конформизам, испразни естетизам, неумерну глад за славом и дружење са властодршцима. Са своје стране истицали су подстицајне примере новијих филозофско-књижевних и других теоријских струјања: егзистенцијализма, далекоисточних филозофија (зен) и обновљених револуционарних искустава политичких и уметничких авангарди.

Имајући непогрешиве иснтикте, с правом сматрајући да систем који се не мења нужно умире, Коњовић је у неколико наврата (Друга Ликовна јесен 1962, јавно сликање пред публиком и камерама на крову новосадске основне школе исте године, отварање своје галерије у Сомбору 1966, монографијама из пера Драгослава Ђорђевића и Лазара Трифуновића 1972. и 1978.) успевао да и у својим позним годинама зада теже ребусе свима онима који су њега и његову генерацију настојали што пре да отпишу. Он је, другим речима, успео да остане занимљив онима



који су тек долазили (истина, никада као нека сензација) јер, иако склон митоманији и нарцизму, није дозволио да готово ниједно кључно питање везано за њега и његову уметност остане трајно закључано у некој од бројних интерпретација или у свима њима заједно, нити да се неки рефрени, чак и ако су то били сами суперлативи, не понављају пречесто. Држећи своје дело (његово дело је сав његов живот, а не само слике!) стално отвореним (на бизаран начин много чак отворенијим него неки примери из авангарди!), он је доспео до своје стодвадесетогодишњице као наш савременик.

2.

Познанство Мира Вуксановића и Милана Коњовића десило се у Сомбору где је Вуксановић био управник Градске библиотеке. Разлике у много чему: од порекла, образовања, године рођења, опредељења за доминантан медиј изражавања, није им сметао да разговарају. Те разговоре, „не буквално записане”, Вуксановић је као целину објавио први пут у књизи *Ликови Милана Коњовића*, Књижевна заједница Новог Сада, 1991. Пре тога јављао се чланцима и написима уредно

наведеним на крају књиге о којој говоримо.

Ово, одмах да кажемо, нису разговори где се посебно чује глас писца/онога ко пита и коментарише и сликара/онога ко директно одговара на постављена питања и коментарише коментаре. У поменутој Трифуновићевој монографији, на пример, Коњовић је добио јединствену прилику да у једној књизи уз главни ток текста једног таквог стручњака као што је био Трифуновић остави своје писане коментаре. Они одиста јесу права мера Коњовићеве спремности и концентрације да одбрани своје ставове и објасни неке нејасноће без чега би матични текст сигурно био знатно сиромашнији.

Вуксановићеву књигу пак чине белешке насловљене према разним темама, људима, појавама и догађајима наоко везаним за његово сликарство и конкретне слике. Али, убрзо се стиче утисак да ни сликарство ни слике нису главни предмет овог компилираног и превише пригодничарског састава, премда је у много садржајнијем предговору првог издања књиге потцртана баш та намера: „да што више истакне слику и дожиљај слике”. У том, ранијем предговору заиста има литературе и то оне веома занимљиве у ►



којима су писац и сликар представљени посебно: писац као онај који има главну и последњу реч, и сликар као тема тог писања који се налази на туђој земљи и не више као сликар него као сведок епохе.

Изван тока стварања, подсетимо, сваки Коњовићев покушај да објасни шта се с њим дешава док слика, увек би се завршавао прекидом филма, а његов језик би више дочаравао него објашњавао спајање с нечим оностарним у екстази која врхуни креацијом. Вуксановић међутим, преноси тај Коњовићев екстатички тријумфализам у форми исувише избрушеног, култивисаног *књижевног* текста. Коњовић је, када је прочитао Вуксановићеву редактуру једног свог говора, верујемо не без ироније, приметио како је до тада знао да уме да слика, а сада је открио да уме и да говори.

Да ли слика „говори више од хиљаду речи” или је реч та која садржи безброј слика кроз своја значења у семантичкој матици или на периферијама текста? Нема сумње да у Вуксановићевој књизи текст односи победу. И у разговору са Лазаром Трифуновићем уприличеним у Сомбору поводом изласка чувене монографије, осим Коњовића учествују само писци и професори књижевности. Коњовић је, рекли би: на силу, истеран на чистац наративне стране уметности коју је целог радног века свесно избегавао. Слика која постаје нов предмет, која живи сопственим законима и, напokon, која је независна од теме, јесте основно *вјерују* Коњовићеве уметности, а она је, више пута речено, исто што и његов живот. Анегдотски садржаји, небитни за рецепцију ликовног дела, у Вуксановићевом саставу, постају извориште многих перспектива које тешко да се могу зауставити само на књижевном утиску.

Мени се учинило, већ у издању из 1991, да Коњовићеви *ликови* намах постају (они то нису били док нису претворени у анегдоту!) својеврсни *débris* једног страховитог бродолома, један распршени свет око преполовљеног корита Титаника оба светска рата, нем и непокретан, апсолутно сведочанствен и евокативан. Вуксановићев Коњовић без трунке сентименталности траншира те погорелце и колатералне жртве епохе, своди их на љуштуре које нису имале храбрости ни снаге попут њега да се мењају и опстану као стална новост у свету. То су Тончике, Јоце и Туне, Јошке и Пиште, Ждере и Ђуре у мрачним и задимљеним, алкавим сомборским биртијама, или на пустим градским улицама где су сенке декириковски дуге и злокобне, или на неким масним, ветровитим мајурима који су временом буквално пропали у земљу, резигнираних, изобличених лица попут карикатура или, злокобније, унакажених лешева у безименим масовним гробницама бројних буна и ратова. То су лица преживела бројне масакре и одмазде, нестанак мноштва својих суграђана и масовни долазак нових. То је галерија духова из света ког су прогутале повесне

стихије и који се на Коњовићевим сликама јављају с оне стране гроба. Та слика је била веома веродостојна баш те 1991!

Ове утиске, ако их још имамо, саопштава нам Вуксановићево писмо, а не Коњовићеве слике. Текст није само приповедање, већ и сведочанство, а оно је у поседу сведока и оних који то сведочанство читају тумачећи га из својих перспектива. Вуксановићев текст би одиста могао да послужи као полазиште за истраживања социјалних, историјских, филозофских, антрополошких и других вануметничких услова који прате Коњовићеву уметност. Управо оно што је сам сликар сматрао небитним за своје дело. Ипак, на његову уметност и Вуксановић и ми имамо иста права као и он сам. Наша перспектива није инфериорнија од његове, а његови ставови одавно нису обавезујући (то се лепо видело у Трифуновићевој монографији где су изазвана темељна Коњовићева убеђења, посебно она о колориту и цртежу). Другим речима, Вуксановић је тежећи да књижевно уобличи један исечак из богате сликареве биографије доспео у интерпретативни *infinitem* у ком је свака изговорена реч, било његова (све су ипак његове), било Коњовићева (садржана у бројним, чудно распоређеним! репродукцијама у књизи), управо подстицај за бескрајне могућности *ванкњижевне* рецепције.

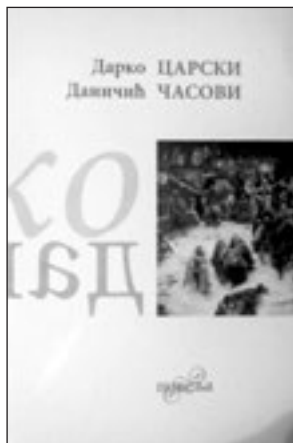
Коњовић је инсистирао на аутономији ликовних уметности, али то није чинио само он, већ и епоха позне модерне којој је без остатка припадао: „сликарство има свој језик, своју синтаксу, своју граматику, своју поетику”. Ми, дакако, можемо испитати колико је он био доследан на том путу и колико су одступања (ако их је било) утицала на целокупну слику о његовом делу. Откривамо заправо да су и Коњовић и његова уметност и оно што је говорио о себи и о њој, у готово свим забележеним случајевима, одиста били у сагласју: „Мотив, слика, место за сликање и описивање укупног поступка, све то за Коњовића је природна целина, једно за другим и једно у друго”. Од првих пленеристичких, па све до последњих „византијских” радова, он је сликао слике, а не шуме и анђеле. Исто тако, на сликама његових *ликова* нема документа нити живих људи (њих, понављамо, ствара Вуксановићево писмо), већ има визије и доживљаја, пластичких реакција на бројне почесто и неусаглашене мотивације и буктања самосталног, прштећег живота у неспутаним енергијама виталистичког мита у ком је Коњовић био и херој и жрец.

Приказом жрчевог *lautbilde* у књижевној транспозицији, Вуксановић је, нажалост, сада више него 1991. пропустио шансу за дијалог свог семољ-језика са веома сличним Коњовићевим изворницима. Сам Коњовић му је то могао дошапнути својим дивним освртом на своју сличност са Лубардом.

Овако, Вуксановић нам је остао дужан за једног Семољ-Коњовића. ▲

Саша Радојчић
**ВРЕМЕ И
КУЛТУРА**

Дарко Даничић, *Царски часови*,
Повеља, Краљево, 2018.



Када би требало да у неколико речи сведем утиске о песничкој књизи Дарка Даничића *Царски часови*, најбољи кандидати за то биле би ознаке: *јасно, мирно, лако* – и стајале би као одређења песничког говора, употребљених стилских средстава, мреже тематско-мотивских ослонаца и, не на последњем месту, особене атмосфере успостављене у већини песама. Тим ознакама овде-онде могу да се додају и *свеже, прозрачно, једноставно*, напослетку и *лепо* – у смислу да Даничићеви стихови понекад засијају и привуку читаоца који се још увек држи оног старог очекивања да поезија треба да буде не само технички вешта и мисаоно испуњена, него и допадљива.

Шта је то толико привлачно и допадљиво у *Царским часовима*? Пре свега фигуративност песничког језика, којој се могу приписати сви малочас наведени епитети. Код Даничића се наилази на свежа, неистрошена поређења, на једноставне, сугестивне слике, на тачне, а опет лапидарне идентификације. Навешћу неколико илустрација како бих поткрепио ове оцене.

Већ на самом почетку уво-

дне песме „Часови“, на једном од најважнијих, повлашћених места сваке збирке песама, читамо: „Тренуци / од којих смо брижљиво саздани расту / као плусак усред ноћи“. Много тога је овим стиховима речено или наговештено, а чини ми се да је најважнија сугестија о фрагментарном, мозаичком конституисању субјективности у медију меморије, која се стално увећава.

Лепо је и тачно и следеће поређење, у коме је успешно остварен синестезијски ефекат: „кад тешки облак у тамносивом фраку, / као тимпаниста иза оркестра, / чека знак да излије још један плусак / складно добујућег звука“. Овде треба запазити још једну, за поезију Дарка Даничића карактеристичну стилску одлику: често се пореде природни објекат и објекат који има порекло у култури, али тако да се истовремено преокреће њихов уобичајени и очекивани однос, па у *Царским часовима* култура постаје узор природи. (на пример, „обесна вода (...) хировита као антички богови“, или, уз ноту зачудно-алогичног, „звезде падају / као ордење у кошару од прућа“). Свеже су и оригиналне бројне друге фигуре Даничићевих стихова: „савијене душе и астматична небеса“, „сећање зараста у отврдли шав“, „светлост, спретна домаћица“, „узрујани облаци“ итд.

Надовезујући се на запажање о поређењу природних и културних објеката, додаћу да је то само један од индикатора који сугеришу оцену о Даничићу као неспорно песнику културе. Иако Даничић учествовао у тематизацији природних појава (нпр. облаке или реке), њихова улога је најчешће у мотивисању једног природног процеса који поседује високи социјални, па тиме и културни значај; реч је о поплави. Реке се, препуњене водом из притока и са неба, изливају. О поплави је реч тек тамо где је изливањем погођен човеков свет, његове грађевине и производи, где је угрожен човек и његове вредности.

Да пред собом имамо песничко културно упућују и цитати које песник даје на почетку сваког од четири циклуса *Царских часова*, полажући захтев да се стихови који следе разумеју барем неким својим аспектима као дијалог са датим цитатима. Он тиме уједно демонстрира релативно висок ниво поетичке освешћености, што се примећује и у неким иманентно-поетичким деловима књиге, нпр. у минијатури под насловом „Пртица о поезији“ или неким акцентима песама „Маглич“ и „Канаринац у руднику“. У последње поменутој песми налази се исказ крупног (ауто)поетичког значаја: „Док је трајала песма трајао је и живот“.

Наизглед, исказ функционише у склопу говора о томе како су рудари некада силазили у окна носећи кавез са канаринцем, који би их упозорио на присуство отровних гасова. Мала птица би прва била отрована, и престанак цвркутања значао би позив на узбуну. Али исказ о песми и животу се може читати и изван дословног контекста, као исказ о њиховом основном односу: поезија и живот су најтешње повезани; престане ли песма, угрожен је и живот. Или, у најмању руку, његов смисао.

Затим, тематско-мотивски захват у сва четири циклуса Даничићеве књиге такође је доминантно из подручја културе. Егзистенцијално излагање загонетке коју за нас чини време, у првом циклусу, не може без позивања на Блаженог Августина, као што ни песничко и људско самоодређење из четвртог циклуса, не може да се, бар не у нашем културном кругу, артикулише мимо универзума Светог Писма.

Изнећу још само једну напомену у прилог одређењу поетичког места које заузима поезија Дарка Даничића. Уз присуство другог текста у виду цитата и имплицитног дијалога који са њим води песма, у *Царским часовима* се налазе и две песме у којима дијалог са традицијом постаје изричит. Њихови



наслови су „Разговор са песником“ и „Наслеђе“. У њима Даничић разговара са једним од својих најважнијих песничких сродника, или боље речено, предака – са Јованом Христићем. У првој песми пролазећи кроз тополошке ослонце Христићеве поезије и есејистике, а у другој варирајући посебну тему варвара, и долазећи до слике односа цивилизације и варварства другачије од Христићеве и Кавафијеве. Даничићеви варвари долазе

„ (...) да би уместо нас мртвих,
почели да живе наше животе, и
граде свет без нас,
не бивајући ни ми, ни они.“

Овом јаким сликом рушилаца који преузимају задатак градитеља, и која сугерише континуитет културе без обзира на несталност њених носилаца, окончају извештај о читању *Царских часова* Дарка Даничића.

Стеван Јовићевић

СЕЋАЊЕ КАО ЗАЛОГ НЕПРЕКИНУТОСТИ КОНТИНУИТЕТА ДУХА

Драган Хамовић, *Лица једнине*,
Повеља, Краљево, 2018.



Крајем протекле године у оквиру једне од едиција краљевачке „Повеље“, усамљеног али очућујуће горљивог примера из-

давачке делатности што, мисионарећи, тихо али сасвим сигурно осваја позамашне брегове културе, објављена је и обимом невелика књига помало неухватљивог жанровског одређења под насловом *Лица једнине*.

Подупирући представу о Драгану Хамовићу као савременом аутору одмереног и синтаксички збрушеног песничког израза који се покатакд наслућује и у прозним остварењима попут есеја, књижевних критика и сваковрсних записа, аутору истодобно заокупљеном граничним тачкама протезања лирског сопства колико и трептајима свакодневних збивања, ова књига не изненађује тек тиме што, поред занимљивог тематског обиља, у подразумевању жанровски калуп књижевно-научних текстова ипак успева да утисне нешто посве домишљато и другачије, већ уједно и тиме што у потпуности потврђује и сажима двопланост Хамовићевог позива, стваралачког и књижевнонаучног. Наиме, свесно домашена загонетност дела најпре се распознаје у немогућности да се посредством уобичајено схваћеног књижевнотеоријског захвата одреди жанровска природа двадесет и два текста, распоређена у пет композиционих целина, док се првобитно асоцијативно раскршће узроковано донекле зачудним насловом заправо указује као начин да се употребом лингвистичког термина назначи како тек „ретки ликови“, каже се у једноме од текстова, „узрасту у фигуре које настављамо да вајамо у нама и ради нас, преко граница њиховог времена земног и судбине људске“.

Чисто садржински посматрано, текстове у овој књизи могли бисмо да поделимо у најмање три групе: једни се односе на личности и локалитете који у тесној спреси са ауторовом биографијом, исцртавају лирску мапу песничких стваралачких подстицаја и, дотичући подлогу непосредног

животног искуства, заузимају повлашћено место у изградњи једне особене песничке и националне (само)свести; други пак настају као својеврсно мисаоно огледање над књижевно-духовном баштином знаменитих лица националне прошлости, почевши од периода средњовековља и рукописа Стефана и Саве Немањића – средњовековних полихистора и утемељујућих фигура српске држав(отвор)не свести, културе и писмености, те затим славних житија исписаних руком Доментијана и Теодосија, преко капиталних остварења из периода српског романтизма и модерне, као што су Змајеви *Ђулићи увеоци* или пак родољубљем надахнуте песме Јована Дучића, па све до модернистички оријентисаних песника друге половине двадесетог века, попут Васка Попе, Миодрага Павловића или Новице Тадића; последњу, невелику, али ниуколико најмање важну групу текстова одликује настојање аутора да експлицитно расветли извесна поетичка домишљања у вези са сопственим поетским творевинама, али и, уопште узев, поимањем неких од кључних феномена писања, као што је улога поезије у делокругу актуелне социјалне стварности или (истинско) постојање просто-ра уметничке слободе.

Међутим, било да је реч о текстовима чији садржај исходи из необичних и, поврх свега, емоционално обавезујућих прилика у којима се сам аутор задесио – где је уобичајени повод за писање заправо нека врста стихијске запитаности над дубљим значењем какве културне тековине, манастира, локалитета, књижевне свечаности, литерарних остварења или животних схватања неких од његових истакнутих исписника – било онима који за предмет имају најуже подразумеване књижевнокритичке теме, намера остаје иста: васпоставити низ не само конкретних имена људи који, као *лица једнине*, својим ликом и де-



лом посведочују меру узорности живљења и промишљања о себи и свету, већ и, шире посматрано, идеја које би требало да одређују осећај личног и колективног припадања овдашњем подручју у сваком могућном културноисторијском пресеку.

Другим речима, сржна смисаона потка највећег броја (ауто)рефлексивних пасажа треба да упути на заснивајуће духове српског културног и националног идентитета, чија вишеструка симболичка вредност прошива значењски слој читаве књиге, будући да је у њеном мисаоно језгро уцртана потреба за сећањем као залогом опстојности континуитета духа што јамчи одрживост стубова на којима почива велика грађевина српске културе и књижевног памћења. Од читаоца се тражи да у густом колоплету књижевноуметнички, историјски и социјално одређених смерница кретања спозна и понешто од сопствене укључености у историјски ход националне заједнице и у себи освести виталне вредности којима би требало да тежи, а како су оне овде у највећем броју случајева посредоване гледиштима и судбинама истакнутих књижевника, није одвећ тешко разабрати да је оно што најтешње свезује најзначајније ствараоце било ког књижевног раздобља управо свест о својој, али и културноисторијској традицији из које поничу други народи, као незаобилазним извориштем свих потоњих уметничких инвенција. „Слити своје скучено Ја у огромност ланца постојања, у времену и мимо времена”, на тај начин не бива само „окосница над-песничког подухвата” Јована Јовановића Змаја, како се у једноме од текстова наводи, већ и, сасвим сигурно можемо закључити, руководећа мисао уметности у целини.

Хамовићева необично питка реченица, бравурозан стил и архаична лексика која оживотворује „глас дубина” оплемењују научну заснованост жанровски смешаних

текстова, дајући им књижевноуметничку патину, а читаоцу остаје да у наоко неразмрсивоме плетиву цитата, алузија, топонима, реминисценција и поетских уломака разатка смисаоно јединство дела. Једно је сигурно: песнички доживљај света аутора изнова је границе између књижевности и науке о књижевности учинио пропусним и доказао како надасве сугестивније делује уметнички изобраежање на реалност.

Тако се Драган Хамовић, заправо, овом књигом обзнањује и као прворазредни градитељ културе који, дејствујући на властитим песничким путевима у смеру противном од оног којим се запутио највећи број српских лиричара још откад су анархичност, ништавило и ослабљено метричко устројство стиха препознати као имплицитни стваралачки захтев и циљано значењско одредиште, наставља да истрајава на *линији јачега отпора*. А то никада није било лако.

Драган Бабић

ПОГЛЕД УНУТРА, И ИЗНУТРА

Ијан Макјуан, *Орахова љуска*, Чаробна књига, Београд, 2018.



Као један од најпопуларнијих и најдуговечнијих аутора своје генерације, британски прозаиста Ијан Макјуан скоро да ника-

да није имао проблема са рецепцијом својих дела код наших читалаца. Његови приповедни и романескни наслови били су мање или више успешно адаптирани у наше читалачко поље још од 1980, када је Летопис Матице српске објавио причу „Између чаршави” у преводу Давида Албахарија. Након тога су Макјуанову каријеру, која се у оквирима енглеске и светске прозе развијала готово увек узлазном путањом, паралелно пратили и наши преводи. За већину њих, нарочито оних који су дошли у новом веку, заслужни су Аријана Божовић и београдска Паидеја, да би два најновија романа, *Закон о деци* и *Орахова љуска*, објавила Чаробна књига, у преводу Владимира Д. Јанковића. Управо се на примеру потоњег, романа који је у оригиналу објављен 2016. године, може посматрати раст и развој Макјуана као писца који данас, више од четири деценије након првих објављених прозних текстова, дефинитивно више није исти писац којег читаоци знају из почетничких романа *Бетонски врт* и *Утеха странаца*, па чак ни онај аутор који је написао успешна дела као што су *Амстердам*, *Искуљење* или *Субота*.

Укратко, роман прати (у најмању руку) необичног приповедача који је, онемогућен да реагује, веза између радње дела и читаоца до којих он долази. У питању је фетус, још нерођени и неименовани дечак који, заробљен у телу мајке, послушкује свет око себе и износи запажања пренесена у формат прозног текста. Иако се чини да је ауторова иницијална намера била да изгради ауру мистерије око овог приповедача – мада би прецизније било описати га као „приповедни глас” – неке од основних чињеница које се тичу поставке дела излазе на видело брже но што се то очекује: дечакова мајка је, наиме, отерала свог супруга из куће да би започела везу са његовим братом, а сада, заједно, планирају да га убију не



би ли себи обезбедили новац за мирну егзистенцију. И ако се читаоцима оваква поставка учини позната, то није неочекивано, не само зато што је у питању једна од најпознатијих фабула у историји књижевности, већ и зато што се Макјуан уопште не труди да је сакрије. Овај троугао, односно четвороугао, породичних односа подсећа на поставку Шекспировог *Хамлета*, и то на неколико нивоа – понашањем жене која започиње везу са својим девером; планирањем суровог убиства; присуством сина који је приврженији оцу него стрицу, осећајући наизменично љубав и мржњу према мајци; те његовом немогућношћу да реагује да би спречио злочин за који зна да се спрема. Најзад, Макјуан толико брише границу између свог дела и предлошка на који се ослања да своје јунаке назива Труди и Клод, тако да би једини начин на који је могао бити отворенији у својим намерама био да их је заиста назвао Гертрудом и Клаудијем. Но, *Орахова љуска* није препричана верзија *Хамлета*, нити модерна прозна рекапитулација ове драме, већ потпуно засебно дело које, иако се снажно наслања на Шекспира, доноси сопствену причу и описује тематске оквири који нису присутни у чувеном тексту на који се алудира. За разлику од пројекта Хогарт Шекспир и неких сличних, овај роман није наручен да би био део неке веће концептуалне целине, већ се ради о идеји једног аутора који је, на до сада неистражен начин, поновио неке од својих ранијих тема, актуелизовао их и спојио у кохерентан текст који се, са једне стране, заснива на *Хамлету*, док је, са друге, његова непосредна претеча цео Макјуанов досадашњи опус.

Теме неверства, породичних размимоилажења, супружничких свађа, злочина из страсти и ишчекивања судбине коју јунаци већ антиципирају, али која никако не долази до њих, присутни су

у његовом опусу од романа *Бетонски врт*. Такође, он непрестано, од почетка каријере до данас, говори о деци, тематизујући сваки аспект њиховог детињства, одрастања и адолесценције – од мотива изгубљене невиности, преко открића сексуалности, све до њиховог злочиначког понашања – и стога се *Орахова љуска* намеће као сублимат његовог досадашњег истраживања ове теме, а њен наратор као истовремено збир свих досадашњих дечијих ликова, али и њихова претеча. Овај фетус је, са целим животом испред себе, у могућности да се оствари као било који од дечијих јунака Макјуанових дела, односно као било који дечак или девојчица (мада у питању јесте дечак, како од почетка дела наговештавамо, и конкретно видимо након порођаја који се одвија на крају романа) о којима је он писао протеклих четири деценије. Он је прото-јунак, епитом све нерођене деце, и њихов представник који даје глас овој до сада игнорисаној групи, и стога је неопходно да га аутор представи на најбољи и најупечатљивији могући начин. Отуд не изненађује ни његова ерудиција, ни знање савремене поезије, ни упућеност у геополитичку и социо-економску ситуацију у свету, ни слух који је изоштрен за композиције различитих епоха и праваца, па ни његово познавање вина које његова мајка конзумира у огромним количинама. Овај фетус је типични *everyman* нашег доба не само зато што је информисан о свему и свачему (Макјуан елегантно решава ову евентуално проблематичну тачку у тексту тиме што Труди, а са њоме и фетус, често слуша радијске емисије у којима се дискутује о темама из области политике, економије или права, док је њен супруг, бебин отац Џон, песник и издавач поезије), већ и зато што је немоћан да реагује. Он је свестан да је његова мајка отерала његовог

оца из своје сопствене куће, да се она виђа са његовим стрицом, да они заједно планирају како ће да убију свог супруга/брата, да је њихов план довољно добар и детаљан да би чак могао и да успе, те да ће он одрасти без оца, као дете мајке која му је онемогућила да га уопште и упозна. Он све то зна, али не може да реагује. Он не може да стигне на овај свет брже но што је могуће, нити да на било који начин ступи у везу са оцем и упозори га. Његове руке су везане, и он не може да уради ништа сем да чека вести о убиству и нада се да до њега ипак неће доћи. Овом фетусу је онемогуће да реагује у складу са својом природом, а против онога што је неморално, погрешно и криминално, и стога је он парадигма свих оних који су свесни лоше ситуације у којој се налазе, а нису у могућности да било шта ураде против тога. Цело човечанство данас је скуп заточеника који *знају*, а не *реагују*, а чак и када успевају да реагују, испостави се да је прекасно да се било шта промени. Управо ту се крије порука коју Макјуан покушава да пренесе, и стога тражи најадекватнији начин да то учини: залагањем за било коју врсту отвореног активизма, он би се приближио памфлетским писцима који пишу књижевна дела под изговором да се залажу за промену у друштву, док би се одузимањем овог слоја романа одузео и један моћан ниво читања и угао гледања на стварност који ће многи читаоци препознати као релевантан. Премда се и овде ради о полижанровском роману – као што су, уосталом, скоро сви романи овог аутора – и премда ће се многи задржати на нивоу породичне драме, трилера, друштвене приче или пародије познатог предлошка, битно је открити и тај критичарски аспект дела на који аутор циља, и схватити колико се снажно, а ипак суптилно и ненападно, он обрушава на данашњи свет и односе који у



њему владају. Макјуан је неретко ангажован писац, али одлуком да свој став изрази гласом нерође-ног детета чије муке почињу још у мајчиној утроби и који је свестан страха које га чекају и пре но што се родио, та ангажованост и критика досежу нови ниво.

Десетак текстова овог аутора – највише романа, али и неколико кратких прича – добило је своје филмске или телевизијске адаптације, и сваки нови наслов потеже питање могућности преношења његових намера из текста на платно. Те адаптације су на мање или више успешан начин (филм настао по роману *Искуљење се*, на пример, истиче као најуспелије остварење, док су други нижег квалитета) поновиле Макјуанове идеје, али је у случају *Орахове љуске* тешко говорити о оваквој адаптацији. Као реалнија и сврсисходнија опција намеће се могућност позоришне адаптације у којој би ликови мајке, оца и стрица били присутни на сцени, а глас наратора би приповедао радњу на исти начин као што то чини у роману, оставши, као и у делу, ван сцене, невидљив, док би његов глас доминирао адаптацијом. Аутор се овде задржао на јединственом просторном оквиру куће у којој Труди и Клод живе након што избацују Џона, и у којој се одвија највећи део радње, те би било занимљиво истражити могућности овакве адаптације. Док се то не деси, остаје нам овај прецизан и адекватан превод који је део нове присутности Ијана Макјуана који се, након неколико година паузе, враћа пред наше читаоце: поред овог романа и *Закона о деци* из 2014, у припреми је и превод романа *Дете у времену* из 1987. Најзад, ово издање изнова доказује да пажња и популарност коју аутор код нас ужива – напослетку, он је, поред тога што се изучава на нашим универзитетима, такође и предмет критичких текстова и осврта, научних и стручних радова, дипломских,

мастер и магистарских радова, као и докторских дисертација, те научне монографије *Ијан Макјуан: полифонија зла* Зорице Ђерговић-Јоксимовић из 2009. године – нису случајни или незаслужени.

Предраг Радоњић

ВИТРАЖ ПОД ПРАХОМ ДАНАШЊИЦЕ

Милош Латиновић, *Етапе ноћи*, Вулкан, Београд, 2019.



Роман *Етапе ноћи* Милоша Латиновића структурално је подељен на седам делова, насловљених према римском рачунању времена током ноћи, а њихова уоквиреност уводним, односно завршним поглављем, детерминише овај прозни мозаик као романескни, али дозвољава посматрање етапа ноћи и као самосвојних прозних целина. Поглавља *Sterpusculum* (сумрак), *Fax* (тренутак када се пале лучи), *Concubium* (доба сна), *Nox intempesta* (доба када престаје свака активност), *Galicinium* (песма петлова), *Conticinium* (тишина), *Auroga* (свитање), апсолутно, дакле, могу опстојавати као засебне приповетке које су међусобно интертекстуално повезане у ткиво романа на вишеслојан начин.

У жанровском смислу, на тај начин ова прозна књига може се посматрати и као дело које жанровски стоји на размеђу приповедног венца и хомогеније схваћене романескне прозе, претежући свакако више ка овом другом.

Као и у поједином другим Латиновићевим књигама и у *Етапама ноћи* обухваћен је широк временски распон у коме се одвијају различити догађаји, овога пута готово искључиво везани за историју Баната. У књизи наилазимо на приче о различитим догађајима, стварним и фиктивним личностима који у њима суделују кроз етапе бурне, специфичне, рекло би се, и егзотичне историје ове регије. У том простору, који је очито тада, свих тих година, био парадигма европског простора данас, смењују се управе и царства, владари и војсковође, хајдуци и иноватори. То је регија коју у периоду од неколико векова насељавају и њоме господаре Мађари, Турци и Немци, потом Срби и Румуни, а у њему живе Цинцари, Каталонци, Французи, Руси, Роми...

Поред ове тематске „копче“, присутни су и неки други важни елементи који формирају јединственост једног фантазмагоричног и метафизичког приповедног света и простора, са чврстим утемељењем у стварности и историјској прошлости.

Већ првом реченицом Латиновић нас упућује на лик главног јунака али и опредељује језички стил приповедања у роману: „Викентије Маркович Гречански, силазећи с коња (који је после дугог галоп, влажних сапи и тешка даха, једва издржавао његову тежину) угази десном ногом, до пола чизме од телеће коже, у фини дебелу панонску прашину“. Викентије Маркович Гречански, од оца Србина и мајке Рускиње, продаје зарад бесмртности и приповедања душу ђаволу и главни је јунак Латиновићевих при-



повести, а појављује се под више имена: Франсоа Леман, Христифор Рељин, Никос Евангелос Трисмегистос, Аврам Бен Хаим, Вернер Базилковски, Фаустино Едуардо Ињиго Асприља, Александар Денисович Литвинов, Рудолф Бакховен, Емануел Јон Лелу Негреану.

Гречански је живи сведок не само локалне већ и светске историје, која се на чудесан начин укршта у Банату и његовим местима: Бечкерек, Кикинди, Темишвару, Вршцу, Банатском Комлошу, кроз које „дефилију“ догађаји: од буна и ратова, природних непогода и необјашњивих чуда, националних револуција и сукоба 1848, до владавине Чеушеских и пада Милошевића. Упознаје, разговара и другује са многим историјским личностима: Пупином, Урошем Предићем, Стеријом, Милошевићем... Истовремено, иако је роман у целисти исприповедан у трећем лицу, у њему се наслућује и лик некога ко је његов потенцијални идеални наратор а свакако и да има особине имплицитног писца што се посредно открива у најобимнијем поглављу књиге *Concubium* (Доба сна) и причи о „малом Шпанцу“ Агуртзане Лон Јери и његовој страсти за писањем и сведочењем у времену.

„А ти господари, диктатори, генералисимуси, очеви нације, самопрокламоване народне вође мењале су се на трошном трону историје, у тој раскошној палати, баш као што се мењају имена њихових титула, а он – мали писар, је трајао, трајао дуже од раскошног намештаја направљеног од ораховог дрвета, дивних витража у прозорима и стаклених столова, слика признатих уметника што су красиле зидове просторија, персијских тепиха такође давно уне тих у председничку палату...“

Латинићев стил приповедања је поетски избрушен, наглашено лиричан и ритмичан, и у њему се на најбољи начин

очитава утицај српске књижевне традиције: пре свих Милоша Црњанског, Милорада Павића па и Мирослава Јосифа Вишњића. То је разигран, разбокорен, слојевит барокни језик, којим се богато осликавају претежно тешке, али препуне боја, мириса, и светлосних игара, слике банатске равнице и догађаја које описује. Оно што је битно, за разлику од неких других књига где је умео да варира језичко-стилски израз и тоналитет, у *Етапама ноћи* Латинић је успео да сачува усаглашену јединствену наративну позицију кроз цео роман.

Можда највећу новину у Латинићевом приповедању представља наглашено присуство еротског и путеног. У овој књизи присутни су у свим њеним поглављима сочни описи страсних сексуалних чина који ни у једном тренутку не прелазе праг баналности и не излазе из своје уметничке и поетске функције. А где су еротски заноси, ту је и читава галерија аутентичних и снажних женских ликова, од проститутке Лорете Биге и крчмарице Анђелије Дарчувић, преко загонетне Беатрис Латинић, до Стефаније Рељин и, недвосмислено, Елене Чеушеску.

Могло би се рећи да је овај роман и својеврсни пишчев обол према завичају, у андрићевском смислу, према „равној земљи међ рекама“, како је више пута означава. Његов опис испуњен је дубоком љубављу и посвећеношћу, али и препун контраста светлости и таме, који се не односе само на промену „лица“ времена, него и судбине. На сличан начин се писац односи и према народима који ту живе или су живели:

„Барут мирише у равној земљи међ рекама као хлеб из старе пећнице, а само крв проливена у боју, двобоју ил’ атентату освете решава сукобе. Такав је обичај, такав им карактер, без обзира да л’ су Срби, ил’ Немци, Роми, ил’ Руси. Певају и молитве изговарају

свако на свом писму, а језика има колико птица и сви их у Банату говоре као да су им матерњи. Добар народ. Питом, а луд?! Чудан и леп. Плачу због ситнице, смрти се не боје, а верују у сваковрсна чуда. Међусобно се варају и искрено, дубоко мрзе, а туђине помажу и од срца поштују“.

На самом крају, вреди истаћи и да књига *Етапе ноћи* није лишена ни политичког гледишта, које се на неколико места недвосмислено открива, јасно дајући до знања да је ова књига, заоденута плаштом историјске патине, ипак прича о времену садашњем и људима који тако верно наликују нама.

Марија Пргомеља

СУВАЈЦИЋЕВО ГУСТО ТКАЊЕ

Бошко Сувајцић, *Направи ваздух*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2018.



Књига изабраних и нових песма Бошка Сувајцића *Направи ваздух* (2018) изашла је лепим поводом, поводом награде *Мирослав Антић* за збирку *Anima viva* (2016). Одмах по објављивању ове награде, *Печатом вароши сремскокарловачке*. Како аутор истиче у предговору: „Позив да се направи књига изабраних пе-



сама јединствена је прилика да се човек обрачуна са самим собом. Да сведе рачуне.“ И заиста, Сувајџић то чини исповедним тоном, подсећајући нас на опус, реферишући о успеху, али и мотивацији за писање, бирајући за читаоца најрепрезентативније песме из досада објављених збирки поезије.

Бавити се поезијом није лако, читати поезију је захтевно, писати поезију још захтевније. С тим у вези, добрим песницима или онима који претендују да то буду, треба одати признање, јер су се осмелили да свој књижевни потенцијал уобличи у ову захтевну форму. Све похвале иду и пажљивим читаоцима – трагачима које поезија тражи. Поезија уопште, а најзад и ова изузетна књига.

Тематски гледано, *Направи ваздух* је збирка духовне, родољубиве, егзистенцијалне, рефлексивне и љубавне лирике, са богатим подтекстом, мноштвом загонетки, које реферишу на конгломерат српске и светске књижевно-културне баштине.

Гледано из аспекта песничке форме, песник се јавља као зналац класичних и трагалац за новим обликом, што се огледа, пре свега, у форми сонета („Сонети за кнеза“, „Сонети за Јовану“). Даље, он врши својеврстан поетско-језички експеримент у циклусу „Речи у огледалу“ у ком су песме написане по законитостима визуелне поезије и то у облику огледала. Потом, Сувајџић ствара у дистиху у циклусу „Спреси се да говориш“ посвећеном научнику Миодрагу Павловићу и „Харманлија“.

Како је указано у критици, у песмама препознајемо древну лексiku, а версификацијска форма често има химничан облик, један од најстаријих облика, односно, тон псалама заступљених, најпре у српској средњовековној поезији, рекреираних и данас код савремених песника (Павић, Медаковић, Данојлић). Тако на пример, циклус „Јерихонска ружа,

рука од пречисте“, састављен од десет краћих песама, несумњиви поетски врхунац збирке, представља сложену евокацију псалмично-тропарских облика.

Гледано из ове перспективе, збирка је занимљива за метричку анализу. Песме су композицијски и версификацијски разнорodne, управо због саме концепције, те тако имамо мешовите, хетерострофичне и полиметричне строфе, док је рима укрштена, обгрљена и слободна.

Један од најупечатљивијих циклуса јесу „Сонети за Кнеза“, препуни средњовековних реминисценција, референци на личности и капитална дела овог периода. На пример, у песми која отвара збирку, поета ће споменути аренгу, уводни део повеља карактеристичног правно – прозног жанра овог раздобља.

Сонети су посвећени кнезу Лазару, али реферирају и на садашње време. У другој песми другог циклуса налазимо и експлицитну потврду ове тврдње, уз сталан средњовековни епитет *благоверни*. Ако се фокусирамо на истраживање подтекста овог сонета, више је него јасно да је настао под утицајем *Пахомијевих записа* из 1389. године који су најстарије сведочанство о Косовском боју. Оригинал гласи:

„Грешни Пахомије. Пахомије земља. Пахомије трава. Пахомије златравник. Грех мој је пред мношвом непрекидно. Легнувши на одар, помери свој гроб, мисли на то. Страх и трепет отргнуће ме од грехова мојих. Боже, прости грешнога Пахомија душицу. Писа се ова света књига *Отачник*, која се зове *Лапсаитик*, у дане благоверног Вука Стефана те године када Турци убише кнеза Лазара, а цара Амурата Србљи. Хвала Богу за све.“

У реинтерпретацији нашег песника овако:

„Писа се света књига *Лапсаитик*

У дане Лазара, благоверног

Кнеза...

Измешаше нам се путеви и путни правци

И нагнуше на нас Агарјани као скакави.

И беше бој месеца јуна 15. дан. (И хвала богу за све.)“

(„Сонети за Кнеза II“)

Неслучајно, песник спомиње Светог Мину и Кнеза Лазара у истом контексту. Обојица су били војници – ратници који су пострадали за веру Христову, недвосмислено се определили за Царство небеско, обојица су овенчани победничким венцима.

Затим, песник из дубине свог бића проговара о Косову, том парчету неба и земље о ком су писали не само средњовековни писци попут Деспота Стефана Лазаревића, епски певачи Косовског циклуса, већ и песници романтизма, модерне, на пример Милан Ракић, те савремени песници Слободан Ракић, Васко Попа, Матија Бећковић и многи други. Схватајући значај ове теме и имајући у виду књижевно наслеђе, песник исписује надахнуто и проживљено стихове, ослањајући се, на првом месту, на средњовековноепску традицију, али и на наслеђе постмодерниста, најпре на стваралаштво Васка Попе. Један од многих примера јесте Сувајџићев стих „Поље као поље – унутрашњост античког позоришта“ који кореспондира са стихом „Поље ко свако, дан и по зеленила“ из Попине песме „Косово поље“. Као и велики претходник, Сувајџић посвећује овај циклус Косову и успоменама на највећи бој или како каже Његош из Андрићевог есеја, нашу највећу несрећу.

Да је песник читао *Похвалу кнезу Лазару* Андонија Рафаила Епактита, евидентно је, али и да му је Лалић био лектира, јер препознајемо утицај стиха из песме „Имитирање Лазара“: „Помиче се плоча и глас неки каже: Лазаре, изиђи. (Лице му не видим никад.)“ на Сувајџићев стих „Ус-



тани, Лазаре, устани“ који понавља у неколико песама.

Уврежено је мишљење да Сувајџићеву поезију можемо сврстати и у модерну духовну лирику. Једна од централних фигура књиге је Бог ког песник прославља и са којим је у дијалогу. Откривамо комплексан однос према Свевишњем који је најбоље илустрован у следећој песми:

„Гасећи

Обнављам те Госпode

Од како си отишао време је постало крајње предвидљиво.

Спаваш у огледалу испод библијског паноа, божићног.

(Стариш у псалтиру).“

(„Спреми се да говориш V“)

Можда најбољи пример религиозне поезије јесте циклус „Харманлија“ са топоса везаним за српски духовни простор, а врхунски поетскирезултатоваг тока Сувајџићеве инспирације је поема *Љевишка*.

С друге стране, као што не треба занемарити утицај средњовековног наслеђа, топоса и предања, тако пажњу треба обратити и на јеванђељски архетип ове збирке. Једна од библијских легенди основа је тропарско-псалмичних сазвучја циклуса *Јерихонска ружа, рука од пречисте*, којим врхуни Сувајџићево песништво, икојинесумњиво заслужује посебно, детаљније истраживање.

Пошто је збирка комплексна, многи њени делови и аспекти траже темељније проучавање. Један од њих је слој митова и легенди који су заступљени у овој збирци, затим интертекстуалност, метацитатност и цитатност, као имноги други. Недвосмислено, *Направи ваздух* је вишеслојна и вишеснажна књига. Јасно је да су главне одлике Сувајџићеве поезије густо ткање, ерудитност, лиричност, емоционалност и меланхоличност у најужем смислу, те спој епског и средњовековног. И модерног. Три кључне речи су контемплативност, метафорич-

ност и духовност. Сходно томе, ова збирка *тражи максимално ангажованог читаоца* који ће моћи да је у потпуности растумачи и разуме.

Славица Гароња

РАСКОШНА РОМАНЕСКНА ИГРА О ПРВОМ СРПСКОМ КРАЉУ

Дејан Михаиловић, *Подвизи и страдања Грофа од Такова*, Лагуна, Београд, 2018.



У прошлогодишњој романескној продукцији појавило се бар десетак значајних и занимљивих наслова, међу којима и роман Дејана Михаиловића *Подвизи и страдања Грофа од Такова*, интелектуално луцидна, а фикционално заводљива прича о владавини краља Милана Обреновића и једној славној епохи у Србији, исприповедана из сасвим модерног, иронијско-хуморног дискурса. Кроз драмски сучељене ликове и важне историјске актере око краља Милана, роман изазива интелектуалну запитаност читаоца над смислом наше свеукупне прошлости и менталитета.

У постмодернистичком поигравању стиливима епохе, па и кроз сам наслов, роман Дејана Михаиловића испуњава у нашим

романима о прошлости једну велику празнину. Својим приступом у иновативном третману историје, а нарочито успешним фикционалним задирањем у сложену (и несрећну) личност младог краља, својом сазнајном вредношћу, као и језиком, вешто меандрирајући између историјских чињеница, у разиграној фикцији, овај модеран параисторијски роман је, чини се, био преко потребан овој култури, нарочито млађој публици, која је у великој мери лишена позитивних сазнања о прошлости свог народа.

Роман, наравно, не обухвата целокупан живот краља Милана Обреновића, већ само његове изабране сегменте. Личност краља Милана се ваја од приче о дечаку који је отргнут из париског лица без своје воље, након трагичне смрти кнеза Михаила, и бачен у вртлог великих политичких догађаја као једини мушки потомак династије Обреновића. Тај дечак без породичног окриља и топлине није имао времена да оживи своје детињство и сазри него је премештен у хладно и отуђено окружење српског двора и, будући малолетан, препуштен старању тројице намесника: господина Реденгота (Јован Ристић), господина Еминентисимуса (Миливоје Блазнавац) и господина Фигуристе (Јован Гавриловић), како их иронијски писац апострофира.

Готово на свакој страници преливају се хуморно-иронијски ефекти, доводећи у питање неке већ овештале представе: од „васпитавања“ малолетног кнеза (у пушењу и љубавним вештинама) до задирања у неке „неисписане“ историјске афере, попут гласина о пореклу Миливоја Блазнавца, као једног од бројне ванбрачне деце књаза Милоша, чиме се изврће „наглавачке“ сва позадина носилаца препорода српске државности и формирања елита у новијој историји Србије.



Исписана отменим језиком „духа епохе“, али и у сталном преливању са модерним контекстом, одабраним секвенцама мозаичког типа, шири се повест о спољашњим оквири епохе у Србији и на двору, али формира и унутрашњи лик младог и неуравнотеженог будућег краља, кроз више него болно убрзано сазревање. Вишеструко је симболична сцена са домаћим љубимцем мајмунчетом Жоржом де Ноаром, као јединим кнежевим пријатељем, чиме се оживљава сва усамљеност деача који на дан свог рођендана размишља о крвавим догађајима од 29. маја и убиству кнеза Михаила „и присећа се како је тешко примио вест која му је доделила овај удес“.

Владавина као „удес“ пратиће, у ствари, краља Милана кроз цео његов кратак живот.

Да ово није само прича о једном човеку, па ма он био и „први српски краљ после Немањића“, доказује низ ефектно одабраних детаља из тадашњег свакодневног, јавног и приватног живота Србије, пажљиво посредованих из оновремене штампе (чак и језиком и графијом истакнутих текстова), такође у хуморном контексту.

Захваљујући и великом, посвећеном истраживачком раду писца, у сличном иронијском кључу приказане су прве стране мисије које тада долазе у Србију (енглеска, француска, руска, аустријска) да упознају младог кнеза али и уговоре посао за оплодњу свог капитала. На том месту се уводи још једна значајна личност, управо важна за енглеско-српске везе. Чедомиљ Мијатовић, видеће се касније, једна је од жртава највеће корупционашке афере у Србији поводом катастрофалног уговарања изградња прве српске железнице („гвозденог пута на Балкану“), када су дошле до изражаја све карактеристике епохе, како оне „колонијалне“ Европе, тако и „ослобођене“ Србије, и

где се чини да се отаџ, у геополитичким односима, ништа до данас није изменило.

Сви важни историјски догађаји, пре свега тачке личног живота краља Милана (збацивање намесништва 1872, просидба и женидба), приказани су са тим специфичним отклоном – колажирањем текстова и језика као ароме времена из оновремене штампе, у наглашено хуморно-гротескном контексту. Писац није пропустио да спомене, у поглављу „Смедеревски намештај“, и крајње бизаран покушај атентата на кнеза Милана, а у хуморном тону прати се и сусрет са руском царском породицом.

Доводећи своју романескно-игру до врхунца постмодернистичког поступка и креације, писац нам, међутим, приређује потпуно неочекиван епилог – у виду рукописа (фасцикле) краља Александра Обреновића, Милановог сина и новог краља, исписаног као нека врста фрагментарних мемоара који се настављају на „прекинут“ животопис краља Милана – описујући недостајуће догађаје јер је већ сутрадан, са краљицом Драгом, био убијен. Ово поглавље, као изузетно динамизован, драмски укрштај или чвор, сјајно је поентиран завршном сценом – драмским дијалогом – чиме даје дубљу симболичку димензију, и пружа повод за размишљање о вертикали српске историје и трагичној причи о последњем Обреновићу.

Снабдевен и својеврсним „маргиналијама“ (са основним подацима о појединим историјским личностима), али и симболичким „кључним речима“, роман Дејана Михаиловића *Подвици и страдања Грофа од Такова*, са искуством модерног романескног поступка, третира део српске историје и одабрану личност у њој на начин који би могао бити образац за будућа преиспитивања изузетно богатих слојева наше историјске и културне прошлости.

Кроз тај образац Михаиловић је успео да открије ону вазда универзалну нит свеколике људске природе, али и историјских процеса, што постижу уистину само важна и велика дела.

Жарко Миленковић

СТРАНО ТЕЛО

Ана Сеферовић, *Материна*, Архипелаг, Београд, 2018.



Шта се дешава са нашим телом када му дамо превише слободе или му пак одузмемо слободу? Да ли се у доба транзиције и наше тело мења? Како се односимо према нашем телу и како гледамо на остала тела која нас окружују? Да ли је тело човек или је тело само оно најгоре што остаје иза човека? Шта је нама наше тело? Питања су на која бисмо морали да дамо одговор, најпре себи, а онда и другима. Међутим, некако ми се чини да ни на једно од ових питања нисмо успели да пронађемо ваљани одговор, одговор који би задовољио оно што осећамо, оно што нас културолошки одређује, па и оно што изазива наше предрасуде.

У тексту „Тело и приповедање“ Питер Брукс пише о начину деловања тела на приповедачки поступак, анализирајући најзначајнија дела од библијске и класичне до модерне књижевности. Тело је у исти мах и ми и други, зависно



од тога да ли смо „једно са својим телом или од њега отуђени“. Савремени човек је све више у раскораку са својим телом, стално га спознајући и укидајући га. Тако тело – наше тело, тело јунака у књижевности, све више је предмет онога што се узима за главни проблем постојања и сазнања, бивајући све више одвојено од нашег ума. Тело је само тело, оклоп нечега што у модерном свету не постоји – душе. „Приче у којима тело постаје главна преокупација на посебан начин откривају напор да се тело уведе у домен језика јер оне увек изнова казују причу о уласку тела у значење. Другим речима, оне драматизују начине на које тело постаје кључни фактор означавања у тексту – начина, могли бисмо рећи, на који се њиме отелотворује значење.“ Међутим, тело није увек једноставно описати, јер тело са собом носи и сфере значења природних нагона, сексуалности, те је тако тело „нестишљиви заробљеник културе, која подразумева и језик“. А у модерној књижевности, према опажању Брукса „тело се често представља падом из језика, повратком у инфантилни простор у којем примарни нагони потврђују своју снагу“. Зато није нимало необично што је Ролан Барт приповедање упоредио са стриптизом, чији еротизам постаје нека врста „дивног ужаса“.

Михаил Епштејн је у својој књизи *Филозофија тела* направио разлику између тела и плоти. Тело је оно што одмах видимо, оно што је изложено као експонат (пун аутобус посматран из такве визуре постаје галерија пуна експоната), док је плот оно што је невидљиво и што се крије унутар сваког тела, а што се може открити на много начина, али и што може бити заувек сакривено. „Тело има облик, који је не само опипљив него и видљив: делови тела, органи, величина, боја, фигура. Плот се састоји од влаж-

ности, глаткоће, тоpline, прелива – свега што доживљавамо као оно што нас додирује и милује, Ми знамо тело, видели смо га на дневном светлу – али га још нисмо упознали као плот. То плотско знање ствара се у мраку, а састоји се од осета укуса, мириса и додира“, наглашава Епштејн.

Збирка песама *Материна песникиње* Ане Сеферовић нуди неке одговоре о томе шта се дешава са телом када му се одузме слобода или када му се да превише слободе, као и шта се догађа са телом када је друштво у транзицији. Искуство комунизма, деведесетих, рата, безнађа, избеглиштва, обојили су ову збирку тамним бојама. Човек је сведен само на своје тело, како би лакше преживео. „Ми смо шупљи људи“ певао је Елиот након стравичног искуства света Великог рата. Ана Сеферовић пева управо о тој празнини која влада нашим телима. Свести себе само на тело, одузети му сваку врсту пуноће, само да би се преживело, доводи до тога да је човек само љуштура без садржаја. Како се празнина мора нечим испунити, то нагони тело у бесомучну потрагу за испуњењем. Наравно, секс је прво што може празном телу пружити привид испуњења, па чак му на одређени период дати сврсисходност постојања: „Дисање и гутање / Умирући бол ширења / Пенетрација органске материје у органску материју / мрзи своје тело // (Једног дана ће бити савршено, једноставно савршено!)“ („И ти сијаш задовољно“). Пенетрација било каквог садржаја у празну љуштuru тела, доводи до незаситости испуњењем: „У возу је осећала пријатан бол у бутинама од целоноћног секса / Задовољна је / Секс је добар за тебе / Секс јача имуни систем / Секс развија самопоуздање / Секс ти повећава вредност / Секс је најбољи фитнес / Секс отвара врата, може те одвести свуда“ („Тела која падају“). Дати свом телу превише слобо-

де, значи пенетрирати у себе што више привидног садржаја: „Сва та помало гадна, гола, страна тела / Сува и жедна / Сва та / Радна тела / Путујућа тела / Тела која зарађују / Тела која пишу поезију / Тела која једу / Трудна тела / Тела која спавају / Сва та тренутна тела у непрекидном преобликовању ка смрти / Да ли би могла да јашеш сва та тела? / Погледала је низ вагон, прешла овлаш преко лица, стомака, међуножја – / Да вероватно бих могла / Чудно је то како смо направљени – / Да требамо једни друге на овакав начин“ („Тела која падају“). Прекомерним пуњењем тела бесадржајном садржајношћу доводи до засићења, а засићење се претвара у мржњу, свега и свих: „Прву мржњу научиш од мајке / А њена мајка је мрзела тако добро, толико много ствари – / Мушкарци – говорила је – заузимају сувише простора – / Њихове ноге раширене по седиштима – / Њихови мириси, бука коју праве / Мрзела је телесне функције – нико не би требало да зна за њих / И увек је јела сама / И мрзела је комшије и муве и длаке и голубове и оца и понекад мајку / Мрзела је стрављено председника и владу и било коју врсту система / Мрзела је цркву – Можда се предомислим ако жена постане / Патријарх! Мада не верујем, нисам ја ничије ребро!“ („Тела која падају“). Мржња је овде само наизглед побуна против онога што се мрзи, а у ствари је она још већи показатељ празнине.

Одузети човеку слободу, значи оствити човека само са његовим телом. Деведесете и катастрофални рат, а коме су претходиле године комунистичке репресије, када су кажњавани сви који су били претња систему („Прво што те натерају да урадиш јесте да повредиш / Оне које највише волиш“ – „Да сте само могли да видите те величанствене ждралове“), учиниле су да човек остане без слободе, те да у потра-



зи за њом оде из земље. Шта се онда догађа са човеком? Он је у страниј земљи осуђен на себе и на своје тело. Једино што има и чега је власник јесте његово тело: „Има нешто у чврстости и облици свих тих тела што пева: / Ми немамо ништа осим овог тела / И ово тело је кристал / Дијамант / Задовољство сијања / Ти сијаш задовољно / И не, није лако бити ово тело / Кристална решетка / Тензија“ („И ти сијаш задовољно“). Човек је у туђој земљи само тело и у очима других: „Мало су причали (са имигрантима увек причаш / О имигрантским темама, неодољиво је) – / Ово је већ трећи пут да тела имиграната падну из авиона / У овом крају – Да ли си читала новине? / Како су ушли у авион? / Неко мора да је невероватно очајан да напусти своју земљу / На такав начин! / Да, тела која падају – климнула је главом и мало раширила ноге“ („Тела која падају“). Стална употреба тела доводи до тога да се сопствено тело претвара у страну тело које делује против човека: „Морам да глумим / Све то што људи нормално раде ја морам да глумим“ („Да сте само могли да видите те величанствене ждралове“).

Искуство друштва у транзицији након деведесетих, оставља утисак да је јунакиња песме „Жмурке“ „мутирана ћелија друштва“ у коме су „сви курве у овом курвињаку“ или „Сви смо ми руже у овом ружичњаку“. Сви смо ми „материне мазе“ жељне слободе:

„Отаџбина с оне стране огледала је Материна

Материна, та реч омиљена у псовкама

Да се носимо сви и све у три лепе слободе!

Материна, та слободна територија!“

(„Уради праву ствар, олују“)

Иако садржајем преобимна, квалитетом неуједначена, са

честим прозним екскурсима (на многим местима стихови представљају само изломљене делове прозе) што доводи до расејаности и немогућности поетског израза, претеривањима, често поетски неискрена, збирка песама *Материна*, представља дело које завређује нашу читалачку пажњу, не само због онога што је наглашено у тексту, већ и због катарзичног искуства које на моме обзира читаоца.

Дарко Даничић

БОГОЛИКА БУДУЋНОСТ ИЛИ НЕПОДНОШЉИВА ЛАКОЋА ПРОРИЦАЊА

Јувал Ноа Харари, *Homo Deus*, Лагуна, Београд, 2018.



Наслов нове књиге израелског професора Јувала Харарија *Хомо Деус* са поднасловом *Кратка историја сутрашњице* несумњиво одређује жанровско поље у коме се овај аутор креће. Интердисциплинараност ових футуролошких истраживања и лакоћа коришћења и тумачења мноштва научних података допринели су да ова живописна књига постане светски хит. То и није било тешко с обзиром да је Харари светско

име већ стекао са две године раније објављеном књигом *Сапијенс: кратка историја човечанства*. Тако је овај четрдесетогодишњи професор историје на Јеврејском универзитету у Јерусалиму наставио истраживање започето у првој књизи и *Хомо Деус* се може читати као наставак једног ширег макро истраживања. Без обзира што се аутор у више махова оградио од намере да прориче будућност, садржај ипак у потпуности одговара наслову, односно, ова књига покушава да одреди будућност човека, макар у неколико могућих рукаваца потенцијалне будућности. Како је ново доба модернизовало и пророке, тако они своје интерпретације не заснивају више на „виђењима“ већ на познатим чињеницама, научним истраживањима и одређеним развојним матрицама, и, наравно, на њиховом креативном тумачењу.

За разлику од Жака Аталија који се пре десетак година бавио економско-социјалном будућношћу, Јувал Харари, у предворју четврте индустријске револуције и са мноштвом луцидних техничких изума, проналази будућег човека у сасвим измењеном формату не бавећи се много социјално економским последицама и њиховим повратним утицајем.

Као што смо већ рекли, аутор у овој књизи наставља сагу о Хомо сапијенсу, тако да је она подељена у три дела: „Хомо сапијенс осваја свет“, „Хомо сапијенс даје смисао свету“ и „Хомо сапијенс губи контролу“.

У првом делу аутор указује на промену дневног реда цивилизације којој припадамо, самоуверено доказујући да су најзначајнија питања цивилизације, а у то сврстава глад, епидемије и рат, постала решива и у најгорем случају под контролом, односно да више нису претња опстанку. Глад у неким деловима света данас, по аутору, нису природно изазване



глади због вишегодишње суше, поплава или каквих других катастрофа, већ су то политичке глади, „зато што неки политичари тако хоће“. С обзиром на прелазак на индустријску производњу хране у већем делу света, ове тезе није тешко бранити. Искорењивање великих зараза и пандемија, односно држање под контролом, такође се чини једноставним задатком. Међутим, већ у овом делу, па све до краја књиге, Харари почиње да се служи манипулацијама, данас тако својственим у глобалним медијима. Тако на пример, „неки научници“ или „неке истраживачке лабораторије“ у даљем тексту постају „наука“ и нека врста јединствене догме чију веродостојност образовани свет не може и не сме доводити у питање. Низови различитих истраживања у широкој лепези научних истраживања, која сама по себи могу бити само евентуални индикатори неких стања или процеса, или су једноставно усамљени покушаји продора у нове области, узимају се појединачно, по потреби аутора да оправда своје процене и ставове као неупитне, занемарујући неке, управо научне, постулате. На пример, још је почетком прошлог века Карл Попер поставио меру за оцењивање валидности научне теорије која је прихваћена од већине тадашњих научних великана као што су Алберт Ајнштајн, Нилс Бор и други. Насупрот томе, Харари за свој мозаик будућности узима само каменчиће који му одговарају. Тај проблем у вези са употребом науке није нов и уочио га је још аустријски филозоф Пол Фајерабенд који је већи део свог рада посветио демистификацији ауторитета савремене науке. Управо овакав доминантан Хараријев став, Фајерабенд је, још у првој половини прошлог века, назвао самоубилачком нарцисоидношћу, јер је једина могућа срећа сведена само на напредак, а он сам може постојати без икаквог

смисла и људскости.

Најизразитији проблем ове књиге је што сциентизам аутора надвлађа етичке и моралне обзире, тако да он све друштвене односе и процесе и њихове последице своди искључиво на биохемијске процесе и балансе. Самим тим етичност понашања и односа у друштву постају „застарели“ и реликти научног незнања а најчешће религиозности као најживљег примера заосталости. Тиме он религијама одузима било какву духовност и своди их искључиво на историјску манипулацију у одсуству научних сазнања. Постојање верника, и данас у огромном броју, Харари своди на либерални мото слободе избора. Срећа је краткотрајна, каже Харари и полази од тога да биохемијски процеси одлучују о свему, па и нашој срећи, и у подизању општесветске среће, те закључује да је једини начин за то манипулација људским биохемијским системом. Као један од великих пројеката 21. века он наводи обезбеђивање општесветске среће кроз преуређење хомо сапијенса тако да живи у стању непрекидног задовољства. Већ и „општесветска срећа“ је довољно банална синтагма да упућивање на манипулацију с њом изазива језу, коју је, додуше, аутор очигледно и желео да постигне. Само корак иза тога је биолошки инжењеринг и надградња људских бића у богове. Препознајући потрагу за блаженством и бесмртношћу као настојање човечанства да се надгради у богове, Харари предвиђа спајање органских тела са неорганским уређајима као што су бионичке шаке, вештачке очи или милиони наноробота у будућег човека који ће имати способности које далеко превазилазе способности било ког органског тела. Управо сам аутор примећује да се убрзање у замени делова човека вештачким материјалима не може сагледати као коначно докле год буде имало

шта да се мења, односно, на крају остаје кључно питање да ли тај „обоготворени монструм“ има било какав разлог да коегзистира са „обичним“ човеком. Одушевљено поверење у алгоритме, чак и оне етичке, пренебрегава стварност која може довести до читавог низа етичких изгубљавања. Једно од њих је, на пример, виђено у Спилберговом филму „Сувиши извештај“ из 2002. године.

У другом делу Харари радикализује постмодерну филозофску мисао у складу са обоготвореним човеком, тврди да је човек тај који даје смисао и себи и космосу, а да је сав виши смисао у домену





самообмањујућих наратива којим се оправдавају првенствено религиозна, а затим политичка и лична стремљења. У дехуманизацији Харари одлази тако далеко да уз, у најмању руку, сумњиву „цитатност“ као што је да „неки научници“ сматрају да „(је) свест биолошки бескористан нуспроизвод одређених процеса у мозгу“, допуштајући свести само моралну и политичку вредност.

У формирању својих предвиђања, Харари се ослања на једну важну премису: „Последњих деценија биолози су стигли до чврстог закључка да је човек (...) такође алгоритам“. Овај, по многоме карактеристичан исказ,

каких је много у књизи, изазива превише питања и сумњи од тога који су то биолози, шта значи чврст став кад смо сведоци да се из деценије у деценију мењају научна сазнања, често оповргавајући она претходна. Историја науке је иначе скуп скоро анегдотских прича како су највећи умови својих доба веровали у (научне) догме свог времена и били, на овај или онај начин, превазиђени у следећим генерацијама. Веровати да је наука у овом времену постала безгрешна и да смо достигли „крај научне историје“ је апологетско застрањивање и подсећа на Фукујамину жељу да прогласи „крај историје“.



У одушевљењу и заслепљености технолошким изумима и генетским инжењерингом, аутор је оставио по страни духовну празнину и очај модерног света, свodeћи људска достигнућа на практичан, односно занатски део.

С друге стране, Харари пројектује будућност са становишта либералних политичких потреба и сила тржишта, што је еуфемизам за крупни, међународни капитал, ни једног тренутка не сумњајући да ће се будућност родити из неолибералне идеологије. Прича о могућим варијацијама или другим моделима за Харарија представља само незнатну притоку која ће се неупитно, и не задуго, улили у главне токове либерализма. Оно што је измакло Харарију јесу промене које су у току, где Пацифички регион у овом веку постаје и привредно и у људским ресурсима највећи светски регион са потенцијалом, да и даље расте и тиме стално смањује удео Запада у светском економском, а последично и научном, колачу. Такође, озбиљне пукотине у неолибералној свести Запада које су се појавиле у овом веку такође су промакле аутору, тако да опасности које он наводи у трећем делу књиге, могу и да сачекају, јер се либерализам тренутно суочава са низом сопствених егзистенцијалних проблема.

Књига *Хомо Деус* је занимљива и често инспиративна књига намењена широком кругу образованих поклоника популарне науке, али, парадоксално, још и више онима који са њом немају никакве везе, а заслепљени су уласком макар и у предворје тог храма. Нажалост, неки добри увиди у стање цивилизације и могућности четврте технолошке револуције, помешани су са сумњивим позиционирањем науке као силе и ауторитета независног од људског друштва што ову књигу чини једностраном и дводимензионалном.

Драган Јовановић Данилов

СПАСОНОСНО БЕЛЕЖЕЊЕ

Цртежи интимног круга Верице Илић

Цртеж је најистинитији од свих ликовних медија, најмање манипулативан од свих домена ликовне уметности, најближи живом куцању људског срца. Све је у цртежу тако немаскирано, необезбеђено и рањиво. Зато је цртеж сурова ликовна истина, а цртање посвећивање у тајне света. Сам чин цртања крије у себи нечег од тајанствених обреда чарања, гонетања, упредања архетипских нити. Оловка, то је магична сеизмичка игла која по белини папира оставља кривуље дубинских потреса бића.

Верица Илић аутентични је поета минор, цртач и сликар интимист опчињен предметима интимног круга и унутарњег ока. Цртеж Верице Илић је посвећен простор евокативног, ирационалног сазнања које је у основи песничко. Понекад њен цртеж прати и извесне

ентитете чудноватог, чудесног, фантастичног. Дионизијска радост сликања и цртања оживљава и све преосвештава на њеним радовима на папиру. Парадоксално, она црта без икаквог комбинаторичког предумишљаја, без страсти за резултатом, а резултат је ипак ту.

Животиње, које културолошки посматрано, имају важно место не само у нашој личној, већ и у колективној уобразиљи, најчешћи су предмет Верициног цртачког бављења. А у свакој животињи или птици отеловљена је нека наша несвесна пожуа. За Верицу животиње су сушта слика животињских сила у човеку. Не бавећи се наизглед ничим важним, она нам управо саопштава нешто важно кроз ритуалну лакоћу цртања, ону лакоћу коју смо проналазили на радовима великог мага Драгана Лубарде.





„Умеј да живиш у самом себи“ – певао је руски песник Тјутчев. Овај стих ми се сам намеће док посматрам музички живе цртеже и аквареле ове уметнице на којима се све решава искључиво ликовним путем. Код ње унутарња контемплација и лирски доживљај света односе превагу над рационалном дедукцијом. Зачудна драж Веричине поособљене линије покренута је према ономе што још није испољено. Њена цртачка, рукописна еуритмија сва је у служби истраживања понора езотеријско-духовне интиме. Ту је све пропуштено кроз осетљиве душевне филтере. У питању је цртачко самоиспитивање и самоосветљавање путем којег се понире у дубине где се отвара „шкољка ега“. Веричини акварели суздржаних молских складишта најчешће су у слутњи и дојму који носи сету времена заустављеног чаролијом поезије. Нежно моделовани женски актови шире око себе чедан флуид посвећене свечаности која буди сећање на Милену Павловић Барили, Ксенију Дивјак или Леонар Фини. Као цртач, Верица Илић служи се неретко и синкопом, разбијеним потезом. Заједно са пером, она користи и четку, тако да тај конфликт пера и четке даје њеном цртежу посебну сугестивност и температуру.

Веричине личности су често девојчице које још нису доспеле да буду жене, готски грацилне девојке заустављене у својој месечарској недодирљивости. На

њеним цртежима и акварелима лако уочавамо благе импликације једне прозачне фантастике и еротске фантазије. Верица Илић открива нам се као танани колориста лепог колористичког осећања и феминилне екстатичности. Све је на њеним радовима превучено ауром неке топле, органске позлате, дематеријализовано музикалним колористичким флуидима.

Цртање је за Верицу Илић свакодневни обред, ишчитавање света изнутра, спасоносно бележење. Цртајући, она води својеврсни интимни цртачки дневник. Отуда њени цртежи имају покриће дубоко личне исповести. Идући још даље, можемо их назвати исповестима унутрашњег вида, цртачким психограммима из којих гонетамо просторе ауторичиног најскривенијег света. На њима има нечега присног, поверљивог, сличног унутрашњем монологу.

Верица Илић је прави мајстор скице и крокија тих вежби ока и руке. Таквим, хитро набаченим белешкама које, у неколико сумарних али луцидно осмишљених потеза, хватају битно, фиксира се одређена замицао. Све је на тим интимним цртежима суштински огољено и ментално евоцирано кроз лирске цртачке медитације, далеко од сваког кодификованог и хијерархизованог устројства. Ти живи цртежи, те цртачке исповести полећу нам у сусрет, следећи неку своју заумну мисленост. ▲

Бошко Сувајџић

ИЗГЛЕДАМ, ДАКЛЕ НИСАМ: СКИЦА О СОПСТВУ

Реч на додели награде „Мирослав Антић“

Речи мораиш да испуниш својим бићем: иначе нису.
Поезија Ненада Шапоње није упућена ни земаљским људима ни небеским звездама. Поезија Ненада Шапоње је упућена себи. Боље речено сопству. Одразу себе у себи.

Поезија Ненада Шапоње је проналажење станишта душе. Неумитност гравитације тела. Бол присуства. Колевка.

Човек је у овој поезији странопримац, странољубац, често и душегубац. Онај који проверава присуство да би оправдао одсуство: *изгледам, дакле нисам.*

Поезија Ненада Шапоње је маска, огледало, двојник. Уосталом, двојника нема: *постоји само неумитност гравитације тела.*

Поезија Ненада Шапоње је знак божанског присуства. Присуство свемира у свакој (с)твари. Представа просторних међа. Призивање просторних модела, митских граница. Одговор на (не)постављено питање: *шта постоји: а шта јесте.*

Поезија Ненада Шапоње је обнављање космогоније малих ствари. Говорна уметност („redendeKunst“) – *речи мораиш да испуниш својим бићем: иначе нису.* Суфлирање живота. Варирање непрестаних понављања.

Поезија Ненада Шапоње је кроћење будућности. Она је ту. Сасвим негде. Огледање у огледалу сопства. Простирање у свим правцима. Методологија привида.

Речи мораиш да испуниш својим бићем: иначе нису.



ЈЕДНА КЊИГА



Многа годишта устајале периодике претресао је песник Миодраг Раичевић, да би окупио, приредио и на свет издао вишедеценијска новинско-часописна писања Бране Петровића, међу којим су смешане друштвена и политичка публицистика, сатира, књижевна есејистика, и менталитетске расправе, дневничке белешке, репортаже, чиста поезија, у прози и стиху. Тешко је Бранина новинска писања, и то не само новинска, уобручити, али чак да то учинимо, према неком претежном мерилу, не бисмо добили „целу истину“ његовог ауторског гласа, наднетог и над најспиритуалнија као и над ефемерна питања, гласа и лиричног и циничног, сериозног и пародичног, у неочекиваном следу и сплету тонова.

Овај корпус Браниних текстова, приређивачки сегментован у петнаестак условно тематских целина, обухвата и оне ране радове, већма натопљене набојем одушевљења појавностима света, као и чланке писане „у слави старости“, у распону од дневних повода до вечних тема, луцидно и несистематично. Брана беше склон заузимању провокативних становишта, знајући да су стварање и мишљење у основи – провокација. У текстовима окупљеним у преопсежни зборник *Не убити птицу дрозда* читаоци и тумачи поезије натрчавају на шире коментаре његових антологијских песама, тј. посведочује се њихова искуствена подлога.

Свуда се познаје младићство Браниног ге-

нија. Придобија и начитане и неписмене, онај што високо вреднује „створаство неписмених“. У чланку „Песник пред публиком“ изнео је став који му је свакако био водиља: „Људи воле да чују песме које су писане без глупе жеље

да се по сваку цену буде паметнији од осталих, песме које личе на њихов говор, песме правих мудраца.“ Заклети и заошијани индивидуалист, особењак највишег ранга, клонио се папагајског мњења окружења. Отуда је и његов однос према ближњима и колективитету био освешћен, разумевајући, али без јевтиних попушта.

Још у давном тексту „Новине“ Брана Петровић исписује редове који могу бити концепцијски основ и оправдање овако хетерогеног и разнотоног корпуса текстова, које нам је посредовао сензибилни приређивач: „Ништа нас пред будућим вековима не може приказати у правој боји, као комплети новина, ако буду сачувани, ако буду постојали будући векови. Новине су пуне чињеница, пуне лудила, пуне ужаса новог века. Новине су наша истина. Читати новине свако јутро, уз кафу, с првом запаљеном цигаретом, значи припремити се за излазак из куће, у свет који свакога часа може експлодирати.“ Најшира тематска заснованост и разностраност ауторских тумачења појава одлика су овога исцрпног, не и докраја претраженог опуса. Бранина књижевна публицистика давала је изразиту боју своме времену, неугаслу до данас.

Драган Хамовић

ЈЕДНА ПЕСМА

Иван В. Лалић

ПЕСНИКОВ ГРОБ

Ово лето засеца, истуреном оштрицом,
Дубоко у септембар и оморином пуни
Окраћале дане. Месец у другој четврти
Изрази плеснив од влаге, на овом подневку
Довољно јужном да у замишљеном наставку
Располуги Средоземље. Како далеко!
Али даљине увиру у тачку мировања
Као звезде у левак Запада, изабереши ли
Прецизно њен положај: овде је означена
Каменом плочом, положеном равнодушно
У траву, посну и строго подшишану;
Плоча велика као узглавље; лежај
Прострт испод траве, у осовини имена:

Два приближно једнака тока сачињавају песму Ивана В. Лалића „Песников гроб“.

Најпре је то сусрет с гробом Растка Петровића дат прецизно и у временској (лето које се протегло дубоко у септембар; месец „у другој четврти“) и у просторној (даљине „које увиру у тачку мировања“) димензији тог сусрета, као и у поентилистичком опису самог гроба и спомен обележја.

У другом делу песме оживљава један други сусрет. То је сусрет с поезијом Растка Петровића из њених различитих фаза.

Ако сусрет с гробом Растка Петровића обнавља поразно искуство историје, сусрет с Петровићевим стиховима, макар настао на маргинама првог, како би рекао Данило Киш, чеоног судара са чињеницама стварности, обнавља наслојени, палимпсестни смисао поезије и културе.

Између ова два тока песме као каква осовина и граница између два света, света поезије и света стварности у којој се остварује песникова судбина, положено је име Растка Петровића исписано у американизованој верзији на његовом гробу на гробљу у Сеновитом потоку у Вашингтону који посећује Иван В. Лалић и свој снажан доживљај описује 1984. године.

Вратимо се сусрету с песниковим гробом, од тог сусрета је све и почело. Окраћали дани и помешана годишња доба с почетка песме сугеришу осећање пролазности као природан и, са становишта разумевања судбине Растка Петровића, нужан контекст ове песме. Други важан контекст оцртава се призивањем даљине. У часу када настаје песма и у часу када је уобличен повод за њу гроб Растка Петровића налазио се већ деценијама изван земље, културе и језика којима је припадао песник. Отуда даљине које нас уводе у песму нису никакав експресионистички одјек разумевања света и асоцијативности која би била сагласна таквом разумевању и поетици Растка Петровића, оне су конкретизовани коментар измештености условљене драматичним личним околностима песниковог живота и историјском условљеношћу његове матичне културе. Даљине су, дакле, плод егзистенцијалне драме која није окончана песниковом смрћу већ

RASTKO PETROVICH

1898–1949

Мировање или мирење; свакако одсутност
Из неког важног контекста; слутим ожиљак у ваздуху
Под неким словенским липама; слова брисана
Па писана, гле, палимпсест положен
У траву, читљив само у светлу две воштанице
Иначе обезвређене у zasiћеном сјају
Поподнева на овом старом туђем гробљу –
Па се питам: где је сада она одаја пространа
Где свако вече једу јегуље пржене?
Подигнем ли плочу, оскврнућу гроб,
А нећу наћи кључ.

се наставља постојањем изван културе у којој је Растко Петровић неотклоњиво важан беочуг.

Из перспективе пролазности и из перспективе даљина оптика Лалићеве песме усредсређује се потом на сам песников гроб. Макар била „велика као узглавље“, камена плоча је равнодушно положена у траву, затурена „на овом старом туђем гробљу“, већ и самим натписом изглобљена из песниковог језика, али самим тим дубоко уцељена у драму његове судбине.

У другом делу песме наговештена тачка мировања проблематизује се тако што се уводи опозиција између мировања и мирења, да би се наглашавањем одсутности „из неког важног контекста“ отворио дијалог с поезијом Растка Петровића. Тај важни контекст јесте контекст српске поезије и укупне културе. У таквом контексту призивање словенских липа није само призивање простора из кога је Растко Петровић деценијама био измештен него и словенског хоризонта његовог песничтва.

Као у неком обредном чину, дијалог с Петровићевом поезијом, оснажен двома воштаницама, описану хладну и помало отуђену камену плочу претвара у палимпсест који је читљив само у обновљеном контексту песниковог повратка у песнички, језички и културни контекст. Врхунац тог дијалога јесу завршни стихови једне од најзначајнијих Петровићевих песама „Најсентименталнију о ситости легенду“ претворени у питање и оживљени палимпсест:

где је сада она одаја пространа

Где свако вече једу јегуље пржене?

У том питању налази се најмање неколико времена. Једно је време у коме је Растко Петровић написао своју славну песму, друго је време његовог емигрантског искуства, треће је време Лалићевог песничког сведочанства.

Напетост између историјских условљености и стварности поезије може се превазићи само обновом културне целовитости у којој се културни кодови и песнички текстови прожимају и допуњују, долазе у додир и у дијалог. Иначе се кључ нипошто неће наћи.

Ђорђе Божовић