

ЗЛАТНА ГРЕДА[©]

БРОЈ 234-235-236

лисӣ за књижевносӣ, умешносӣ, кулӯру и мишиљење

САДРЖАЈ

Рејчел Гринвуд Смит	
ДОЂАВОЛА С АВАНГАРДОМ	
Драган Јовановић Данилов	
БРОДСКЕ МАЧКЕ / ТЕМЕЉ /	
ЉУБИЧИЦЕ ИЗ ПРОВАЛИЈА /	
НАСМЕШЕНЕ ПРОВАЛИЈЕ (поезија)	
Мери Ен Кос	
ФРАНЦУСКА ПОЕЗИЈА	
ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА	
- ЈЕЛСКА АНТОЛОГИЈА	
Живорад Недељковић	
ТЕПИХ / ПРАВИЊУ СЕ ДА НЕ ЗНАМ /	
РАЗНОБОЈНЕ КАПЉИЦЕ /	
ЗВУК И СВЕТЛО (поезија)	
Никола Живановић	
НОЋНЕ МОРЕ (поезија)	
Љубица Вуков Михајило	
РЕКА, ЛЕК ЗА ТУГУ (поезија)	
Максимилијан Џ. Рудвин	
САТАНИЗАМ БАРБИЈА ЂОРЕВИЛА	
Михајло Орловић	
СУМЊА / УПУТСТВО ЗА СТАРЦЕ (поезија)	
Часлав Ђорђевић	
ПЕТЕР ХАНДКЕ	
Паљо Бохуш	
КИША / ЈЕСЕЊИ НОВЧИЋ /	
ЧИСТОТА СМРТИ / ПСЕУДОНИМ /	
СВЕТИЦА (поезија)	

Милан Буњевац	
ЗАДУЖБИНА (проза)	31
Данило Левенте Пал	
СУВИШНО / ДА СМО ЖИВЕЛИ,	
НЕ УЗАЛУД / ДЕЦА ИЗ ОКРУГА /	
ЦРВЕНА СПОРТСКА ЛАДА НАШИХ	
СНОВА (поезија)	38
Александар Гаталица	
ЉУДИ ИЗ ДВАДЕСЕТ ПЕТОГ	40
ЧАСА (проза)	
Шандор Халмоши	
ТАКО ЈЕ СНАЖНО / МЕЂУ ИКОНАМА /	
ТРНОВИ СУНЦА / ЧОНТВАРИ (поезија)	44
Душан Пајин	
ПРЕЦИ И БОГОВИ	45
КРИТИКА	
Давид Кеџман Дако	
КАД ЗАВИТЛАЈУ СТУДЕНИ ВЕТРОВИ	53
Љиљана Лукић	
ИЗМЕЂУ ЗЕМАЉСКОГ И ОНОСТРАНОГ	55
Јелена Марићевић Балаћ	
ОРНАМЕНТИКА ПОЕТИЗМА	
ИВАНА БЛАТНОГ	56
Давид Кеџман Дако	
ТРЕНОМ НЕЗГЛАСЛЕ НАДЕ	58
Маријана Терић	
ЧОВЈЕК ЈЕ БОЖАНСТВЕН КАД ПЈЕВА	
И МИСЛИ...	60
Адриана Дондо	
ТРШЧАНОСТ ЧОВЕКОВЕ	
ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ	62
Владимир Б. Перећ	
ДИНАМИЗАМ ТЕАТРОСФЕРЕ	
ВЕСТИ	63
	65

Рукописи се примају до 20-ог у месецу за наредни број. Пожељно је да се донесе на CD-у или на e-mail у програму Word for Windows, тајмс ћирилица.

Рукописи се не враћају.

Прештампавање, фотокопирање, у деловима или у целини, репродуковање или јавно коришћење објављених текстова без сагласности листа и аутора подлеже закону о ауторском праву и праву интелектуалне својине.

Дистрибуција: *Лајдана*, Змај Јовина 3, Нови Сад; *Мала велика књига*, Игњата Павласа 4, Нови Сад; *Кафе-књижара Нујлу*, Жарка Зрењанина 12, Нови Сад; *Кафе Изба*, Железничка 4, Нови Сад; *Вулкан*, ТС Mercator, Булевар ослобођења 102, Нови Сад; *Делфи - Књижара СКЦ*, Краља Милана 48, Београд; *Zepter Book World*, Краља Петра I 32, Београд; *Вулкан*, ТС Delta City, Јурија Гагарина 16, Нови Београд; *Књижара Тејшар*, Трг Слободе 7, Зрењанин; *Делфи*, Вождова 4, Ниш; *Лајдана*, Градско шеталиште ББ, Чачак; *Лајдана*, Краља Петра I 46, Крагујевац; *Градска књижара* Данило Кшић, Трг Републике 16, Суботица

Штампа: Арт прнт, Нови Сад

Средства за објављивање листа обезбедили су:
Министарство културе Републике Србије,
Покрајински секретаријат за културу АП Војводине
и Управа за културу града Новог Сада.

Лист је уписан у регистар јавних гласила Решењем Министарства правде и локалне самоуправе Републике Србије број 651-01-244/2001-09 од 22. 8. 2001. године.



Министарство културе
Републике Србије

ISSN 1451-0715

ЗЛАТНА ГРЕДА[©]
лисӣ за књижевносӣ, умешносӣ, кулӯру и мишиљење

Излази квартално

Издавач: Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, Браће Рибникар бр. 5

Главни и одговорни уредник: Јован Зивлак

Редакција: Владимир Гвозден (заменик главног уредника),
Зоран Ђерић, Алпар Лошонц, Стеван Брађић
и Бранислав Живановић

Секретар редакције: Јони

Лектура и коректура: Јони

Design: Colight

Припрема: Car@java

Сталини сарадници: Драган Проле, Душан Пајин, Дамир Смиљанић,
Михајло Ђуга, Драган Бабић, Корнелија Фараго, Весна Савић,
Јелена Марићевић Балаћ, Валентина Чизмар

Телефон редакције: 021-6542-431 и 021-6542-432

Интернет: www.dkv.org.rs

E-mail: zlatnagreda@neobee.net

Текући рачун: 340-2030-48, Ерсте банка

Дођавола с авангардом

*У*спричају вам причу о судбини авангарде у времену њене претпостављене пропasti. Прича ће вам вероватно бити позната. Можда сте већ видели овај след догађаја, пратили његов развој, присуствовали томе како се протагонисти уздижу и поново падају. Или ћете можда препознати ову причу јер следи одређени образац који сте видели у сличним причама.

Или сте пак усред приче следећој: направили сте петицију или сте покренули институционални поступак који ће довести до нечијег укидања. Или сте ви укинути. Пријемно поштанско сандуче вам је пуно претњи. Новости на Твiterу кувају. Неко вас је потпуно погрешно разумео. Повредили су вас, јако. Прозвали сте некога у име правде. Конференција вам је отказана. Телевизијска серија вам је отказана. Коначно вас неко слуша. Победили сте. Изгубили сте. Пријатељи су вам сад непријатељи.

Прича коју ћу сад испрочати је прича о политици и прича о уметности. Али није о уметности као искупљењу насупрот загађеној политичкој сferи. То је прича о томе како уметност сама себе разуме као политичку и како се политичке претпоставке манифестишу у оцени уметности.

Причам ову причу зато што сматрам да даје добре аргументе за преиспитивање концепта за који су многи дуго мислили да је мртв, а то је: авангарда. Концепт авангарде, по мом мишљењу, може да нам помогне да боље рашчланимо динамику врсте приче у коју смо, на овај или онај начин, сви увучени ових дана: као протагонисти и антагонисти, као посматрачи и учесници, као они који прозивају и као они које прозивају.

А то важи, бар тако ја сматрам, чак и када смо склони да кажемо, поред мноштва ликова у овој причи: *дођавола с авангардом*.

Скоро па смрт авангарде

Како је толико нас почело да веђује да је авангарда мртва?

За то је одговоран критички став који називам **естетиком компромиса**.

Естетика компромиса је уверење да је недавна књижевност окарактерисана срећним помирењем уметничких пракси, тенденција и стилова који су јој некада били су-протстављени, као што су експериментисање и традиција, тешкоће и могућност стављања на тржиште, формално играње и лака сварљивост. Овај став је искристалисан у Нортоновој антологији *Амерички хибрид* (2009), у којој се приказује рад који, како Кол Свенсен наводи у уводнику издања, упарује "особине повезане са 'конвенционалним' радом, као што су кохерентност, линеарност, формална јасноћа, нарација, јака завршница, симболичка резонанција и стабилилан глас" са "оним које се генерално сматрају 'експерименталним' делима, као што је нелинеарност, супротстављеност, прекиди, фрагментација, спојеност, више перспектива, отворена форма и отпор завршници."¹ Упркос бескомпромисном етосу радикалне супротстављености авангарде, естетика компромиса потиче од либералног скупа претпоставки, чиме се креативност појединца ставља изнад колективне идентификације (као када писац буде хваљен због храбрости за ширење застарелих формалних подела); стрпљиве рационалности над жустром страшћу (као када се дела критикују као незрела ако се везују за одређени покрет или школу); и умереност над прекомерношћу (као када писци бивају хваљени за ограничено и суптилно коришћење техника које би у супротном биле "превише").

Стога не треба да изненади то што је и било време да пробају да убију авангарду; противници естетичке компромиса су починили то дело са одређеном врстом антисептичке чистоће која пориче сопствено насиље: не ножем, пиштольем или конопцем, већ немаром.

Замислите следеће: авангарда почива на голом лежају у просторији без прозора, са удовима ломним као гране, упалих очију, суве и испуцале коже, чекајући да неко примети да је



нема. А за то време њени негдашњи пријатељи седе и заједно размишљају уз пиво у локалном бару. Одмахују главом, испразно мрмљајући и промиšљајући о сећањима.

Алан Шапиро лењо врти бурбон у чаши. "Многи од аргумента који муче песнике моје генерације на срећу су превазиђени," каже Шапиро.²

Џохана Друкер клима главом. "Ова свежа осећајност," каже она, "лоше [је] сервирана од стране заостатака заоставштине модернизма авангардних термина."³

"Будимо искрени," убацује се Дејвид С. Џон, баџивши пиво на сто. "У времену смо наше поезије када је појам 'поетске школе' анахронизам, архаични критички артефакт давно прошлих времена."⁴

"Склеротично и излизано... језиво," промрмља Друкер, климувши главом.⁵

"Слогани су добри када треба да се мобилише политичка енергија. Али у песмама које читамо и пишемо... зар не тражимо нешто учтивије од истине са свим њеним неравним ивицама...?", упита Шапиро.⁶

Авангарду не покреће љубав, већ супротстављеност. Поштовање, помирење, асимилација, умереност, хибридност, саучесништво – све те вредности угрожавају авангарду ирелевантношћу. Без те супротстављености, авангарда вене.

Авангардни популисти

Посебна мутација авангардизма ипак је преживела време естетике компромиса: концептуално писање. Пракса концептуализма, чији је прави пример песник Кенет Голдсмит, представља праксу прилагођавања постојећих текстова да изгледају као поезија. Голдсмитова књига, *Дан* (2003), примера ради, садржи само транскрипт читавог издања часописа *Њујорк тајмс*. Наредно његово дело, *Време* (2005), представља транскрипт годишње временске прогнозе. Проглашено "некреативним писанијем", у једном од Голдсмитових сигналних есеја, овај одговарајући гест настаје из много ранијег дела визуелне уметности према фигурама из "нове авангарде" 1960-их, као што је Енди Ворхол, чије су пак методе засноване на дадаизму раног двадесетог века. Деривативна, неоригинална и самосвесно некреативна каква је можда и била, ова интервенција донела је Голдсмиту бројна признања двехиљадитих година, укључујући именовање за првог песника лауреата Музеја модерне уметности.

Године 2011. Голдсмитово дело добило је потпуно нову публику када је позван да чита на "Вечери поезије" у Белој кући. Читao је одломке из збирке *Саобраћај* (2007), коју у потпуности чини транскрипт извештаја о стању на путевима током једног дана, онако како су емитованы на њујоршкој АМ радио-станици, 1010 винс. Читање је започео избором канонских песама о превозу између Менхетна и Бруклина: "Прелазак бруклинским трајектом" Волта Витмана и избором из збирке песама "Бруклински мост" Харта Крејна. Када је публици уприличио ова традиционална дела, Голдсмит је прочитao кратак одломак из збирке *Саобраћај* у пуном сјају, вичући извештаје о стању на путевима као да их чита у реалном времену.

Ево како он описује тај догађај:

Када сам почeo да читам стање на путевима, сви су устали и почели да вриште, да вичу, да аплаудирају, да се смеју! ... Наравно да је ово било најрадикалније од свих троје песника јер је потпуно прилагођено... А сенатори и донататори демократске странке су били одушевљени! Добио сам салве аплауза. Помислио сам: "Забога!

Одједном се авангарда сусрела са популистима, веома чудно.⁷

Голдсмитов предлог да авангардне технике могу привући масе – и изазвати *вриску*, *викање*, *айлаз*, *смех* – у складу је са естетиком компромиса утолико што сматра да стара поларизација – између авангарде и мејнстрима – више није потребна.

Очигледна сличност има смисла. И естетика компромиса и Голдсмитов авангардни популизам проистичу из тренутка у ком стварање уметности у супротности са тржиштем изгледа као анахронизам. Разлика између естетике компромиса и авангардног популизма, могли бисмо рећи, једнако је тонска као што је супстантивна, пошто обе деле уверење у сварљивост и могућност стављања новитета на тржиште.

Али постоји кључна разлика између естетике компромиса и авангардног популизма. Естетика компромиса неутрализује силу авангардних техника, умањујући их на пуке уређаје у стилистичкој кутији са алатима која се непрестано проширује. Авангардни популизам, с друге стране, наставља да се храни на моћи авангарде да провоцира, шокира, подстиче скандале. Док естетика компромиса и авангардни популизам проистичу из истог фундаменталног стања, њихове су последице различите.

Естетика компромиса замиšља да књижевна култура може изгледати као потпуно постигнут либерални плурализам. Књижевна заједница коју естетичари компромиса замиšљају не даје простор неслагању јер је оно непотребно. Сви коегзистирају и зајме оруђа једни од других пошто су корисна.

Авангардни популизам, с друге стране, себе види у грабљењу непосредних импулса масе и око себе окупља распомамљену енергију која гази индивидуалне преференције, интересовања и унутарње неслагање. Волите ли више Витмана од Крејна? Можда. Али пук шок и задовољство слушања стања на путевима које се рецитује као поезија учиниће да заборавите на ту позицију.

Та разлика може објаснити зашто Голдсмит не користи реч *йоууларно*. Уместо ње користи *йоуулистички*. То можда делује као мала разлика, док се боље не погледа опис читања у Белој кући.

Сенатори и донатори демократске странке су били одушевљени! Сви су устали и почели да вриште, да вичу, да аплаудирају, да се смеју!

Пет година касније, у Вашингтон се део још један аутсајдер који ће на сличан начин размишљати о једном од својих првих појављивања у америчкој престоници:

људи су били одушевљени. Али одушевљени. Добио сам сијојеће овације које су прилично йоурајаје. Већина њих није ни седела йо-ком говора.⁸

Демагог

Демагози, како објашњава Мајк Сигнер, јесу "феномен ендемичан у самој демократији" па ипак су и "најцентралија опасност по демократију".⁹ То је зато што демагог, илити "вођа демоса", може да постоји само у ситуацијама у којима је демос на власти. Али спрегом жеље људи ка довођењу у питање постојећег појединачног стања, њихове су последице различите.

Демагог наглашава тензије између демократије и либерализма у либералној демократији. Постојање демагога може бити демократски феномен, или демагогија тежи ка томе да почива на одбијању либералних вредности, мобилишући масе пре него валоризујући појединца, управљајући путем страсти пре него разума, поларизујући пре него преговарајући.

Како Сигнер разјашњава, политичка машина демагогије јесте популизам: она "зависи од моћне унутарње везе са људима који драматично надмашују уобичајену политичку популарност." Али та популарност се не постиже праћењем норми, већ њиховим кршењем: демагози "прете или потпуно крше успостављена правила понашања". А то кршење правила није само аранђирање излога. У својој посвећености кршењу правила, Сигнер тврди да су демагози "унутарње насили".¹⁰

Авангардни популизам такође се дефинише упаривањем кршења правила са популарношћу. Разлика је наравно у томе што политички демагози мобилишу стварно политичко насиље, док провокације аван-

гардних популиста остају у домену уметности.

Али то не значи да авангардни популозам може да се удобно развеже од историјске заоставштине демагошког насиља.

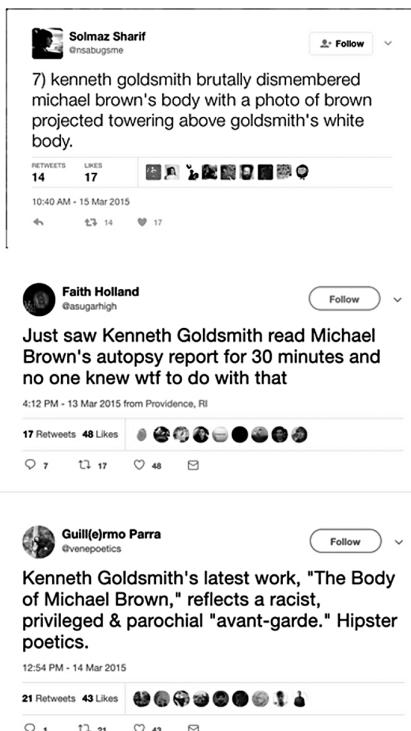
Према најцитиранијем теоретичару Петеру Биргеру, авангарда се дефинише као настојање да се уметност и живот споје на такав начин да уметност може насиљно променити стварност.¹¹ Како Меги Нелсон сматра, резултат таквог напора јесте тенденција авангардних уметника да прихвате насиље. "Прецизност, кршење, протеривање, продуктивна нелагода, потлаченост, радикална изложеност, нелагодност, узнемирујућа искреност, признати садизам и мазохизам, осећање чишћења или јасности" – све су то стратегије које, како Нелсон напомиње, представљају жиг авангарде уз "узбуђење и последице" "чисте окрутности" које се замишљају као фигуре као што је Антоњин Арто.¹²

Управо због тога не би требало да чуди то што и Голдсмит напослетку прихвати тему насиља. Све је почело објављивањем књиге *Седам америчких смрти и катастрофа* (2013), транскрипта позива упућених хитној помоћи и медијских извештаја непосредно након великих америчких криза, укључујући атентат на Кенедија, смрт Мајкла Џексона и масакр из средње школе Колумбајн. То је дело које је чак и Стивену Колберу било тешко да свари, те га је назвао "вампирским" а песника је у гостовању, на ком се појавио у дречавој розе оделу, упитао: "Да ли нам пружате гозбу туђом 'крвљу'?"¹³

Сујен Џулијет Ли сматра да се дела из *Седам америчких смрти и катастрофа* "лако" читају јер се поступак композиције којим је дело организовано лако поима". Али, пија она: "Шта треба радити са том једноставношћу када се везује за тзве културолошки експлизивне материјале?" Она сматра да је један од начина за схватање то што је усклађена са интересовањем демагога за унутарњу йовезаност која драматично надмашије обичну йотуларност. "Не могу а да не приметим како се те провокације", пише она, "могу сматрати циничним средством за привлачење пажње на дело које у супротном не би завређивало икакву дебату."¹⁴

Потом је у марта 2015. године Голдсмит коначно претерао. На конференцији на Универзитету

Браун читao је благо изменејен транскрипт извештаја о аутопсији Мајкла Брауна, тврдећи да је то песма под називом "Тело Мајкла Брауна". Пресуда на друштвеним мрежама била је хитра:



Демагози, бар у контексту САД, имали су тенденцију да преузму расизам као тактику за уједињавање. Може се претпоставити да је Голдсмит могао да постигне своје авангардне популистичке циљеве на различите начине, али с обзиром на повећан публицитет и тензије поводом пущњаве Мајкла Брауна, јасно је како је жеља за дреком и узвицима устанка руље могло учинити приредбу о инциденту готово неизбежном.

Џон Кин је на најјаснији и најосуђивачкији начин описао резултате: "Растрзавање и приказ црначких тела пред белачком публиком већ има ружну историју у САД, као што се Голдсмитов перформанс може сматрати формом симболичког линчовања."¹⁵

Повратак авангарде

Након Голдсмитове афере истиче се есеј Кети Парк Хонг из 2014. године под називом "Заблуде белости у авангарди" као критичко дело тог тренутка. У есеју се испитују расна искључивања авангардних поетика и

песничких заједница током двадесетог века. У овој критици есеј одмах добија на релевантност: пружа историјски контекст за Голдсмитово деловање. Изнова и изнова читам последње реченице тог есеја.

Дођавола с авангардом, пише Хонга. *Морамо да ушабамо сопствени ћут*.¹⁶

Дођавола с авангардом. Колико чудна реченица. Колико је немогућа контрадикторност. Па ипак, *дођавола с [уметничком институцијом]* представља праформулацију авангардне реторике пошто су авангардни уметници прво и пре свега дефинисани као уметнички покретачи који одбијају да прихвате премисе буржоаских уметничких институција.

Ово је Биргерова основна тврђња: израз "авангарда", како каже, описује уметничке покрете који критикују "уметност као институцију", која се дефинише као "апарат за дистрибуцију од ког зависи уметничко дело и статус уметности у буржоаском друштву."¹⁷

Дођавола с авангардом стога има смисла као одговор на институционализацију авангарде, процес који почиње, према Биргеровим речима, потчињавањем историјских авангардних уметника тржишту након Другог светског рата. У нарацији Хонгове, та институционализација нам пружа не само комплетну комодификацију авангарде, него и систематско изопштавање небелачких експерименталиста из њене дефиниције.

Дођавола с авангардом, као авангардни популозам, почива на маргиналној естетици компромиса. Исто као естетика компромиса, и она доводи у питање појам да је формално експериментисање по дефиницији политички опозиционо. *Дођавола с авангардом* говори нам да је оно што изгледа као опозициона форма за право било у складу са најнечувенијим неправдама доминантне културе током послератног периода.

Али прихватијем самих институција које обликују, подржавају и дају кредитилитет књижевној култури, *дођавола с авангардом* такође се може сматрати једином легитимном авангардном позицијом коју можемо данас заузети.

У међувремену авангарда је тињала и гасила се у свести, висећи на ивици смрти.

Али одједном се чују повици како одјекују из њених одаја.

Исправа делује као глас Хонгове:

"Дођавола с авангардом!" Али онда има још. "Када је посао просветљеног 'авангардног' уметника постало играње са умовима обожених особа?", пита се Брајан Ким Стефанс.¹⁸ Крис Чен и Тим Крајнер могу се чути како описују наставак дебате која поставља "англоамеричке авангардне уметнике против различитих врста антирасистичких и феминистичких поетика."¹⁹ А затим имамо какофонију гласова на Твiterу, Фејсбуку и многим блоговима, који углас певају референ: *дођавола с авангардом.*

Храна. Светлост. Топлота. Авантарда се буни.

Ренато Пођоли: "Када год се дух непријатељства и опозиције јави, открива трајну тенденцију која је карактеристична за авангардни покрет."²⁰

Авантарда устаје. Док примећује отворени цевовод на плафону, она поставља колевку вертикално и пузи ка слободи.

Бирање стране

Други по реду скандал уследио је готово одмах потом, с тим што је овај експлодирао због пројекта на Твiterу концептуалне песникиње Ванесе Плејс, под називом *Твитељство ће прохујало с вихором*, који се састоји из низа твитова директног навођења из романа Маргарет Мичел које изговара лик "Мами", коју игра глумица Хети Макданијел у филмској верзији књиге. Помоћу профилне слике Макданијелове, пројекат на Твiterу приказује Мамине цитате без навођења, измене или одрицања одговорности. Намера Плејсове јесте да испровоцира Мичел да је тужи због повреде ауторског права, и да стога примора Мичелове да јавно присвоје расистичке наводе. Међутим, резултат тога је перформанс који сумњиво делује као црна маска, док песник белац испљувава расистичке увреде у јавну сферу са лицем црнкиње на аватару.

Анонимни антирасистички колектив под називом Полутанска коалиција против поетике грингоса (енг. *Mongrel coalition against gringos*) започиње кампању на Твiterу против тог дела, а повезана група песника покреће петицију у којој се захтева да се Плејсова уклони из пододбора програма конференције Удружења писаца и програма писања (*AWP*). *AWP* одговара готово истог момента,

и потврђује да ће уклонити Плејсово. Полутанска коалиција захтева додатну осуду Плејсова од стране централних чланова песничке заједнице. Многи се покоравају. Они који одбију, постају мета даљих кампања на Твiterу.

Тајминг је чудна ствар. Тек је недавно постало уobičajeno то што се уз скорању смрт авангарде поделе у оквиру песничке заједнице могу излечити, нови простори за комуникацију отворити, а логори распуштити. Деловало је да су хибридност, компромис и плурализам однели победу над антагонизмом.

Али одједном се бирају стране.

"*Jesuis Vanessa!*"²¹ наслов је популарног блога песника и критичара Рона Силимана. Фраза подсећа на узвик из кампање "*Jesuis Charlie*" који је уследио након убиства у редакцији часописа Шарли Ебдо, као пиклич за уједињењем против оних који користе насиље како би потиснули неистомишљенике.

Слично томе, тврди Силиман, они који су натерали *AWP* да уклони Ванесу Плејс из програмског одбора јесу "руља за онлајн линчовање" која "није ништа боља – а ни другачија – од фашистичких цокула које шутирају књиге на ломачу пре неких 80-ак година у Прагу."²³

"Заправо нема средине. Нема је," каже Силиман.²⁴

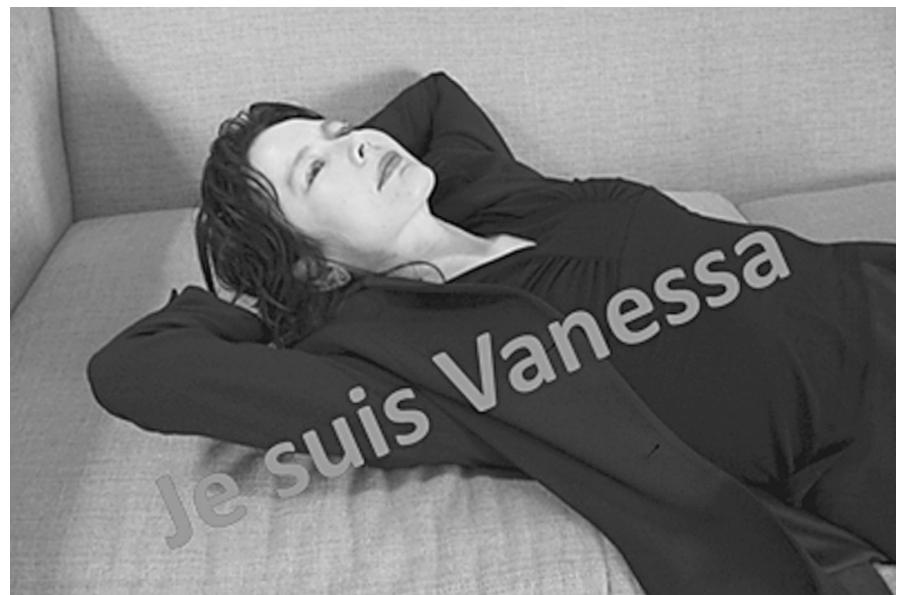
Толико о компромису.

А Силиман сигурно није једини песник који карактеризује ту групу као недемократску.

Рецимо Арон Куин слично описује осуђиваче Плејсова као потенцијално насиљну револуционарну силу:

Тужитељи Плејсове или не разумеју моћ, или је не воле, или се претварају да је не воле. Према мојим схватањима, у питању је трећа опција.

Тужитељи Плејсове тобоже говоре у име немоћних и и сами су



Силиман сматра да су уметници часописа Шарли Ебдо постали мета због остваривања "најважнијег од свих права... права на богохуљење." А сви ти уметници који су, због забринутости за увредљиву природу материјала часописа Шарли Ебдо према муслиманима, протестовали против награде за слободу изражавања удружења *PEN* која је додељена преживелим уметницима? Силиман образлаже да ти уметници "мојда сматрају да су 'културолошки осетљиви', али заправо стају на страну истих тих сила које су нпр. забраниле 'дегенеричну уметност' током нацистичког режима."²²

немоћни... Из позиције тобожње немоћи, тужитељи Плејсове издејствовали су отказивање већине њених јавних наступа у мају, јуну и јулу. То се зове моћ. Заправо, рекла бих да се то зове злоупотреба моћи... Коришћењем оно мало реторичке моћи коју имају показују шта могу да ураде када би имали и неку другу врсту моћи. А то није лепо.²⁵

Па чак и када Ким Калдер подсећа своје читаоце, и то с правом рекла бих, о неопходности неслагања и поларизације у здравој демократији, и она сматра да је Полутанска коа-

лиција отиша предалеко. "Немојмо заборавити," пише она, "да и левица такође има свој ауторитативни поредак."²⁶

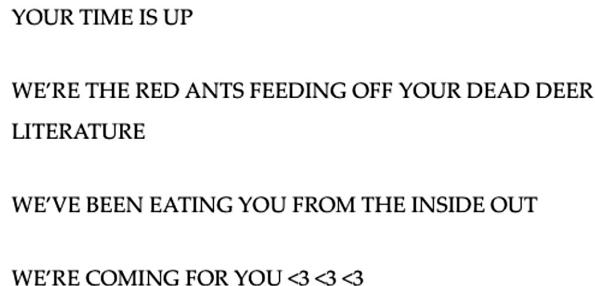
Полутанска коалиција, сама за себе, није ништа допринела томе да утажи ове страхове. Заправо је угрозила ауторитативну тактику.



Неапологетски се залаже за хијерархијску расподелу моћи:



и прописује оно што делује као претња естетској, ако не и телесној, штети:



те изјаве се, зауврат, сматрају, претњама, нападима и облицима институционалног насиља. Свакако су нека дела Полутанске коалиције – или чак већина – у складу са Твите-

ровим обликом личног прозивања. Прозивка је вид "јавног именовања и срамоћења", односно тактика коју широко користе друштвени покрети, лобисти, организације за заштиту људских права и заговорници права потрошача. Али лични удео друштвених медија подразумева да је лакше да то пређе линију и прерасте у силицијство. Било да је прозивка део тактичке кампање именовања и срамоћења или сама по себи силицијски напад, то има везе с тим што се, како Калдер и Кунин истичу, позиције прозивача и прозивних разликују у хијерархији моћи. А та хијерархија је понекад нејасна; у зависности од тога ко сте, другачије ћете је опажати.

Због тога је, када се Полутанска коалиција први пут појавила на сцени, мој први импулс био да уступкнем. Пријатељи добијају претње враћањем мило за драго због повезаности са песницима и теоретичарима које Полутанци прозивају. Брине ме наметање ограничења уметности и дискурсу. Питам се шта то значи за будућност уметности.

Имам срамне мисли. Мисли попут: *Ко су они да ми кажу шта да радим?* У тихим недостојним разговорима ухватим себе како кажем: *Комилковано је.* Чујем себе како то кажем и чујем то као изговор или не знам шта друго да кажем. Већином ухватим себе како себе сматрам другима у односу на *нас* из Полутанске коалиције, и не свиђа ми се то и љути ме.

Али онда сам себе једног дана ухватила како радим нешто што нисам никада до сада: отишла сам на страницу Полутанске коалиције на Твите-ру и провела неколико сати читајући је од почетка до краја. А резултат није био гнев, већ задовољство. На тој страници има толико радости,

толико позоришног пирровања у власти хиперболе. Док њихове твитове видим као уметничко дело, схватам да читanje порука Полутанске коалиције као позива или претњи захтева игнорисање неких од њихових најупадљивијих формалних особина – њиховог верзалом исписаног текста, њиховог рада са функцијама визуелног типа као што су емоцији и гифови, њиховог коришћења анонимног трећег лица множине.

И пада ми на памет да сам већ видела те особине. И осетила сам неку врсту задовољства – пирровања на врху света, осећања политичке истине бесрамно хиперболичног – осетила сам то први пут у 13. години када сам отишла на концерт бенда Бикини кил где сам видела групу жена којима на голом stomaku маркером стоји исписана реч ДРОЉА. Осетила сам то још једном када сам прочитала манифест ОЛОША на постдипломским студијама, када сам се везала за сваку луду реч.

Тада сам почела да размишљам о томе како комуникацију Полутанске антиавангардне коалиције треба разумети као да спада у важну авангардану традицију: манифест.

Манифест

Манифест, према Џенет Лајон, "одбија дијалог или дискусију; манифест храни супротстављеност и презире помирење. Едногласан је, једностран и једноуман. Саопштава решену супротстављеност и не препушта се толерантности према малодушности."²⁷ Па ипак, како нас Лајонова подсећа, иако манифест "делује као да каже само оно што значи, и да значи само оно што каже", онда је уместо "понављајуће структуре" односно "више од обичног говора": манифест комплексан, конвенционалан, идеолошки обојен жанр.²⁸ Стога је изненађујуће колико често су писанија Полутанске коалиције узимана као "обичан говор", нарочито од стране оних који њихове провокације схватају као нефер или налик руљи, или тоталитаризму, или их не разматрају у циљевима. Када се чита кроз традицију манифеста, јасно је да Полутанска коалиција користи хиперболу, сентименталност и театрилност за добијање реторичке моћи, што зауврат постаје стварна моћ у домену књижевности.

Како Мартин Пухнер разјашњава, можда о политичким манифести-

ма размишљамо као о перформативним пошто су то "текстови који се једном улажу у обављање ствари речима, у мењање света". Уметнички манифести, с друге стране, "с њиховим превеликим изјавама и вриштећим објавама" могу деловати примарно позоришни. "Па ипак", пише Пухнер, "и перформативна интервенција и позоришно позирање су, у одређеној мери, упослени у свим манифестима."²⁹

Из тог разлога, мислим да Кунин није у праву када каже да чланови групе "или не разумеју моћ, или је не воле, или се претварају да је не воле". Полутанска коалиција разуме моћ, воли моћ и не претвара се да воли моћ. Заправо, повлачењем директно из итеративног облика манифesta, они се равнају са видом милитантности која за свој неапологетски циљ има моћ.

Манифест је несрамно нелиберална форма. Како Лajoнова аргументује, он "избегава постепеност језика дебате и реформи."³⁰ Али с друге стране, Лajoнова нам поручује да је манифест био реторски облик можда најинтимније везан за појаву либералне демократије у самом почетку. Како наводи, "када је политички и економски развој у послепросветитељској Европи генерисао модерне концепте једнакости и рационалне аутономије, у том тренутку манифест се појавио као јавни жанр намењен надметању или рекалибрацији претпоставки чији су исход 'универзалне теме'.³¹ Манифест има дијалектолошки однос са здрављем сваке либералне демократије, доводећи у питање либералну универзалност како би се обезбедило да обећање либералне демократије, а то су слобода, једнакост и народна сувереност, није ограничено на привилеговану мањину.

Знамо да је манифест историјски био омиљено реторичко средство за авангарду. Пођолијева дефиниција авангардизма, на пример, звучи прилично као дефиниција манифesta Лajoнове. Пођолију је авангарда "аргумент за самопотврђивање или самоодбрану који друштво користи у строгом смислу против друштва у ширем смислу."³² И као и Лajoнова, и он види тај одређени борбени став као интимни однос са либерализмом.

Ова повезаност са либерализмом можда делује неинтуитивно. На крају крајева, нису ли авангардни уметници већином антилиберали? Мо-

жда о футуризму размишљамо у погледу њихове оданости фашизму или о ситуационистима у погледу симпатизерства марксизма. Али за Пођолија, ове свесне политичке алијансе бледе у поређењу са фундаменталним ослањањем које авангарда има на постојање либералног демократског политичког поретка. Постоји авангарда, сматра он, може да постоји само у друштву које толерише само одређени степен неслагања, она "може да цвета само у окружењу у ком политичке слободе односе победу, чак и ако често претпостава непријатељски став према демократском и либералном друштву". Штавише, пошто авангарда буја од контроверзи, "непријатељски став јавног мнења може јој бити од користи".³³

Авангарда заједно са својим привилегованим обликом, манифестом, стога дели са демагогијом посебно место на маргинама либералне демократије: заснива се на вредности либералне демократије, па ипак поступа антагонистички према либералнодемократским идеалима на којима почива.

Међутим, разлика је кључна: док демагогија граби обећање демократије да спроведе вољу народа, авангарда граби посвећеност демократије признавању неслагања. Услед тога знамо да демагози често подстичу насиље код оних који осећају да су представници доминантне групе одређеног друштва, оних који се сматрају представницима 'народа', док

манIFEST представља оне који се осећају као да су искључени из саме дефиниције 'народа'.

Нелиберална демократија

Шта онда значи дођавола с авангардом?

Упркос чињеници да је то јасна критика авангарде, став који се успоставља изјавом дођавола с авангардом задржава кључну функцију авангарданог импулса: подсећа нас да је нелиберализам кључан за преживљавање демократије.

То је тачно чак и ако се одређени видови опозиције дезинтегришу, изгубе на релевантности и постану прикладни. Овај процес – којим се антагонизам признаје и постаје мајнстрим, чиме оставља простор даљем антагонизму – јесте прави покретач и естетских и политичких промена.

Лajoнова пише: "Где год да је универзална тема, ту је и њен манифест; јер од средине седамнаестог века, манифест је служио и афирмацији и довођењу у питање универзалности."³⁴ Другим речима, виталност манифesta историјски је повезивана са виталношћу либерализма. Када се нека група искључи из либералне дефиниције универзалне теме – када се групи не признаје да садржи једнаке, аутономне и слободне појединце – манифест је реторичка форма која се јавља да силом инсистира на експанзији либералних вредности.



Насупрот тврђњи Лажонове, можемо рећи да ако манифест нестане, то указује на две могуће ситуације. У првом сценарију, то значи да је либерална модерност успела до тачке у којој је сваком појединцу дато пуно и неупитно признање, правда и једнакост. У другом сценарију, то значи да смо ушли у парадигму изван норми либералне демократије, у парадигму у којој се борба за правду више не признаје као легитимна.

У писању о авангарди, Пођоли замишља нешто налик другој могућности:

[А]вангарда је уметност којој је судбина да нестане само ако наша цивилизација буде осуђена да нестане, односно, ако свет који познајемо мора да нестане пред новим поретком у коме је масовна култура једини облик допустиве или могуће културе, поретком који инаугурише непрекинуте низове тоталитарних заједница које не могу да дозволе једној интелектуалној мањини да преживи, које не могу чак ни да појме изузетак као важећи или могућ.³⁵

У свом писању из 1962. године, Пођоли види тоталитаризам као највероватнију верзију ове политичке стварности. Али немогућност да се "појми изузетак као валидан", сумња на "интелектуалну мањину" са зубима, прослава "масовне културе" као коначне и свеинклузивне: све су то особине које могу да проистекну ако се неслагање сматра превазиђеним, ако се политика поново схвати као афирмација личног израза, ако

мандат компромису истисне све *наше и њихово*, те ако либерализам сам очврсне у утопијску идеологију.

Превод са енглеског језика

Весна Савић

9. фебруара 2021.

Изворник преузет са вебсајта

<https://post45.org/2019/05/fuck-the-avant-garde/>

© Ауторско право:

Rachel Greenwald Smith 2019. године

*

Рејчел Гринвуд Смит је ванредни професор енглеског језика на Универзитету Сен Луис. Написала је књигу *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism* (Cambridge, 2015), уредница је часописа *American Literature in Transition: 2000–2010* (Кембриџ 2017) и коурдницица је, са Мичамом Хјулсом, књиге *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture* (Цонс Хопкинс 2017). Њени есеји су објављени у часопису *The Los Angeles Review of Books, Novel: A Forum on Fiction, American Literature, Mediations* и на другим местима.

РЕФЕРЕНЦЕ:

- 1 Cole Swensen, "Introduction," in *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*, eds. Cole Swensen and David St. John. (New York: W. W. Norton and Company, 2009), xxi.
- 2 Alan Shapiro, "Odd Splendor: A Conversation with Early Career Poets of Color." *Gulf Coast* 27, no. 2 (2015): 239.
- 3 Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), xi.
- 4 David St. John, "Introduction," in *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*,

eds. Cole Swensen and David St. John. (New York: W. W. Norton and Company, 2009), xxviii.

5 Drucker, *Sweet Dreams*, xiv.

6 Shapiro, Alan, "Odd Splendor," 275.

7 Kenneth Goldsmith, "Unedited Transcript: Kenneth Goldsmith," *BOMB* 117 (Fall 2011).

8 "Transcript: ABC News anchor David Muir interviews President Trump," *ABC News*, January 25, 2017.

9 Michael Signer, *Demagogue: The Fight to Save Democracy From Its Worst Enemies* (New York: St. Martin's Press, 2009), 22.

10 Ibid., 35.

11 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

12 Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning* (New York: W. W. Norton and Co., 2011), 6.

13 "Kenneth Goldsmith," *The Colbert Report*, Comedy Central, July 23, 2013.

14 Sueyeun Juliette Lee, "Shock and Blah: Offensive Postures in 'Conceptual' Poetry and the Traumatic Stupor," *Evening Will Come: A Monthly Journal of Poetics* 41 (May 2014).

15 John Keene, "On Vanessa Place, Gone With the Wind, and the Limit Point of Certain Conceptual Aesthetics," *J's Theater*, May 18, 2015.

16 Cathy Park Hong, "Delusions of Whiteness in the Avant-Garde," *Lana Turner* 7 (November 2014).

17 Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 22.

18 Brian Kim Stefans, "Open Letter to the New Yorker," *arras.net*, October 4, 2015.

19 Chris Chen and Tim Kreiner, "Free Speech, Minstrelsy, and the Avant-Garde," *The Los Angeles Review of Books*, December 10, 2015.

20 Renato Poggiali, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968), 26.

21 Ron Silliman, "The most important of all rights..." *Silliman Blog*, May 22, 2015.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Aaron Kunin, "Would Vanessa Place Be a Better Poet if She Had Better Opinions?" *nonsite*, September 26, 2015.

26 Kim Calder, "The Denunciation of Vanessa Place," *The Los Angeles Review of Books*, June 14, 2015.

27 Janet Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 9.

28 Ibid., 9-10.

29 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 5.

30 Lyon, *Manifestoes*, 31.

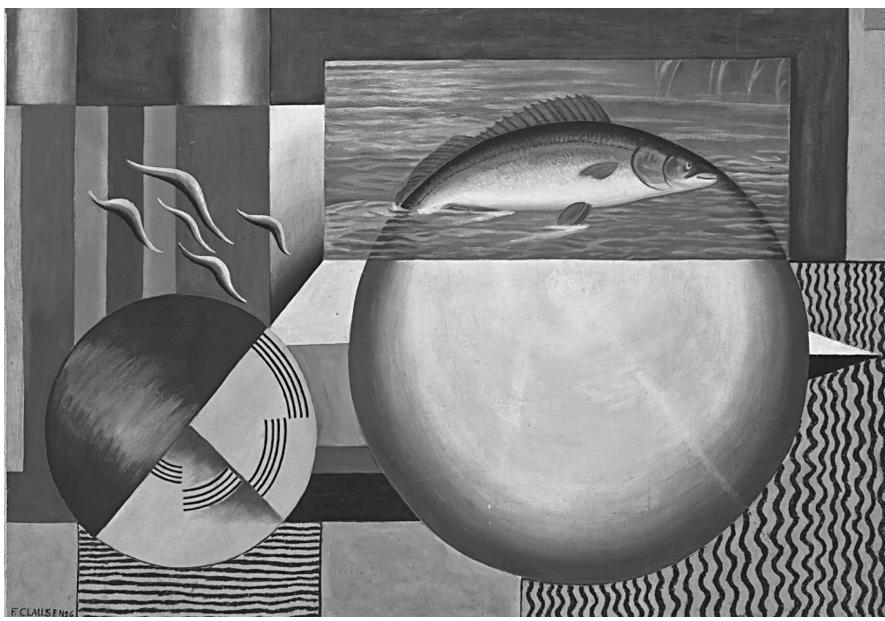
31 Ibid., 32.

32 Poggiali, *The Theory of the Avant-Garde*, 4.

33 Ibid., 95.

34 Lyon, *Manifestoes*, 32.

35 Poggiali, *The Theory of the Avant-Garde*, 109.



Граѓан Јовановић Данилов

БРОДСКЕ МАЧКЕ

Бродске мачке су искусне девојке.
Мислим да нећемо звучати опскурно
и мудријашки ако констатујемо да су
понеке од тих цура, под различитим
заставама пропутовале више мора
и земаља него и најстарији морнари.
Бродским мачкама не представља никакав
терет да се укрцају у утробу каквог брода
и да се месецима клатаре океаном.
Бродске мачке не болују од емигрантске патње.
Бродске мачке су ликови стопљени с радњом
и заплетом – оне путују јер знају да ван
кретања једноставно не постоје.
Најчешће иду истом рутом, а понекад
и мењају правац.
Чуо сам недавно за једну мачку која се
годинама возила на релацији Констанца –
Буенос Ајрес. Врло је могуће да је тамо
имала љубавника-мачора, удварача
за ту сезону, с којим је могуће,
плесала танго.
Једина женска створењана палубама бродова,
бродске мачке, су искусне девојке које постоје
само док нешто желе.
Како оне само пријододају себе дугим
звезданим ноћима.
У мачијем срцу нема утамничења.
Умор никада не запоседањихово видно поље.
А толико искуствочини их увиђавнима.

ТЕМЕЉ

Свако изговара реченице у којима се, потом, дави!
Када пишем немам потребу да плешем.
Кад пишем, ја се лагано одмичем од онога
што сам већ изрекао.
Бацам се у речи да се не бих с моста бацио
у Дунав па да ме Ренато Грбић извлачи.
Није лако испустити душу кад дође онај
који је узима.
Док сам писао песме, изгубио сам много крви.
Ја сам самохрана мајка мојих песама.
Ја сам закон који сваког дана изнова ступа на снагу.
Тек што напишем стих, он је већ застарео.
Овај сунчан дан немоћан је да изнесе таму из мене.
Сутра је сплавкоји никад не долази, а срце
сидрозаборављено на дну језера, па се
не моженосити у грудима.
Сад дишем, а сад издишем.
Нико не живи у близини себе.
Одраз са чаше вина је пророчанство,
а пуцање леда разбијање неког сна.
Ми, живи, трунемо, а мртви светле као наранџа
у рукама детета.

Срце ишчекује срчани удар како би схватило
да је некад дамарало у тамној дестилерији,
у горкој емиграцији.
Пролеће нам измиче, јер не постоји.
Једино темељ зна да је све безвредно.
Ватро, још се ништа није запалило.
Кажи грани да процвета и људима несталим
са фотографија да полете.

ЉУБИЧИЦЕ ИЗ ПРОВАЛИЈА

Свако тело је скинуто с ланца.
И свако дође на магарцу свом.
И прође поред храстова што на ободу
шуме подсећају на господу.
И ветар се примиче лагано
као да не жели да смета.
И говори језиком којим збори лишће
у крошњама кад у близини нема људи.
И туга у језику може да се опира
као неки штоф.
Љубичице из провалија напокон ме виде.
И све што се вековима на ухо шапутало
чују.
Где не горим, ту ме нема.
Од стarih горчина миришу љубичице.
Мртвим уснама љубе се они чије се
душе не додирују.
Да ли иједан поглед осим орловог ишта значи?
Које очи могу видети неки другачији расплет?
Ово тело за које наивно мислим да је моје.

НАСМЕШЕНЕ ПРОВАЛИЈЕ

Ако имаш ране на телу, покажи ми их.
Тражим само речи које дрхте, видим само насмешене
провалије. Колевка, голотиња, светлост бакље,
пенушави брзаци реке, дојка коју дете сиса, радост што
си у близини те жене – све је то окрутно. Приписујем
слушајности то што не знамо ништа о скамењености.
Заледило се море између људи. Ово је доба године када
ништа не ремети јасност нарације падања снега.
Пахуље, навлажене речи које је исписала безазленост,
измичу и удаљености и близине. Пењемо се уз планине,
али не зато што поштујемо свеце, већ зато што твоје
бедро и мој језик трагају за причести. Бежимо, ми
опчињени заточеништвом. Боје су потпуно погрешне,
реченице се дотичу у јелама. Жеља да ћутим настала је
у сувим листовима које ветар шири као бестселере.
Сваки слушајни шум је информација. Све оно што боли
сада је у сефу. Ту су све речи и нема ниједне.
У телима је сва база података, у телима која пишу.
Сав очај заложен је у наду. Тамо где се нешто изгубило,
е управо тамо је изгубљено. Тек под мостовима дубина
налази домовину. Наша тела пишу како би ратовала.
Рат је свакидашње збивање – нема више језика којим
се може објавити.

Француска поезија двадесетог века – Јелска антологија

Предговор за америчко издање

Увод

Песма је оно што нема ни имена, ни починка, ни места, ни пребивалишта: краста у покрету према делу.

Жак Гарели (Jacques Garelli),
"Превршивање поезије".

*О*ва антологија одговара на често изражаване захтеве за двојезичном заступљеношћу великих размера двадесетог века поезије на француском језику у целини. У вреви нашег времена, поезија се нуди као земља без граница у којој сви можемо да постојимо, макар привремено. У том уверењу сам предузела ово велико путовање. Као становници потпуно новог века, можемо се осврнути на двадесети. Наше оцене ће се са годинама мењати са нашим читањем. Ништа се не претпоставља као трајно, у природи је сваког покушаја да сабере оно што се чини важним у датом тренутку, у свему овом остаје добра воља преводилаца и саветника, од којих свако од њих има моју дубоку захвалност.

Многи преводи у овом избору су претходно објављени – неки су се појавили у књигама, неки у часописима – и многи су наручени посебно за овај избор. Избор преводилаца био је пресудан; Често сам их консултовала о томе које песнике – и потом које песме – треба уврстити. Такође сам са захвалношћу слушала савете пријатеља франкофона и англофона. Али коначно, као састављач, морала сам да доносим сопствене одлуке, често и уз пошкоће, колико год интуитивно биле образложене поводом песника и песама.

Упркос двојезичној презентацији, покушала сам да обратим пажњу на перспективу читаоца који не говори француски. Писање оцена у *New York Review of Books* није Мајкла Фрида сачувало као рецензента ревије, овај историчар уметности писао је на свој поебан начин. Овде би се могло говорити о мојој посебној умешаности у начину стварања овог избора. Фрид је, кажу, препознат као "еко чија је примарна обавеза била одређена делима и уметницима и чија критика и ученост би ту посвећеност увек стављали у први план на начин који би само несавршено усклађиван са превладавајућим стиловима обављања интелектуалног послана и изван и унутар академије."¹ Ова антологија, када доспе на полице књижара, можда ће бити неусклађена са било којим монденим стилом антологизирања. Моја посвећеност истицала је широке домете дела, а по мишљењима преводилаца које сам позвала, сав ризик који за собом то повлачи. Хотимична широка палета песника укључује и неколико познатих или још познатијих у другим жанровима: Georges Bataille, Samuel Beckett, Louis-Rene des Forêts, Andree Chedid, Између осталих, Ives Bonnefoy, Annie Le Brun и Michel Ho-

uellebeck. Овде се поменути уважавају искључиво као песници – мислим да се не би томе противили.

Представљање песама у овој антологији је углавном је хронолошко. Како се приближавамо садашњости, удео женских и мушких уметника драматично се мења; додатно, женски глас постаје све присутнији како се разни феминизми развијају у Француској. У француским феминизмима, посебно 1970-их, највидљивији и најоштији приступ био је у великој мери психоаналитички – на пример, дело Елен Сиксу, Јулије Кристеве, и Луси Иригари. У Француској, као и у Сједињеним Државама, феминистички програми били су више повезани са друштвеним наукама, домени који су раније били изоловани један од другог на универзитетима и у јавном животу. Као што Тери Иглтон каже, темперамент тог времена није био само интелектуално узбудљив, али су се створила места за много тога из чега су били искључени мушки ентузијасти онога што називамо високом теоријом.² За Жан Гало (Jane Gallop), феминисткињу, писање у Француској (*l'écriture féminine*) савршено представљају формативни текстови Елен Сиксу, као у "*Le Rire de la Méduse*" (Смех Медузе), коју карактерише близка веза са телом и сексуалношћу; а мноштво извора, погледа и примена; и апела на просечну жену (по узору на "просечног читаоца" Вирџиније Вулф).

Фокус на личном и политичком, на ономе што се генерално назива политика идентитета, далеко се чешће пресудно осећа у песничком делу америчке феминисткиње³. У садашњој антологији више од четвртине песника и трећине преводилаца су жене, што је далеко већи проценат него што се налази у прошлим антологијама француске поезије. Франкофонска поезија такође је дошла на своје у двадесетом веку – отуда широк избор франкофонских писаца. Ова интернационална димензија подстиче унакрсну оплодњу различитог порекла, језици и поетски приступи. Либанско франкофонска песникиња Venus Khouri-Ghata тврди да су је два језика створила и да се та двострукост може приписати многим франкофонским песницима. Годинама каже, њени први нацрти записивани су на оба језика, арапски се чита здесна налево, и француски, с лева на десно⁴. Укрштање таквих језичких путева – метафорички, психолошки и материјални – често резултира у већини продукције настојањем да се та укрштања схвате и промисле. Извори франкофоније у овој свесци су афрички, канадски и западноиндиски – сваки са својим јединственим наслеђем и контекстом. Прославе и ауторски услови, национална независност су од пресудне важности. Независност су изборили Тунис и Мароко 1956, и Алжир 1959, и Централно Афричка Република 1960. Током 1960-их у Африци и на Карибима, упркос независности, писци су из финансијских разлога наставили да пишу на француском, језику некадашњих колонизатора, што је подразумевало психологију сукоба или, у најмању руку, дозу амбивалентности. Тридесетих година Aimé Césaire, Leopold Senghor и Leon-Gontran Damas су основали утицајни покрет негритуде, који је тежио томе да врати културни идентитет колонизованих Африканца. Мартинижанин Aimé Césaire је термин негритуде сковоа у чланку написаном за студентски лист *L'Etudiant noir*. Након полагања испита 1935. песник је провео лето у својој домовини, боравак је инспирисао оно што је веомајно најпознатија епска песма повратка у француској



књижевности: *Cahier d'un retour au pays natal*. Враћајући се још једном на Мартиник 1939. године, овај пут за дужи период, Сезар је изложио своју теорију слике, естетски дух као што су Андре Бретон и надреалисти дефинисали теорије слике, по песнику Џеру Ревердију, као сукоб елемента између различитих поља, изазивајући снажан потрес у креативном духу. Као што Сезар тврди у прослављеном есеју "Poesie et connaissance" (Поезија и сазнање), "Кроз револуционарну слику, далеку слику, слику која преображава све законе мисли, кад човек коначно пробија баријере".⁵ Прво тај утицајни есеј појавио се у часопису *Tropiques*, који је уређивала Сезар, његова супруга Сузан Руси и други. (Случајно је Бретон, на Мартинику на свом путу до Сједињених Држава из Марсеја, први број часописа *Tropiques* угледао је те године у излогу – надреалистички случај, попут његовог чувеног уочавања слике Ђорђа Де Кирика *Дечји мозак*, у излогу галерије у Паризу, при чему је погледао из аутобуса да је боље види).

Presence africaine, лист који је основао сенегалски филозоф Алион Диоп.

Афричко писање је сада било довољно добро утемељено да подржава оба часописа и антологију *Nouvelle somme de la poésie du monde noir*. Алберт Мемијев изузетно утицајни есеј "Колонизатор и колонизовано" појавио се 1957. Мало по мало, земље Магреба (Алжир, Мароко, Тунис) стекли су своју независност.⁶ Однос франкофонске књижевности негритуде (као што је Сезарово дело, Сенгоров *Chants d'ombre* из 1945. и часопис *L'Etudiant noir*) до црне литературе из Харлемске ренесансе, посебно према списима Countee Cullen, Langston Hughes и Claude McKay добро су документовани.

У свакој од земаља у којој је срушена колонијална власт, независност је донела своје проблеме. Након што је Квебек прогласио културну независност од англофонске Канаде 1977. проласком контролерзного Bill 101 (којим је француски постао службени језик провинције), ан-

глофонске компаније пресељене су изван провинције. Поред тога, квебечки језик и чврста католичка традиција испољили су се оштрије него раније против протестантске већине у другим деловима земље; ослобођен енглеског језика, језик Квебечана се брзо вратио језику материје државе. Наследници чувене Ecole de littérature de Montreal су две прослављене канадске списатељице, Anne Hebert и Gaston Miron.⁷

Организација

Ова антологија је подељена у шест хронолошких делова, одражавајући главне трендове у француској поезији током двадесетог века. Унутар поделе, песме се појављују у абецидном списку песника. Датуми рођења песника, а не датуми објављивања њихових првих књига, одређују пласман њиховог рада. У кратким есејима који претходе сваком од њих, о песницима се дискутује по генерацијама – мада, кад се говори о савременицима, расправе нису строго ограничено датумима рођења. Организација истиче шест кључних тачака у модерној Француској поезији. То су настанак Даде 1916; прелазак на часопис *La Revolution surrealiste* до *Le Surrealisme au service de la revolution* 1930; крај рата и повратак Андре Бретона из изгнанства у Њујорку у Француску у децембру 1945. године, заједно са бројним надреалистима; а затим Бретонова смрт 1966, исте године часопис *L'Ephemere* основали су Ives Bonnefond, Jackues Dupin, Louis-Rene des Forêts и Gaetan Picon. Предзадња подела се завршава са 1980. годином када је Marguerite Yourcenar постала први женски члан Француске академије – важан догађај, подједнако важан, свакако као и објављивање 1975. године првог броја часописа *L'Arc* који је посвећен жени (то издање носило је наслов "Simone de Beauvoir et la lutte des femmes," или "Симоне де Боувар и борба жена"). Зато што се тако осећају поетски подухвати између шездесетих и садашње ере су интензивно присутни, и донекле континуирани, моје прво искушење, у крајњем одељку, требало је раздвојити ових четрдесетак година на две дела, абецидно по песницима: А до К и Л до И. Али 1980. је издвојила још један разлог осим пријема Јурсенарове у Academie française. Та прекретница це означава као почетак међународне размене између француских и америчких песника – објављивање збирке Jackues Roubauda и Michela Deguia *Двадесет америчких ћесника*. Ја сам стога изабрала 1981. годину као полазиште за савремене песнике за крај двадесетог века.

Желим, пре свега, да подвучем произвољну природу било чега од те поделе, међутим, мислим да је драгоцено имати на уму Бодлерову троделну дефиниција модерности: она која брзо нестаје, привремена, слушајна. Исто тако се дефинише сваки покушај антологизације, укључујући овај.

Укључења

Ова антологија представља дело већег броја песника, укључујући песме више од неколицине песника који су према клишеу преовлађујући, међутим још увек нису прошли тест времена. То није овде једино преузет ризик, што потврђује и брз поглед на садржај. Многе песнике представља неколико песама, друге само једна која је у супротности са другим уобичајеним гледиштем, наиме,

немогуће стећи осећај песниковог дела из једног избора. Избори су донети с неколико критеријума на уму, неки од њих су донети експлицитно у овом уводу, неки од њих су имплицитни: сви ми који смо толико напорно радили на овој свесци надамо се да ће наше најбоље намере бити испуњене од стране читалаца.

Поетски облици

Поред очекиваних поетских облика – римованих, неримованих, слободних, и формални стих – уврстила сам песме, песме за дијалог и велики избор поетске прозе. Међусобни однос прозе и стиха завређује да прозна песма заузме место с поштовањем међу осталим облицима двадесетог века француске поезије. Између 1915. и 1917. прозна песма је дошла до изражaja кроз рад Макса Жакоба и Јера Ревердија. За Жакоба, прозна песма је преносила осећај затворености, целовитости – стил и ситуацију, удаљујући се од свакодневног живота и постављајући се као нека врста савршеног објекта. Овде би објекти и пројеме филмова Франциса Понжеа пронашли свог претходника. За Ревердија, с друге стране, прозна песма представља пример отвореност форме, неодлучност, као и врсту неизвесности, обоје безлично и опсесивно, истовремено привлачно и узнемирујуће. Утицај француске прозне поезије на савремене америчке песнике не може се преценити, али је отворено присутан у делима Џона Ешберија, Мајкла Палмера и Густаф Себин (који су међу преводиоцима у овом избору). Ова опојна мешавина жанрова започела је у Француској са Aloïsius Bertrandom *Gaspard de la nuit*, а у поезији на енглеском језику пратили су је прозне песме Gertrude Stein (углавном оне написане између 1915 и 1917, нпр. *Портери* и *Нежни час*).



ри) и, касније, од V. S. Mervin (*Бледа деца рудара*). У новије време, Ron Padgett и Anne Carson ми падају на памет, као и Leslie Scalapino и Lin Hejinian. Да се ова традиција протеже кроз толико епоха у двадесетом веку, охрабрује оне који би тврдили, као и ја, да прозна песма (различита од високог спајања прозног и поетског писања, као у Spring and All William Carlos Williamsa) представља најбоље крајње величине песничког облика.

Руптуре

Идеја руптуре – са прошлим традицијама, са прошлочију у себи, са светом око себе – није модерана. Уосталом, прерафаелити су имали све разлоге да о себи мисле као о руптури из Рафаела и, много пре тога, и сам Рим је био у пукотини. Појам пауза је дивно романтичан у ширем смислу и повезан је са романтизмом у ограниченијем смислу. Издржљивост идеје, као што је Louis-Rene des Foret продужио употребу израза *ostinato* – basso continuo или *sostenuto*, у основи је мелодије или музичке конструкције изнад њега – једнако одржива и континуирана и тврдоглаво неизбежана као и идеја напретка.

Да ли се модерна француска и франкофонска поезија отргла од прошлости? Сvakако је то било поезија рецимо Игоа и Верлена, мада мање од прошлости коју су представљали Бодлер, Рембо и Маларме. Али континуитет је, попут дисkontинуитета, у оку посматрача. Декламије ћемо наћи у неким делима Пола Клодела (помислите на његове Пет великих ода па чак и његове драме, попут Сатенске ципеле и узвишеног Поподневног одмора) и у великом делу поезије Saint-John Perse (Anabase, Eloges и зашто зауставити се ту?) нису нужно у другачијим кључевима од оних које је дојелио Виктор Иго – можда се само у њиховој модулацији значајно разликују, без потребе за "helas".⁸

Бодлерове сјајне јадиковке, Рембоова осветљујућа визија и ревизија, и Малармева апстракција, идеализам и типографска револуција наћи еквиваленте не само у раном делу века већ у несмртоносном поклону. Што да не? Поезија је довољно велика да апсорбује иновације као такве иде заједно. Поновно гледање У свим временима француске књижевности поезија се оживљавала ограничењима, могућностима и преиспитивањем, као у режиму песника OULIPO-а (*Ouvroir de Litterature Potentielle*, или Радионица потенцијалне књижевности).⁹ Ова литература проналази своје слободе и пратеће податке задовољства у правилима и ригорозна ограничења. Улипијац Жорж Перек написао *La Disparition* (преведено као Празнина), готово триста страница уводи липограмски роман у ком је се слово e никада не појављује. Уместо да смање креативне могућности, онако како чине таква ограничења она их повећавају. Наизглед ирационалан начин, таква пажња на материјалност речи изазива, преобликује и појачава мисао. Клод Берге, члан оснивач OULIPO-а, првенствено је одговоран за оулипијску употребу комбинационих структура. Један пример његовог рада узима чувени Ронсаров сонет као почетну тачку:

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous émerveillant:
Ronsard me célébrerait du temps que j'étais belle.
Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Déja sous le labeur a demi sommeillant,

Qui au bruit de mon nom ne s'aille reveillant,
Benissant votre nom, de louange immortelle.

Je serai sous la terre et, fantome sans os,
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et votre fier dedain,

Vivez, si m'en croyez, n'attendez a demain:
Cueillez des aujourd'hui les roses de la vie.¹⁰

Берге га овде преправља у фибоначијевом стилу.
Имајте на уму хумор, сажетост, и иронију:

feu filant,
deja sommeillant.
benissez votre
os
je prendrai
une vieille accroupie

vivez les roses de la vie!

(предење ватре
већ климајући главом
благослови своје
кости
Узећу
Старицу која чучи

живеле руже живота!)¹¹

У овој преписаној структури – нове, алармантне и фасцинантне – све могућности стиха и мисли позивају не као песник-писац већ готово самом песмом. Било би релативно лако извршити поређење између дела савремених песника на француском језику овде заступљених и њихових Америчких колега отприлике исте идеолошке и формалне перспективе (филозофски и морално оријентисани сјај Џона Ешберија; поетика "дубоке слике" Роберта Блаја и В. С. Мервина и богаташа космополитског стила Ричарда Хауарда, Џона Холандера и Џејмса Мерила; језичка поезија Лин Хејниан, Бруц Андревс, Кларк Кулиџ, Рон Шилиман, Чарлс Бернstein, и тако даље). Знајући да су таква поређења су истовремено примамљива и варљива, више волим да их препустим читаоцу. О свом делу Џон Ешбери је једном рекао, "Мислио сам да ако бих могао све то спустити, то би био један од начина. И следећа мисао је дошла за мене, то би било изостављање било на други, и истинитији начин."¹² Исто би се могло рећи о мојим фазама разматрања на тему поређења.

Просторност

Можда ниједан текст није пресуднији за наше разумевање савремене поезије од Малармеовог *Un coup de des* (Бацање коцке). Објављено 1897. године и поново откривено од стране кубиста и Андре Жида 1914. године, био је револуционаран у употреби типографског простора. То је почетак поенете онога што се данас увекли практикује и као конкретна и као визуелна поезија. У Малармеовoj изванредној песми празан или бели простор (празно у оба чула) је важан колико и простор који

заузима штампана реч, присуство и одсуство је тиме постављено на равноправну основу. Тип организације на самој страници је идеограмски. Линије се диференцијално мере у зависности од њихове улоге у односу на свеобухватну тему песме бродолом; цела песма се креће надоле на страници до пропasti на сувом – "нема места осим места" – и до закључка да свака мисао пројектује своје бацање коцке, ризикује своју прилику.

Када је Маларме први пут показао део свог *Бацања коцке* Полу Валерију, пријатељ је бризнуо у плач јер је одмах разумео да је све промењено овим револуционарним песничким догађајем и уметност. Jackues Dongui у свом есеју "Киберпоезија" каже да је Малармеова епска песма "амблематично дело двадесетог века", њен трем, и симболизује Маклуанов 'бродолом' Гутенбергове галаксије. Овај текст је графикон бродолома, написан "са дна бродолома, и завршава се на појму случајности, који је Кејџ касније требао систематизовати."¹³ У истом есеју Dongui се затим осврће на Швитетсове колаже, направљене на основу нађених предмета на улици, и његовог дела Мерц (отпад из именице Kommerz, или трговина); на речи Тристана Царе исечен из новина и помешане у шеширу; до готових предмета Marcela Duchamp-a и колективних експеримената надреалиста у стварању аутоматске поезије – све што је водило алеаторним експериментима Лионела Реја и других савремених француских песника и исечци Американаца Briona Gisina и William Burroughsa. "Комбинована" уметност савремене уметности где амерички уметници, посебно Robert Rauschenberg, укључују обичне предмете у своје радове, уско повезане са пронађеним песмама и "Пронађеним предметима" (les objets trouves) кубистичких и надреалистичких песника, као и са Аполинеровим песмама-разговорима (конверзијске песме). Шта год нађете на улици или на мрежи – све ово неизбежно представља неку врсту мрежасте комбинације песме-сликарства, просторни дискурс. Наравно, у Француској визуелно и вербално никада нису раздавани. Попут кубизма у уметности, и савремена поезија је на сличан начин укључивала идеју гледања на један објекат са више становишта. Иако би Пјер Реверди и Макс Жакоб одбили етикету кубиста као да се не може ништа суштинско рећи о композицијама, чинећи је корисна реперенца. Реверди је инсистирао у свом познатом есеју о теорији "слике", да је поезија требало бити сачињена од два различита елемента из две различите области. Шок њиховог састанка дао би ново креативно светло, омогућавајући нове начине опажања. Овај поступак је спроведен у надреализму на концепт слике као композиције удаљених елемената. Гиљем Аполинер, најпознатији од песника кубиста, пример је песничког експериментисања у његовом *Alcools* (1913), попут цртежа из древне латинско-хришћанске традицији идеограмске поезије, у којој су песме формирале слике – друга страна конкретне поезије тако под утицајем типографског експеримента Стефана Малармеа, већ видљивог у идеограмима Пола Клодела. Нагласак на пластичној поезији Макса Жакоба, Пабла Пикаса и Пјера Ревердија који су направили пут за визуелну поетику. Спој слике и поезије дао је такве ентузијастичне изложбе и публикације као *Poesure et peintrie: "D'un art, l'autre"* (Poeting and Paintry) and Yves Peyre's *Peinture et poesie: Le Dialogue par le livre, 1874–2000* (Painting and Poetry: the Dialogue through the Book / Сликарство и поезија: дијалог кроз књига).¹⁴

Фасцинација просторним се временом само повећавала. Сведочанство међународног узбуђења конкретном

поезијом: дело швајцарског песника Ежена Гомрингера, који је заједно са Deciom Pignatarijem, Augustom и Haroldom de Campos и Mario de Andradeom основао Noigandres Group; поезија Шкота Iana Hamiltona Finlaia и Американца Emmeta Williamsa (и касније John Hollander, Mai Svenson и многих других); и дело бројних песника у Јапану, Аргентини, Шпанији, Италији и Француској. И сведок, такође, појаве Просторне поезије француски песник Henri Chopin и писци истомишљеници. Манифести се умножавају у другој половини века, од Спацијализма до смећа, од естетског до политичког, сваки покрет који жели да прогласи своје име и експерименталност.¹⁵

Касније, нагласак на материјалности речи и визуелности, машта је била повезана са покретима као што је $L = A = N = G = U = A = G = E$ поезија у Северној Америци. Основали су је Bruce Andrevs и Charles Bernstein, овај покрет наглашава саму реч, о чему сведочи у драматичном и упадљивом раздавању слова. У својој концентрацији на сам статус језика, у разматрању материјалности речи као најважније, у свом узбуђењу због процеса писања, као поређење се може издвојити најмање једна група у Француској са поезијом на овој страни Атлантика. Блиска усмерења су француски песници Emmanuel Hockuard, Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Anne-Marie Albiach и Claude Roiet-Journoud који се могу грубо сматрати трансатлантским еквивалентом песника $L = A = N = G = U = A = G = E$.

John Ashberi тврди да то нису често зарађене фракције школе поезије које га занимају, али занимају га поједини песници – међу њима и $L = A = N = G = U = A = G = E$ песник Leslie Scalapino, на пример, и неколико других. Експериментална поезија и било оно што је ослобађајуће, каже Ashberi, оно је што заиста је на њега имало утицај. Иако је под утицајем надреалиста, налази да су они превише "обуздавајући" да би били и даље у занимљиви. Слично томе, проналази да правила песника $L = A = N = G = U = A = G = E$ превише ограничавају. Француски песници са којима се највише осећа јединством су Pascalle Monnier, Anne Portugal, Michel Degui, Jackues Dupin, Dominique Fourcade, Emmanuel Hockuard и Franck Andre Jamme, који су сви заступљени у овоме избору. Његова лична реакција је антитрадиционална, у супротности је са поезијом која се тако често предаје на универзитетима – на пример, Robert Lovelova и John Bettriman. "Увек се трудим да урадим нешто што нисам урадио".¹⁶

Облик

Џон Бергер је насловио недавну збирку есеја Облик цепа (2001), фраза која ме је навела на размишљање о природи поезија. Као што је срце обликовано оним што воли, а ум оним што воли диви се, глас може добити најсигурније тонове оним што говорник или певач чита и чује. (Прослављена певачица Patti Smith фасцинирана је Blakeom и Rimbaud, а њени стихови су препознатљиво рембоовски. Она се такође диви Blaise Cendrars, којем је посветила песму под називом "Даме и господо, Blaise Cendrars Not Dead.") Најједноставнији контејнер од свих је цеп, пре или касније је обликован оним што се у њему носи. Песме у штетњи, можда изнад свих осталих, су измене оним што говорник успут носи или покупи. Роџер Фри, Британски уметнички критичар и сликар, никада није путовао без мале збирке песама Малармеа у цепу. Kenneth Rekroth и Frank O'Hara су носили мале свеске Ре-

вердијевих песама, а Villiam Carlos Williams песме Рене Шара. Сећамо се Вилијамсовог крева повезаног са тим да је песник онај који је биће интензивног размишљања и страсти:

Рене Шар

ти си песник који верује

у моћи лепоте

да исправи све неправде.

Верујем и ја.

.....

нека сви људи верују,

како сте и мене научили

да поверијем.¹⁷

Jackues Roubaud је једном прошетао поред Мисипија, носећи цепну књигу Марка Твена о великој америчкој реци. Рибо је писао о овом искуству и размишљањима која је имао, али је већ имао изабрао да ове списе не објављује из овог разлога: још се није вратио до обала Mississippija. Увек су потребна два тренутка видећи исту ствар, каже он, да би је заиста видео, "баш као што то види два ока".¹⁸ У сваком случају, песников цеп и облик онога што носи могу заменити оно што смо некада сматрали утицајем. Није оно што опонашате најважније, најважније је оно што сте одлучили да носите са собом.

Преглед

Погледом уназад у деветнаести век сада то можемо ценити широк спектар свега што Симболика јесте или је била: Бодлеров спој романтизма и предсимболизма, Малармеова крајња издвојеност и оригиналност, мистериозност, визуелност Артура Рембоа у Илуминацијама и другде, укључујући и ону која је приказана у његовом великому путовању кроз поезију и светове, авантуре под називом "Le Bateau ivre" (Пијани брод), које је пренела песма и њени читаоци у истраживања двадесетог века. Одговарајуће, 1. део овог дела укључује дело двојице великих симболиста с краја деветнаестог и почетка двадесетог века: Сен-Пол Роу и Пол Клодел. Дело Малармевог ученика Пола Валерија представља везу између симболизма и постсимволизма: његова поезија је обележен и класичном формом и класичним референцама, заједно са модерном фасцинацијом епистемологијом и људском свешћу. У Валерију, Нарцис и Психа упознају савремену психолошку медитацију. Општа нарав француског модернистичког песника обојена је визионарском врстом егзалтације и очаја романтичара деветнаестог века, револуција против лаких клишеа угодне буржоаске мисли ("Седећи", како их је назвао Артур Рембо). Рембо је узнемирен и узнемирујућа перцепција расцепа у песничкој личности – "je est un autre" ("Ја сам други"), чувени је исказ из његовог писма Жоржу. Изамбарду од 13. маја 1871. године – никада није престао да одјекује у модерној поезији. Један од разликујућих елемената за француску и британску поезију је друштвено укорењени и наизглед непобедиви француски идеализам. Како Едвард Луци-Смит и Симон Ватсон Тајлор описују француску поезију: "Постоји морална сила повезана са трајним друштвеним (и често револуционарним) тежњама који су је сачували и од уске парохијалности што је био главни грех енглеске поезије од рата, и наивност и сентименталност које

су често одликовале америчку поезију у њеним одлучним експерименталним тренуцима.¹⁹ У свести многих песника с почетка двадесетог века поезије, чини се, да су путовања била уско повезана. Размотрите, на пример, Аполинерову прослављену песму "Зона" (1912), која поседује већину истих; појачана аура носталгије коју су бацили симболисти – осећај који захтева, имајте на уму, често затворене очи Редонових лица или прст на уснама као сигнал "тишина" – али у радосној комбинацији са открићима једног текућег, отворених очију, песника авантуристу. Уместо утишавања говора, песник сада виче, чита новине наглас, зипа ту и тамо, прво преко Париза, затим преко континента, Оријента и света мита, славећи модерна небеска указања, попут Христа авијатичара, и океанске фигуре.

Кад је Блез Сандрар наглас читao своje песme без пауза, емоционално моћан Ускрс у Њујорку, на скупу у Паризу, Аполинере – који је био међу слушаоцима – наводно је инспирисан кренуо кући да уклони интерпункцију из сопствене дуге песме "Зона". Сандрарова сопствена трансевропска путовања су изложени у његовој невероватно перспективној "La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France" (1913). Рад је био обележен "Проза", рекао је, као скромни еквивалент поезији. Ово путовање "Проза" транссибирске железнице утолико је богатија а Сандрарова путовања пратила је наивна проститутка по имениу "мала Жана", која нуди дирљиви рефрен док њих двоје путују далеким земљама: "Реци, Блез, јесу смо ли заиста далеко од Монтмартра?" Када се коначно врате у Париј и кулу Ајфел, читалац ће можда размислити да је песма је заиста домаћи производ експерименталног поетског торнада Париј (а самим тим и никада далеко од Монтмартра). Година 1913. је сигурно била annus mirabilis у многим доменима. Пруст, Жид, и Валери су произвоили ремек-дела која познајемо и Аполинер је био заузет издавањем Алкохола. Један од главних извора песничког узбуђења у раном делу века био култ примитицима. После покоља Првог светаског рата, перципирали примитивизам црнаца и афричка уметност виђени су као изазов западном "напретку" и култури и одбацивање колонијалног освајања. Пре и током 1920-их талас не-грофије запљусну Париз – утицај црначке културе у великој мери очигледан у сликама Пикаса и Андре Дерена, у поезији Гиљема Аполинера и нешто касније у делима Даде румунског Тристана Џаре (први пут изведена 1916. у Цириху у кабареу Волтер). Џарине величанствене песме Vingt-cinque пуне су звукова који опонашају "примитивне" језике. На пример, почиње песма "Pelamid"

a e ou o youyouou I e ou o
youyouou
drtrrdrrrttdrrtgrttgrtt²⁰

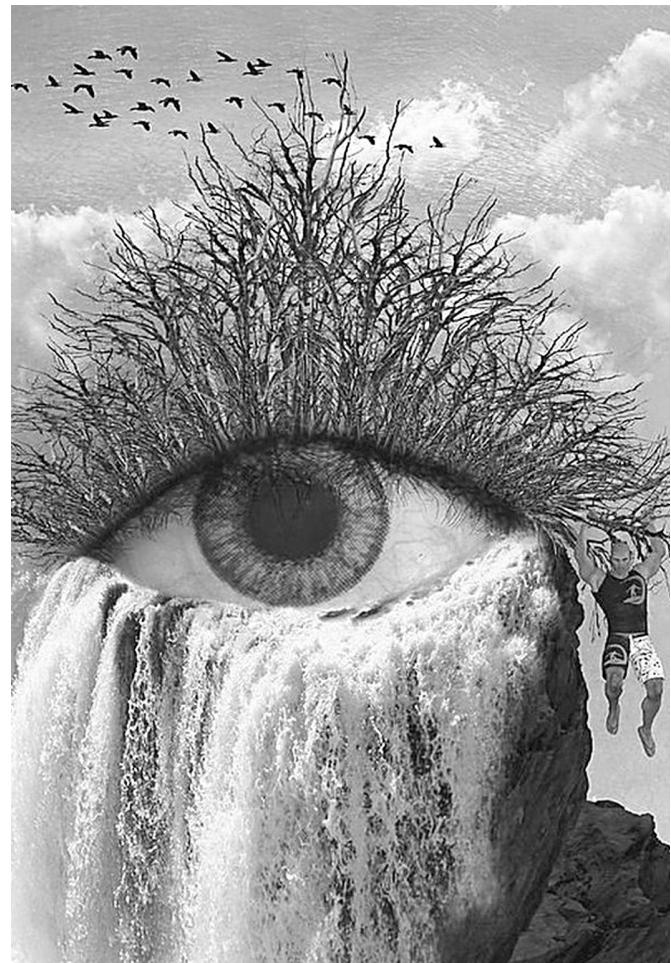
И дивна песма "'Moi touche-moi touche-moi seulement'" (додирни ме само ме додирни) понавља исти звук:

mechanism drrrr rrrr barres ecartees

(механизам дрррр ррррр шипке се шире)²¹

Ова експлозија звука мотивисана је, ако није објашњена, наратором који замишља себе као врсту мотора који иде било где кад је заљубљен у нешто или некога:

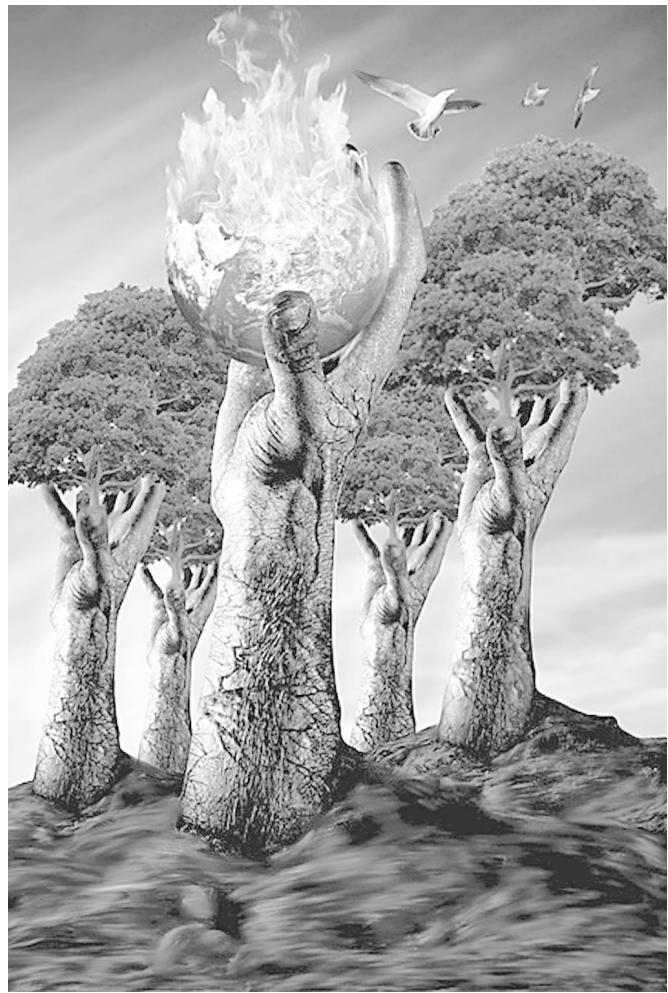
je suis tramvai kuelkue-part va-et-vient dans l'amour
(Ја сам негде трамвaj који иде и заљубљује се).²²



Цара се према обичном у језику и визији ослобађа мржње, у Дада песмама влада френетично узбуђење на грањици хистерије. Ако је типографски и звучна поезија овог периода позајмљена од онога што је било вртоглаво сматра се примитивним културама, фасцинација "другим" наставила се током читавог раног века. Антрополошка истраживања, попут оних у швајцарском часопису *Anthropos* дала су кредитилитет и подршку поетском експериментисању. Разлика коју је повукао Сенгор – "Емоција је црна; разум је хеленски" – то није сматрано дивљим неистинама.²³

Водило је их узбуђење дадаизма, помешано са очајем због Првог светског рата; на свој властити бучни начин манифестовао се организованији надреалистички покрет раних 1920-их. У данима надреализма, Андре Бретон је признат за папу, и заиста он је себе као таквог представљао. Црквена доктрина, како је Бретон одредио, била је у великој мери заснована на веровању у "психички автоматизам" – ослобађање несвесног за вербално и визуелно експериментисање – које је укључивало снове, трансове и бројне ослобађајуће технике за рушење рационалних ограничења које су затвориле ум и руку за писање. У овим аутоматским текстовима налази се необична кохерентност. У нео-романтизам надреализма ("Ми смо реп романтизма", Бретон је некада изјављивао, "али како унапред"), енigmatischno и загонетно су доживљавани као чудесно – и тако, поздрављани као манифестација решења проблема за који се није знало да постоји.²⁴ Канонски текстови из 1922. (попут Бретоновог "Улазак медија") као и они из 1924 (први од Бретонових Надреалистичких манифеста, Арагонов *Талас*

снова, и његов изванредни *Сељак из Париза*, сви поздрављају моћ слике, њене способности да обједини оно што је нажалост изгледало одвојено. Ово је велика епоха надреализма. Ове колективне игре и експерименти изведені су у кругу живописних ликова и бриљантних писаца међу којима су били и романописац Луј Арагон и писник Пол Елијар, обожијац ће се касније придружити комунистичкој партији и остати њене најоданије присталице. Роберт Деснос, можда највећи надреалистички песник, требало је да умре у Терезину у концентранциони логор, одлучивши да не сведочи против других личности Отпора. Пред смрт окренуо се традиционалнијем облику поезије, писање у ономе што би се могло сматрати класичним стихом. Бенжамен Пере, Бретонов најватренiji и највернији ученик, узбуђено је писао о аутоматизму на свој ентузијастичан и темпераментан начин и оправнио политички ангажман Арагона и Елијара, верујући – као и Бретон – да је поезија сама по себи награда и да не би смела упости ни у какву хладовину политичких замки или признања. Антонин Арто, једно време задужен за Office надреалистичких новинарских текстова, укључујући *D'un voyage au pays des Tarahumaras* (Путовање до Тарахумара), запао је у лудило. Неколико надреалиста је претерано из група из различитих разлога, међу којима што су зарађивали новац да би живели или, још горе, препуштање новинарским активностима – очигледна издаја антибуржујских идеала. Ништа мање светогрђе није било коришћење светог имена Лотреамона за популарни ноћни клуб. Isidor Dukas, познат као конт де Лотреамон, чврсто је веровао да "поезију треба да пишу сви": другим речима, доле појединачни песник и творац (или проналазач) најславније надреалистичке слике, слике о супереротичном-бизарном сусрету машине за шивење и кишобрана и др. Аутор Малдорора и предак надреализма није требало да буде повезан са светлошћу, неизбиљним или страхотама комерцијалних подухвата. Али надреалистички дух у поезији, као и у животу, требало је да обележи узастопно генерације. У Другом светском рату велики песници Шар и Реверди су одбили да објављују за време окупације. Тишина је била, мислили су, најбоља оружје. Бретон и још неколицина склонили су се у Марсеј у вилу Bel Air, у власништву Американке Jane Gold; тамо је био Varian Fry који је водио Комитет за политичке избеглице, организујући планове за интелектуалце који су из Француске одлазили у Сједињене Државе. Бретон је био међу француским избеглицама у Њујорку, што му није било по вољи (он више волео западну и индијанску културу). У Њујорку је био кратко повезан са малим елегантним часописом за уметност и књижевност Charlesa Henrijia Forda под називом *Пољед*. Дом апстрактних експресиониста и њихова изражавања личних визија, часопис је заузимао супротни пол од *The Partisan Review* и *The Nation*. Уз помоћ америчког уметника Дејвида Харе, Бретон, који није научио енглески језик, основао је супарнички часопис под називом VVV, где су надреалисти могли објавити, као што су то често чинили, у Француској Иако је Бретон из свог седишта у Њујорку успео да задржи ентузијазам групе за колективне манифестије и озбиљно играјући игре надреализма, вратио се у Француску чим је било сигурно да се то учини. Али је тамо открио да услови нису погодни за ту врсту поезије за коју се залагао. Као одговор, окренуо се мистичнијем контексту, и даље се позивајући на прилике и свакодневно чудесно, окружен сада млађом групом адепта.



У међувремену, надреализам се међународно проширио. Мартиникански часопис *Tropiques* приказао је надреализам негритуде који је био живописан као било шта што му је претходило у Паризу. Еме Сезар, Рене Менил, Леон-Гон特朗 Дамас и други франкофонски песници одржавали су континуитет вера у чудесно, односно моћ изненађења, у надреалистичком смислу речи (*le merveilleux*), неодолив сусрет са особама, предметом или догађајем који се некоме може догодити у свакодневном животу у стању спремности или очекивања (*disponibilité*). Ова отвореност је била да издржати даље од политичких преокрета француског присуства у Алжиру и друге невоље од којих је поезија често изгледала као бекство. Мартинишки надреализам је био спомен на страдање. Цезаров *Cahier d'un retour au pays natal* (Повратак детета у обећану земљу) је племенити запис о поезији срца, као и многе друге постколонијалне песме на француском. Манифестије надреализма последњих дана, попут оних Joïce Mansour у њеним насиљним текстовима и запаљивој прози Annie Le Brun, сведоче о трајној снази надреалистичког духа. Година 1966, година Бретонове смрти, било је очигледно да модерна поетски дух није био монолитан: нови експерименти су се разликовали, у распону од 1966. године, у распону из места оријентисаних песама Ренеа Шара, који је био вођа отпора, прослављен поетичним ратним часописом ("Feuilles d'Hipnos") и његово лирско призывање Прованс, do l'obje (предметна игра) Франиса Понжа, који је наглашавао материјалност песничког процеса и његових производа. Понж је себе и свој рад ставио изричito на основу перцепције свакодневног,

у зумирају изблизу, како је то рекао у наслову *Le Parti-pris* из 1942. Године des choses (На страни ствари), став сличан ставу конкретних песника. Такође 1966, Ives Bonnefoi, Jackues Dupin, Andre du Bouchet, Louis-Rene des Forets и Claude Esteban основали су часопис под насловом L'Ephemere, посвећен појму пролазности, обележен асоцијацијом између вербалног и визуелног (на пример, сарадња између Bonnefoia и Alberta Giacomettiја). Утицај L'Ephemere требало је да траје много дуже од добровољне смрти 1973. Филозофски и поетски списи Edmonda Jabesa, египатског Јеврејина, чијем је раду први аплаудирао Max Jacob, а затим Jackues Derrida, и разнолики текстуални прикази изузетно разноликих места за песме из срце и ума, као и живо тело, представљају оно што представљају 1970-их и 1980-их као највише узете француске поезије након 1980. У новије време било је више експерименталних манифестација које показују нове, стално растуће и променљиве начине гледања на поезију, попут *Une journal dans le Emmanuel Hockuarda detroit* (1980), *Les Troubadours* (1981) Jackues Roubauda, Liliane Giraudon's *Je marche ou je m'endors* (1982), Dominique Fourcade's *Le Ciel pas d'angle* (1983), *Les Objets contiennent l'infini Claude Roiet-Journouda* (1983), *Mezza Voce Anne-Marie Albiach* (1984) и La Roberta Denisa Rochea *La Poesie est inadmissible* (1995). Као што је случај са поезијом широм света, сада је снажан најгласак на изведби, на усменом испољавању, од суштинског значаја увек за свет који се брже креће са којим се мора ићи у корак. Технологија и стварање ходају руку под руку: заједно са репом, слемом и регеом, иду сви варijетети дигиталне праксе и ентузијазама на Интернету. Баш као што су музичка форма и идеализам апстракције били камен темељац који је инспирисао типографске експерименте крајем деветнаестог века, техолошки напредак с краја дадесетог века постао је узор за велики део поезије коју доживљавамо на почетку дадесет првог века. Интерактивна природа савременог света, психолошко и политичко, локално и глобално, поезији даје ново место. Као што Edouard Glissant поставља, некадашње границе у новом "tout-monde" – сви свуда у свету – постале су пропустљиве. "Географски", кажу уредници цик-цак поезија "локално постаје флуидно и енергизирано".²⁵ У таквом свету, поезија мора бити припремна за све већу размену. И то је то. Као што примећује Жак Дерида, превод је великородушност. И као што би то Валтер Бењамин желео – а и ми – допунили бисмо језике једни другима. Двојезичне антологије, са њиховим преводилачким радом, сакупљају небројене ставке у безбрз одељака, које би било који уредник, песник, читалац или преводилац, могао бескрајно мењати као оно што се чини тренутно најисплативијим. Џон Ешбери је то заступао исправно за све нас: Ипак је свако знао да види само аспекте, Да је континуитет био жесток изнад свих снова да се издржи славна "смрт аутора"²⁶ коју је прогласио Ролан Барт, Мишел Фуко и други теоретичари, они су обрађени у каснијим есејима, заједно са додатном и можда пресуднијом савременом бригом о песнику, песми и њиховом статусу с обзиром на стално повећање инвазивних технологија. По мом мишљењу, сви аргументи и расправе о томе произилазе из ове забринутости, баш попут расправе о седамнаестом веку где су класични и модерни облици, познати као "*Qerelle des Anciens et des Modernes*" (Свађа старих и модерних), у овом облику они су добри за поезију и окрепљујући за песнички дух. Мали и велики часописи и машине остају закључани у економској кризи, али бар ове загрејане расправе привлаче пажњу

усредсређуји се на проблем поезије и начине песме који се односе на свет око себе и на нас.²⁷

Поезија у Француској остаје веома жива. Француски и многе врсте процват франкофонске песничке мисли и дела, кроз ново експериментисање, нове форме, нови начини гледања и све више важан акценат на женској поезији, даје нам поетску наду за дадесет први век. Велики мислилац деветнаестог века Џон Раскин као мото има само једну реч: "Данац". Ова антологија је замишљена да буде део данашњице у којој је сачињена, мишљена и до-вршена. Замишља себе као великородушно, лабаво повезано песничко стваралаштво у комуникацији једних с другима и са нама, усмерено ка новом опсегу и повећању перцепције старијих и нових текстова. Мислим на недавну медитацију Ива Бонфоа *Sous l'horizon du language*, у којој он изражава поетску наду да трајна свађа између знака и његове представе неће поправити непоправљиво, планине и расцепе између њих, кроз које песник може ипак видети – и што нам омогућава нам да видимо – небо.²⁸ Да-нас поезија поставља онолико питања колико их је увек имала, о себи и себи, и тако нам омогућава да са обновљеном енергијом пронађемо све што бисмо можда жељели да постанемо и на крају поново постанемо. Енергије и размене могу бити лозинке онога што смо намеравали да радимо овде. "Требало би да има места за више ствари, за ширење out, like", каже Џон Ешбери.²⁹ За ову велику књигу, коначни избор песника и песама зависили су, у многим случајевима, од појединих преводилаца уз консултације са уредником. Трајна жеља свих укључених у овај избор је да кроз њихов допринос читаоци могу, у свом окрету, да открију нешто ново што ће можда имати велику важност за њихову будућност читања.

НАПОМЕНЕ:

¹ Епиграф: Jackues Garelli, "Вишак поезије", у *Anthologie de la poesie française du XXe siècle*, ed. Jean-Baptiste Para (Paris: Gallimard, 2000), стр. 393.

² Terri Eagleton, Књижевна теорија: Увод (St. Paul: Universiti of Minnesota Press, 1996), passim.

³ Као каже песникиња Maggie Nelson, америчке песникиње изгледају као да "увек граде неку врсту лажне баријере пре-које уживамо да поново прелазимо" (разговор са аутором у јесен 2002, након чега се упоређује већи део материјала француска и америчка поезија у данашње време се ослања). "Почињемо поново", каже она, сахранивши ову сијушну велику изјаву усред прозне песме, "Palomas" (из "The Scratch-Scratch Diaries", у Jennifer Barber, Mark Bibbins и Maggie Nelson, Take Tri, AGNI Nev Poets Series, vol. 3 [Sv. Paul: Graivolf Press, 1998], стр. 133). Зар нисмо сви?

⁴ Видети Venus Khouri-Ghata, Овде је постојала земља, преведено и са уводом Marilin Hacker (Oberlin, Ohio: Oberlin College Press, 2001), стр. квии.

⁵ Aime Cesaire, "Poesie et connaissance", *Tropiques* (јануар 1945), стр. 166. The information is based on the informative article by Ronnie Scharfman in Denis Hollier, ed., *A New History of French Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), pp. 942–48.

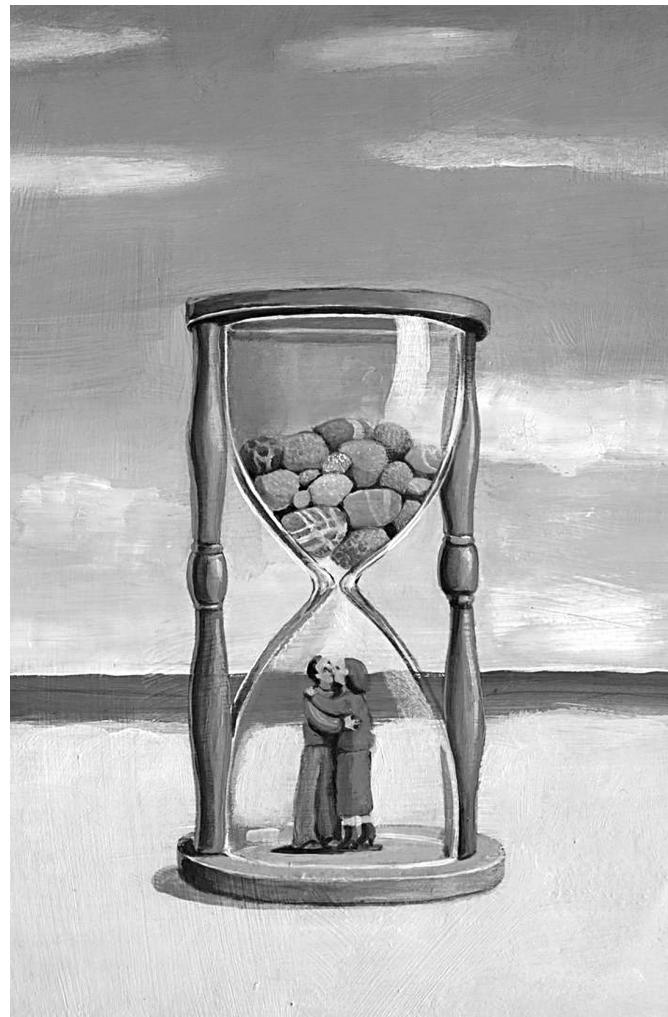
⁶ За информације о овом периоду, погледајте Reda Bensmaia, "Школа независности" у Hollier, Француска књижевност, 1018–22.

⁷ Видети Gui Silvestre, "Canadian Poetri", у *The Nev Princeton Encyclopedia of Poetri* и поетика, ур. Алек Премингер и Т. В. Ф. Брагран (Princeton: Princeton Universiti Press, 1993), стр. 165–66.

⁸ Када се Andreu Gideu постављало питање највећег песника у Француској, каже се да је је одговорио, "Виктор Иго, helas!"

⁹ Видети Varten F. Motte, Jr., ur. Oulipo: Приручник за потенцијалну књижевност (Normal, III.: Dalkei Archive Press, 1998).

- ¹⁰ Pierre de Ronsard, у Les Amours, ур. Marc Bensimon и James L. Martin (Paris: Garnier / Flammarion, 1981), стр. 298. Груби превод: "Кад си јако стар, чучи / Уз ватру неке вечери, картајући се и вртећи се, рећи ћете, / рецитујући моју поезију и дивећи се томе / Ронсар је певао о мени, кад сам био диван. / Када ћете имати ниједног слугу / слушајући тако нешто, и већ / поспан под својим радом, који се неће / пробудити право на звук мог имена, / благосиљајући твоје име, бесмртном хвалом. // Хоћу бити под земљом и, дух без костију, / одмараху се под сенком мирте; / чукаћеш на огњишту, стари, / кајући се због моје љубави и због свог поносног презирати, // Уживо, ако ми верујете, не чекајте сутра; / сабери данас руже живота."
- ¹¹ Claude Berge, "Quand vous serez bien vieille", pp. 117–18, in *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, Warren Motte, ed. (Normal, Ill.: Dalkey Archive Press, 1998). За расправу о комбинованој поезији и фибоначијевој песми, молимо погледајте Claude Berge, "За потенцијалну анализу комбиноване литературе", стр. 115–25.
- ¹² The New Spirit, in *Three Poems* (New York: Viking, 1972), p. 3.
- ¹³ Zigzag poesie: Formes et mouvements: L'Effervescence (Paris: Zigzag Poesie and Autrement, 2001), p. 174.
- ¹⁴ Poesure et peintrie: "D'un art, l'autre" (Paris: Musees nationaux, 1993) и Ives Peire's Peinture et poesie: Le Dialogue par le livre, 1874–2000 (Paris: Gallimard, 2001).
- ¹⁵ Видети Mari Ann Caws, ур., *Manifesto: A Centuri of Isms* (Lincoln: Universiti of Nebraska Press, 2002), sa manifestima poput Prostorni erotizam.
- ¹⁶ John Ashberi, "En France, il i a des chateaux, des fee, des sorcieres", Zigzag poesie, стр. 232–235.
- ¹⁷ William Carlos Williams, "Псу повређеном на улици", у *The William Carlos Williams Reader*, ур. M. L. Rosenthal (Nev Iork: Nev Directions, 1965), стр. 64.
- ¹⁸ Jackues Roubaud, разговор са аутором, Њујорк, април 2002.
- ¹⁹ Симон Ватсон Тейлор и Едвард Луци-Смит, ур., *French Poets Todai* (Nev York: Schocken, 1971), стр. 33.
- ²⁰ Tristan Tzara, "Pelamide", у *Tristan Tzara: OEuvres completes*, ed. Henri Behar, vol. 1: 1912–1924 (Paris: Flammarion, 1975), стр. 102.
- ²¹ Tristan Tzara, "Moi touche-moi", *Tristan Tzara*, стр. 110.
- ²² Ibid.
- ²³ За фасцинантан приказ учешћа француских песника и антрополога – Leiris посебно – и примитивни потез, види James Clifford, "Негрофилија", у Hollier, Француска књижевност, стр. 901–8. За уметничко ангажовање са примитивним, погледајте Jack Flam, издање, са Miriam Deutch, примитивизам и уметност двадесетог века: документарни филм Историја (Berkeley: Universiti of California Press, 2003).
- ²⁴ У "Првом манифесту надреализма" Бретон дефинише појам на овај начин: "НАДРЕАЛИЗАМ: Breton defines the term this way"; "SURREALISME: Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre maniere, le fonctionnement reel de la pensee. Dictee de la pensee, en l'absence de tout controle exerce par la raison, en dehors de toute preoccupation esthetique ou morale" (НАДРЕАЛИЗАМ: Чисти психички аутоматизам, путем којег предлажемо да се говором, писањем или на било који други начин изрази стварно дела мисли. Диктат мисли, у одсуству било какве рационалне контроле, без естетског или моралног разматрања). И у истом Манифесту: "Le seul mot de liberte est tout ce kui m'ékalte" (Реч слобода, сама по себи, једино што сматрам узвишијем). Андре Бретон, *Manifestes du nadrealisme* (Pariz: Jean-Jackues Pauvert, 1962), стр. 40, 17.
- ²⁵ Zik-zak poesie, стр. 24–26.
- ²⁶ John Ashberi, "Parergon", у Двоструком сну пролећа (Nev York: Ecco, 1976), стр. 56.
- ²⁷ Деги спомиње два дела: Giorgio Agamben's *La Fin du poeme* (Stanford: Meridian, 1999) и Philippe Lacoue-Labarthe's *Poetry as Experience* (Stanford: Meridian, 1999).
- ²⁸ Ives Bonnefoi, *Sous l'horizon du langage* (Paris: Mercure de France, 2002). Такође видети његов Lieuk et destins de l'image: Un cours de poetique au College de France, 1981–1993 (Paris: Seuil, 1999).
- ²⁹ John Ashberi, "For John Clare", у Двоструком сну пролећа (Nev York: Ecco, 1976), стр. 35.



Мери Ен Кос (рођена 1933) је америчка ауторка, преводиљка, историчарка уметности и књижевна критичарка. Уважени је професор емеритус за упоредну књижевност, на енглеском и француском језику на Постдипломском факултету Градског универзитета у Њујорку и на филмском факултету Стручњак је за надреализам и модерну енглеску и француску књижевност, написала је биографије Marcela Prusta, Virginije Woolf и Henri Jamesa. Ради на односима визуелне уметности и књижевних текстова, написала је биографије Пабла Пикаса и Салвадора Даљија. Такође је писала о Andreu Bretonu, Robertu Desnosu, Reneu Charu, Ives Bonnefoiu, Robertu Motherwellu и Edmondu Jabesu. Била је виша уредница часописа Harper Collins World Reader и уређивала антологије, укључујући Манифест: век изама, надреализам, француска књижевност двадесетог века. Између осталих, превела је Stephana Mallarmeа, Tristana Tzaru, Pierrea Reverdia, Andrea Bretona, Paula Eluarda, Roberta Desnosa и Renea Chara. Међу положајима које је заузимала су: председник Удружење за проучавање даде и надреализма, 1971–75. и председник, Америчког удружења модерних језика, 1989–91. Чланица је Америчке академије уметности и науке и доживотна чланица Клер Хол са Универзитета Кембриџ. Чланица је њујоршког Института за хуманистичке науке.

Изворник: *The Yale Anthology of Twentieth-century French Poetry*, Yale University Press, 01. 01. 2004.
– 646 страница, Mary Ann Caws

Превод са енглеског **Јован Зивлак**

Живорад Ђедељковић

ТЕПИХ

Данима, зима је пролазила
Бивајући нешто друго.
Пловили си беличасти облаци,
Сати у самоћи, пролазила је самоћа.

Неко је сигурно желео више:
Пехаре препуне сунца, бол расут
Уз корен пустинjsке биљке.
Охолост сакривену у тешким
Сефовима резиденција.

Иzlазио сам у кошуљи и куповао
Оно што нисмо знали да створимо.

И журио да из сигурности собе
У којој је живот наместо тепиха
Миран гледам светло пролажење.

Да под топле бледе шаре склањам
Ситнице, речи и привиде, за доба
Које неће бити нешто друго.

ПРАВИЋУ СЕ ДА НЕ ЗНАМ

Да добре речи, поштеђене описа,
Злобе и самољубља, ишчезавају
Изнад горе и срдитих облака.

Да је део летине препуштен леду,
А добар део води са голих брда.
Надошлих као груди малених метреса.

Да се, чим саговорник окрене леђа,
Клан хијена зацерека и заценут
Крене јасним трагом.

Да мине лажи ничу као бунике.
Разносе погоне и магацине.
Нестају цветна поља ума.

Да су пуњене птице опет свиле гнезда,
Уместо да одлете у летњиковце,
А виле и буђеларе оставе убогима.

Да је зло пуштено с ланца после
Здржених вежби опстајања у вестима.

Бесно лаје и нема никог
Да се испречи између њега и дечака
Спремног да мачету избоде очи.

Срце моје, ми се бојимо, тако се бојимо.
И правимо се да нас нема.

РАЗНОБОЈНЕ КАПЉИЦЕ

Из собе видим тује уз ограду.
Стасити чувари у новим униформама,
Бране да поглед падне у раскош
Стечену у рату.

Кад је ветар, њихови се врхови љубе,
Како и приличи плесачима.
На бину их је спустио Едгар Дега.
Падају зелене капљице воска.

Зањихана је слика, баш као и друге
О којима сам сазнавао од учитеља.

На њој сам и ја: бежим
Од бодљикаве жиже, живе ограде.
Са куле стражар још увек вреба,
Спреман да проспе врели восак.

Једном ћу знати: трчао сам, бојао се,
А нисам ни стигао до својих брига.

Увек су нека бића плесала, нека су стабла
Корачала уз ограде, облаци су били од цвећа.
Падале су у мени разнобојне капљице.

ЗВУК И СВЕТЛО

Ујутру, направи бразду
На мирној површи кафе,
Брза и продорна, узбурка
Плитки залив града.

Поподне, устреми се
На тањире, распара јастуке.
Незасита ајкула, опомене
Трошне и нестрпљиве
Што би да пређу границу.

У поноћ, месец задрхти,
Смрачи се начас,
Кад пред њом отвара се пут.
Време пропада у кратер
И бива га све мање.

Сирена амбулантних кола.

У слике одведе ме звук,
Под небом Клода Лорена
Помислим да сав сам живот провео
Лечећи некога, само журећи,
Без звука и светла, да нађем лек.

Чезнући да узмем лек.

Никола Живановић**НОЋНЕ МОРЕ**

1

Сањао сам да се враћам аутобусом
У родни град, код мојих.
На станици налећем на банду насиљника
Из моје основне.
Почињу да вичу:
"То је он. То је он,
Види како се угојио."
Скупљају се око мене
И ударају ме,
Ударају ме
Својим дечијим ручицама.

2

Шаљу ме у самоубилачку мисију.
На великом сам тргу.
Грабим прву лепу девојку
И уједем је за врат.
Она вришти.
Трче са свим страна да јој помогну.
Бројим у себи.
Чекам да експлодира.

3

Сусрећемо се на иранској граници.
Човек ме пита где овде престаје пустинја,
А где почиње граница.

4

Сањао сам да имам безброј баба и деда
Тако да сваки час неко од њих умре
И ја живот проводим примајући саучешћа

5

Сањао сам да су терористи
Уништили центар Београда
Свуда су бацали бомбе,
Сузавац и конфете.

6

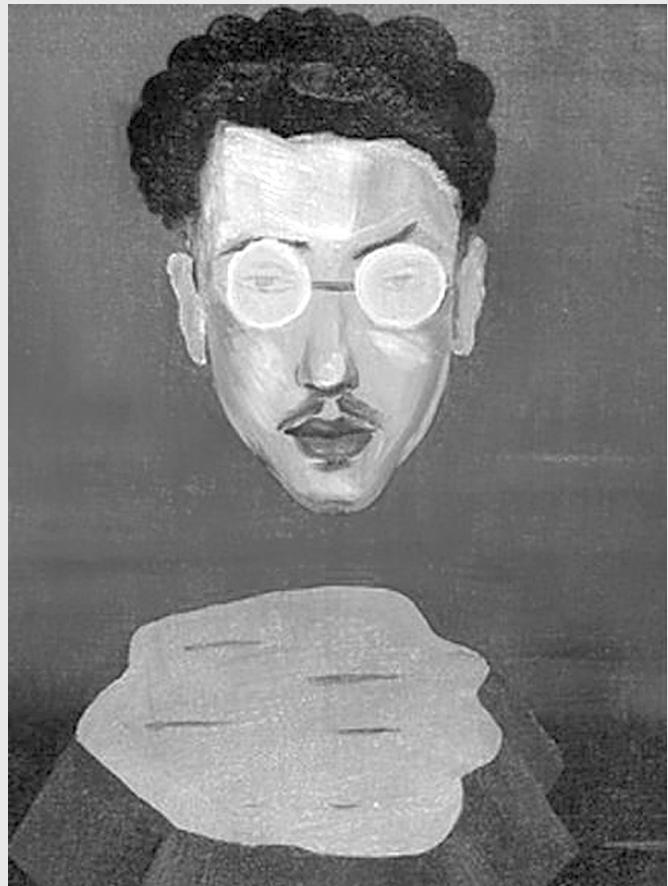
Сањао сам о славној прошлости моје улице
Баба је направила кокошињац на улици
Да обнови традицију држања животиња.
А компијини лавови и јелени сви су постали људи
И сад већ на факултет полазе.
Правили смо опроштајно вече на ком је
Мој друг из клупе смувао једну ламу.

7

Сањао сам да ми долазе људи у кућу.
Сваки односи књигу из моје библиотеке
И за то ми даје једну батеријску лампу.
(*Ђулићи и увеоци*)

Луђица Вуков Михајило**РЕКА, ЛЕК ЗА ТУГУ**

Од искона
спојена са тугом
увек се враћам својој реци.
Силазим до обале
Сагињем се, узимам длановима воду
умивам лице.
Капљице, уместо суза падају.
Косу ми кошава провлачи
уместо чешља.
Уваличам Тису
телом испуњавам миомирисе
који ми струје кроз уста и плућа.
На главу исплећем венчиће Тисиног цвета
расутог по пучини.
Ток га носи до Дунава.
Дижем скунте од хаљине.
Изујам сандале
и весело гајкам у круг боса.
Док скакућем по води
песак ко пешчани сата
између пристију протиче.
Тугу ми река односи таласима.
Срећна због сусрета са њом
Одлазим... испуњеног срца.



Максимилијан Џ. Рудвин

Сатанизам Барбија д'Оревила

"Која је његова (човекова) религија?", пита се шавијански ћаво. "Изговор да ме mrзи."¹ Жил Амедеј Барби д'Оревил изгледа да је направио изузетак од овог општег правила. Његова религија, по свему судећи, била је изговор за љубав према Луциферу. Преобраћање овог писца 1846. године било је почетна тачка за упијајуће бављење ћаволом и свим његовим делима. Када се 1857. године појавило Бодлерово *Цвеће зла*, Барби је изјавио у једном приказу да је човек који је одгајио ово отровно цвеће имао бар две отворене опције: да разнесе себи мозак или – да постане хришћанин.² Како би избегао понижење пузења ка крсту, Барби није почeo да пише своје ћаволске приче све док се није преобратио. Насупрот Адолфу Ретеу, још једном писцу прича о ћаволу, Барби је отишао *de Dieu au diable* – од бога до ћавола.³ Иако је наставио да се изјашњава да верује у Принца мира, почeo је да проповеда Принца из јаме. "Ако се и даље претвара да поштује цркву," каже Ж. Ш. Уисман, он се потом такође придружио групи декадентних и дијаболичких писаца,⁴ "ипак је молитве, као у средњем веку, упућивао ћаволу."⁵ Прикљањајући се Исусовом крсту једном руком, другом је подржавао ћавола. Овај творац дијаболичних ликова чврсто је настојао у томе да су његове креације природна деца цркве. У предговорима својих књига исказивао је веровање у ћавола и позивао као сведочек учитеље цркве. "Одувек сам веровао," написао је Барби у предговору књиге *l'Ensorcelée* (1854), "... у интервенцију окултних сила и сила зла у борбама човечанства. ... У погледу интервенције злих сила у људским подухватима као потпору имам сведочење цркве, и штавише не желим да верујем да оно што се тренутно дешава у свету дозвољава непослушним да у то верују."⁶ У предговору књизи *les Diaboliques* (1874)⁷, Барби опет себе описује као "писца ... који верује у ћавола и у његов утицај у свету."⁸

Став који Барби узима у обзир у погледу веровања у ћавола не се може критиковати. Његова тврђња да је ћаво од суштинске важности за религију као божанство не може се не-гирати.⁹ У потпуности је у праву када каже да се не може веровати у свевишићег а не веровати у његову супротност. Вера у ћавола важан је део црквених учења. То је кључна ствар у католичком планирању спасења. Дабоме, која би потреба за спасењем кроз Христа била када не би било Сатане који непрестано сплеткари противу човека? Стога је у потпуности у складу са католичким кредом ако Барби види ћаволову шапу уместо божије шаке у животним пословима. Црква је одувек учила да утицај зла јаче држи човека него утицај добра. Део је црквене доктрине да ћаво може и заправо има већу моћ – физичку као и моралну – над човеком од Бога. Барбијево веровање да ћаво а не Свевишићи вуче конце људских марионета на позорници коју зовемо животом канонички је исправно. Није ли ћаво принц света (Јов. xii. 31 ; xiv. 30; xvi. 11; Еф. ii. 2; vi. 12), чак ни Бог овог света. – *deus hujus saeculi* (2 Кор. iv. 4)? Зар из другог одломка из Библије не можемо закључити да је ауторитет над светом дат Сатани да га даје коме он жели (Лук. iv. 6)?

Сада када је веровање у Ђавола и коришћење речи ћаво изашло из моде не успевамо да схватимо значај који је ћавоља доктрина имала код наших предака. Ове ругалице, које на сам помен његовог имениа пуцају од смеха, треба подсетити на чињеницу да није тако давно ауторитativno у црквеним судовима изјављено да порицање ћавољег личног постојања представља човека као озлоглашеног злог житеља и развратника књиге заједничке молитве. У најмање једној земљи у Европи ћаво још није изгубио правни статус. Ирска још увек признаје вештичарење као противправни преступ. У заступању мира новопостављени судија има овлашћење да добије сазнање о, између осталог, "вештичарењу,



бајалицама, чаробњаштву, магијским вештинама".¹⁰

Од дана када је Атанасије писао житије Светог Антонија у маниру херојства борбе против ћавола, човекове зле мисли и поступци сматране су се верним махинацијама опаког. Црква је пратећи трагове јереси дошла до дувања Белзебубових мехова у уши човечанства. За римске религиозне особе веровање у ћавола као и свако друго веровање црква је фиксирала *ne varietur*. Стога следи да веровање у ћавола као силу која усмерава наше судбине сваком католику мора да представља део сопствене религије. Другим речима, сваки католик неопходно мора бити сатаниста. Жил Леметр (Jules Lemaitre), још један *grands converti*, може да сматра да је порицање постојања Сатане још јача врста сатанизма него веровање у њега, а да је прави сатаниста био пре атеиста Сен-Бов (Sainte-Beuve) неголи католик Барби.¹¹ Па ипак, не може се довести у питање то да је сатанизам у свом изворном значењу ништа друго до веровање у Сатану као силу која контролише у светским пословима. Као што деизам означава веровање у Бога (*Deus*) а хришћанство подразумева веровање у Исуса Христа, тако и сатанизам односно дијаболизам представља примарно веровање у Сатану односно *Diabolusa*.¹² Као католик, Барби је неопходно био сатаниста а у портретисању ћавоље активности на земљи свеукупно је у католичком учењу и традицији. Његов метод је

заснована теологија, шта год ми мислили у другом погледу. Ако је романсијеру дозвољено да се окрене интервенцији провиђења, зашто му онда не би било дозвољено и да тражи помоћ од ћавола да га спаси из невоље? У ком је погледу, молићу лепо, паклена машинерија инферорна у односу на небеску? Зашто *diabolus ex machina* не би био једнако добар као *deus ex machina*? Ако дозволимо ванљудским силама да интервенишу у људским подухватима, представници оба царства би требало да уживају иста права. Са теолошке тачке гледишта увођење ванљудских ликова у књижевност, како злих тако и добрих, не представља никакву потешкоћу. Са тачке гледишта психологиије, пак, не може се разматрати ниједан утицај добра или зла који не произлази из човековог карактера. Али Барби не потражује било шта од психолошке истине. Он никада не покушава да психолошки објасни поступке својих ликова. Његов метод је да развије и објасни изузетно, аномално стање духа и да избегне сваку психолошку мотивацију тако што ће је приписати ћаволу. У том погледу Барби је такође доследан католик. Објашњавањем на природан начин необичних човекових мисли или поступака супротставио би се учењу цркве. Према католичком уверењу људски ум не може да постигне ништа необично без помоћи Сатане. Барбијев савременик, Марки де Мирвил (Marquis de Mirville), такође ћаволу приписује све необичне појаве.¹³ Теологија и психологија не функционишу добро заједно. Католички романсијер не сме никако да покуша да објасни човекове поступке кроз његов лик. У складу са католичким кредом мора да буде одговоран за сваки шаптaj било доброг или лошег анђела. Барби као католички романсијер мораје да усвоји овај метод мотивације и да своје ликове представи тако као да их покреће невидљива рука. Па ипак, како је био убеђен у превласт зла на овом свету, није могао а да не види ћавола где год би погледао. Због тога се ћаво често јавља на његовим страницама. Штавише, ћаво је тај који је прави јунак његових прича. Сатана се не појављује лично, већ је то сила у којој сви Барбијеви ликови живе и крећу се и имају сво-

је сопство. Јер Барби није толико заинтересован за особу колико у ћавољу силу.

У његовим причама ради се о демонској поседнутости пре него о ћаволској личности. Сви његови ликови су дијаболично поремећени, опчињени или поседнути ћаволом. Нарочито су његове жене дијаболичног темперамента. У књизи *les Diaboliques* нема жене коју није запосело најмање седам демона.^{14*} "Дијаболично," примећује њихов немилосрдан сликар, "заиста дијаболично. Ниједна жена у овој књизи није мање или више опака. Ниједна жена која би се могла назвати озбиљно и истински анђелом... Ниједна жена која је чиста, врла, невина... Ове грешнице душом и телом припадају ћаволу."¹⁵

Барбијева замисао жене такође се заснива на католичком учењу и традицији. Као што је Сатана вечити искушитељ, тако је жена у очима цркве вечити инструмент искушења. Средњовековни монаси и мисионари жену сматрају ћавољим инструментом, *instrumentum diaboli*, као најделотоврнијим мамцем за којим ћаво лови душе. Овај ћавољи доктор љубав сматра ничим другим до демонском поседнутостју а уживање у њој сигурно ће довести човека до бескрајне пропasti. Као у Ропсовим гравурама тако у Барбијевим причама жену проматрамо кроз њено обожавање господара Луцифера. Вична је свим тамним вештинама и стручна за све врсте сексуалних перверзија. Жена се ваља у дивљи развратним и раскалашним оргијама, непрекидно призывајући, уздижући и обожавајући ћавола. Писцу се мора призвати да његове приче испуњавају сврху најављену у предговору и да ће његови изуми чаробњаштва и светогрђа, вештичарења и опакости, раз-

врата и изопачености, еротоманије и теофобије преставити чак и најтврђег читаоца. Али није тако лако открити морални циљ који овај дијаболични доктор тврди за своје приче. Заправо, француска је влада тужила Барбија да квари јавност књигом *les Diaboliques* као што је тужила Флобера за објављивање књиге Мадам Бовари и Бодлера за *Цвеће зла*. Било да код Барбија, као и Бодлера, видимо или не видимо савременике и другове по писму, очигледно је да човека који задовољство узима из тога што крохи на забрањено тло све то радује. Његови мушки ликови, који су за трунку мање ћаволски него женски, описаны су са очигледном попустљивошћу. Ови Сатанини вазали најпажљивије су и најсаосећајније исцртани. Сам их је ћаво бирао, и елита су човечанства. Код Барбија наслеђују земљу и играју се Господа над човеком. Обдарени су дрском, радосном, империјалистичком, донжуановском лепотом, лепотом коју очувају чак до краја живота, "као да су", каже њихов хроничар, "потписали пакт са Сатаном". Али наспрот свим другим људима који су се дрзнули да се баве ћаволом, Барбијеви мушкарци никада не испуњавају свој део нагодбе. Никада не плате казну за своју безбожност и изопаченост. Барбијево сажаљење према изопаченим мушкарцима не може се превидети. Он своју личност у потпуности урони у њих и у потпуности се с њима идентификује.¹⁶ Они су само пројекција његовог идеалног сопства. Меснил, Брасар и Равила очигледно су портрети њиховог сликара. Барби чак иде дотле да трећем од ова три опака лица даје сопствено име – Жил Амедеј.

Барби стога превазилази католичко веровање у ћавола као особу и силу. Овај фанатик, овај махнити

католик очигледно не верује у ћавола, већ га одиста обожава. Не само да прихвата Сатану, већ му додељује место у светилишту. Барби нас обавештава да је ћаво прилично занимљив, из етичке или и естетске тачке гледишта.¹⁷ Од свих ћавола, Сатана се нашем писцу највише допада. "Овај пали анђeo, који потиче из добрe породице," каже нам Барби, "има више памети неголи сви други демони којима командује."¹⁸ Оно чиме је Сатана освојио



нашега писца јесте та особина којом се разликује у карактеру архангела коме је одузета круна и која је доведла до његовог пада. Био је то поклич емпириског бунтовника: *Non serviam*, који је снажно одјекнуо у срцу књижевно-феудалног *grand-seigneur-a*. Барби је заиста, *fier comme Lucifer*, како каже француска изрека. Овај убоги потомак старе аристократске породице био је веома поносног духа. Његови пријатељи, како наводи Реми де Гурмон (Remy de Gourmont), патили су због његове опаке арганције и дрскости. Особина којој се Барби највише дивио у Сатане, ипак, била је његова моћ. Овај одлучни реакционар романтизма и краљевства, шампион средњовековног и монархизма, обожавао је моћ више него било шта на свету. Моћ је називао "најлепшом ствари која на свету постоји после врлине."¹⁹ Овај љубитељ моћи није могао а да не падне ничице и обожава свемогућег бога зла и принца овога света. Заправо, сам Барби осећао се толико сродним Сатани путем свог охолог духа и љубави према моћи, толико да се у потпуности идентификовао са својим јунаком и скончао верујући да је он сам ђаво. Пред крај живота писма је потписивао речима *le prince de tenebres* (Принц таме). "Ђаво" је изгледа био консензус мишљења његових пријатеља у погледу нашега писца (Франсоа Лоренсије (*Francois Laurentie*)). Барби је сигурно имао *le diable en corps*, што према Волтеру представља неопходан услов за успех у било којој уметности.²⁰

Истини за право, пак, мора се навести да је код Барбија као и код Ронса изопаченост била само позирање. Обојица су приказивали дијаболизам, али га никада нису практиковали. Барбијев приватни живот био је налик монашком, уопштено гледавши на основу његових писања о супротности. Анатол Франс (Anatole France), од кога потиче ова изјава, говори да је Барби писао као анђео и као ђаво.²¹ "Исповедник безбожности" израз је који овај критичар користи за нашега писца. Филип Трехерн мисли на Барбијев дуални карактер када га назива "Мефистом у муфтији".²² Овај ексцентрични романтичар успео је да искомбинује улогу шампиона на крсту и круну апологете дандизма и дијаболизма. Био је боналистички традиционалиста²³ и бајронистички Титан, спој Жозефа де Местра (Joseph de Maistre)²⁴ и Алфреда де Мисеа (Alfred de

Musset). Барбијев романтизам био је полусарафимски а полусатански. Његов велики књижевни предак, ипак, био је Шатобријан.²⁵ Његови списи могу се сматрати природним издankom књиге *le Genie du Christianisme* (1802). Барби је од Шатобријана као и Бодлер²⁶ извео свој католички сатанизам, веровање у Сатану као елемент од највеће важности у католичком кредиту, као и његов сатанистички католицизам, то комешање паганске осећајности са хришћанским сентиментом, ту врсту религије која треба да намести прилику за естетско задовољство и побожну емоцију. "Сентиментализам у религији", каже професор Жерар, "увек је опасна ствар али када се интензивира у књижевности, води право до самога ђавола."²⁷ Даље су на Барбијев рад утицали писци фантастичних прича у првој половини деветнаестог века.²⁸ Од страних писаца, Е. Т. Хоффман (Hoffmann)²⁹ а од америчких По³⁰ убрајају се у његове књижевне претече.

Али Барби д'Оревил превазишао је све своје учитеље у умећу пружања читаоцима пресвете језе. Реми де Гурмон, који нашег писца назива "једним од најоригиналнијих ликова деветнаестог века"³¹, убраја његове приче међу највећа ремек-дела прошлога века у Француској. "Да је Балзак написао *les Diaboliques*," каже, "сматрала би се највећим његовим делом." Пол де Сен-Виктор (Paul de Saint-Victor) пореди Барбијеве приче са "напицима које су чаробњаци кували а у којима су асфодели и поскоци, тигрова крв и мед." Али аја! Ово ђавоље јело већина нас тешко може да свари.³² Охоли кицош врло је добро знао да његови списи никада неће постати популарни, али је радије живео у беди и сиромаштву него да се наклони руљи. У оквиру тог броја, наравно, био је и Сатана. Може се само надати да га је ђаво, заузврат за услуге сигнализирања које му је Барби приписао, коначно препустио Богу.

Превод са енглеског језика Весна Савић

6. јануар 2021.

Изворник преузет са вебсајта <https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3504&context=ojs;>
© Ауторско право: Maximilian J. Rudwin 1921. године (*The Open Court*, Vol. XXXV, No. 2, стр. 83–90)

БЕЛЕШКЕ:

¹ Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw), *Man and Superman* (1903), стр. 107.

² "Apres les *Fleurs du Mai* il n'y a que deux parties a prendre pour le poete qui les fit eclore, se bruler la cervelle ou se faire chretien." *Les oruvres et les hommes. Les poetes* (1863).

³ Адолф Рете, писац књиге *Treize idylles diaboliques* (1898), прича причу о свом преобраћењу у књизи *Du diable a Dieu* (1907). За више информација о преобраћању видети есеј "Исповест. М. Ретеа (*The Confession of M. Rette*)" у књизи Хенрија Скота Холанда (Henry Scott Holland), "Прегршт успомена" (*A Bundle of Memories*) (1915), стр. 185–9.

⁴ Видети чланак овог писца, "Уисмансов сатанизам (*The Satanism of Huysmans*)" у часопису *Оућен корт* (*The Open Court*), свеска. XXXIV (1920), стр. 240–51.

⁵ "S'il pretendait toujours honorer l'Eglise, il n'en adressait pas moins comme au moyen age ses postulations au Diable." *A Rebotirs* (1889).

⁶ "J'ai toujours cru... a rintervention des puissances occultes et mauvaises dans les luttes de l'humanite. ... Quant a l'intervention des puissances mauvaises dans les affaires de l'humanite, j'ai encore pour moi le temoignage de l'Eglise, et d'ailleurs je ne crois pas que ce qui se passe tout a l'heure dans le monde permette au plus recalitrant d'en douter." *l'Ensorcelée*, стр. 61.

⁷ Филип Трехерн (Philip Treherne) у књизи "Луј XVII и други радови" (*Louis XVII and Other Papers* (1912), 137) сматра ову збирку десет прича најбољим примером Барбијевих имагинативних записа.

⁸ "...L'auteur qui croit au Diablo et a ses influences dans le monde."

⁹ Немачки рационалиста из 18. века, Кристофор Фридрих Николај (Christoph Friedrich Nicolai), већ је казао да Бог и ђаво чине читаву религију.

¹⁰ В. Свети Џон Д. Симор (John D. Seymour), *Irish Demonology and Witchcraft* (1913), стр. 248.

¹¹ Жил Леметр (Jules Lemaitre), *Les contemporains*, 4. серија (8. изд. 1889), стр. 54.

¹² Ежен Грел (Eugene Grele), *Jules Barbey d'Aurevilly. L'oeuvre* (1904), стр. 121.

¹³ Марки де Мирвил (Marquis de Mirville). *Des esprits et le leurs manifestations fuidiques dans la science moderne* (1858).

¹⁴ "Pas une de ses femmes qui ne soit complice de la moitié des démons." Леон Блој (Leon Bloy), *Un brelan d'excommunies* (1889), стр. 42.

¹⁵ "Diaboliques. il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré. Il n'y en a pas une seule à qui on puisse dire sérieusement le mot de: Mon Ange ! sans exagérer. Comme le diable, qui était un ange aussi, mais qui a culbuté, — si elles sont des anges, c'est com-

me lui...la tête en bas, le ... reste en haut! Pas une ici qui soit pure, vertueuse, innocente... Ces pecheresses ont le diable au corps et ou coeur." Предговор првом издању књиге *les Diaboliques*, стр. 6.

¹⁶ В. Ернест Селије (Ernest Seilliere). *Barbeau d'Aurevilly* (1910), стр. 190.

¹⁷ "...Moralement comme esthetiquement c'est interessant, un demon."

¹⁸ "Cet archange tombe, étant de bonne main, a plus d'esprit que les autres diables dont il est le chef." В. Селијер (Seilliere), *op. cit.*, стр. 192.

¹⁹ "...La force la plus belle chose qu'il y ait dans le monde apres la vertue."

²⁰ "C'est le diable au corps qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts."

²¹ Анатол Франс (Anatole France), *La vie littéraire*, 3. издање (1891), стр. 37–45.

²² Филип Трехерн (Philip Treherne), *op. cit.*, стр. 141.

²³ Луј де Бонал (Louis de Bonald), писац књиге *La theorie du pouvoir politique et religieux dans la societe civile* (1796), бра-

нио је ауторитет у духовним стварима као и у временским.

²⁴ Жозеф де Местр (Joseph de Maistre), писац књига *Du Pape* (1819) и *Soirees de Saint-Petersbourg* (1821) заједно с Боналом водио је покрет повратка Риму и краљевству.

²⁵ В. Едмунд Госе (Edmund Gosse), *French Profiles* (1904), стр. 96; *North American Review*, Vol. CXCII (1910), стр. 485.

²⁶ Џејмс Хунекер (James Huneker), *Iconoclasts* (1905), стр. 352, сматра да је Барби од Бодлера преузeo свој тип католичанства.

²⁷ Албер Л. Жерар (Albert L. Guerard), *French Prophets of Yesterday* (1913), стр. 35.

²⁸ В. Џ. Х. Ретингер (J. H. Retinger), *Le coûte phantastique dans le romantisme français* (1908), стр. 130.

²⁹ В. Аугуст Дупој (Auguste Dupouy), *France et Allemagne* (1913), стр. 103.

³⁰ V. Atlantic Monthly, Vol. LXVIII (1891), стр. 699.

³¹ Реми де Гурмон (Remy de Gourmont), *Promenades littéraires*, 1st series (1903), стр. 258.

³² Од свих Барбјевих имагинативних списа, *Une Histoire sans nom* (1882) преведена је на енглески језик и објављена, са импресијама о писцу од Едгара Салтуса, у часопису *Lotus Library* (издавача Brentano's 1919). Ова *Прича безимена* (*Story Without a Name*) у суштинским тачкама подсећа на књигу Хајнриха фон Клајста, *Die Marquise von O...* (1808). Од његових критичких дела, *Dandysme et de George Brummel* (1845) на енглески је превео Даглас Ајнсли (Douglas Ainslie) и објављена је, 1897. године, под називом "О дендијму и о Џорџу Брумелу" (*Of Dandyism and of George Brummel*). Његову песму, "Le Cid", која је сада веома популарна као рецитација, превела је Бетам-Едвардсова у збирци есеја "Французи, Францускиње и књиге" (*French Men, Women and Books*) (1910), која такође садржи портрет и студију о писцу.

Михајло Орловић

СУМЊА

Смрт је умрла у мени
Вероватно од досаде
Дуго се вукла наоколо
Те хоће те неће
Пред крај је почела да зановета
Купи ми венчаницу од маслачака
Кад ветар пирне да могу лако
Одлетеши на небо
Немој у рам у којем сам чамила
Стављати неку другу сенку
Узими ме често у уста
Неће ти јабука стати у грлу
Остави кључ испод отирача
Ако се предомислим

Чим је изашла кључ сам окренуо два пута
Повукао кваку за сваки случај
Окречио куђу и купио птицу
Која уме да крешти кад види сенку
Смрт ми је била врло сумњива
Знам ја њу
Очас може се предомислiti
И разбити стакло на прозору

УПУТСТВО ЗА СТАРЦЕ

Немој да те ђаво напути
Да смислиш нешто апстрактно
После да се правдаш

Ко кано било је случајно
или није намерно

На часове веронауке не мораš долазити
Ако не можеш без Бога
Купи неког на отпаду

Чим ти падну сећања на под
сагни се и обриши их
може се неко оклизнути
и врат сломити

Ако ти треба воде сам себи дохвати
ако не можеш устати
плати
ако немаш пару
онда гледај

А то што кажеш да имаш право на бубе
обеси их мачку о реп
и закопчај шлиц

*

Михајло Орловић је рођен у Босанској Милановцу код Санског Моста. Завршио је Факултет политичких наука, смјер журналистика, у Београду. Тренутно живи у Бањалуци.

Објавио је 22 књиге прозе, поезије и записа. Аутор је бројних новинских, радијских и ТВ репортажа, као и документарних филмова, за које је награђиван (Сребрни пастир, Златна букалија и друге).

За своје књижевно стваралаштво добио је више награда. (Награду Међународних књижевних сусрета Шушњар, Слово Подгрмече, награде за најбољу причу у Требињу, Шамцу, Грађици, Глас Српске, те награде за најбоље књиге (Алексинац, Требиње, Соколац, Тјентиште) као и другу награду на Међународном фестивалу поезије славенских земаља у Бугарској.

За роман "Небо и ништа" награђен је наградом Града Бање Луке, као најбоље остварење у 2007. години.

Заступљен је у више антологија српских приповједача и пјесника.

Часлав Ђорђевић

Петер Хандке

(Из Азбучника)

АУТОР-ПИСАЦ

*П*ознано дело Петера Хандкеа *Појодне Писца* (1987, на српском језику 2018), својом насловљеношћу, асоцијативно упућује на песму Стефана Малармеа *Појодне једног пауна* (1876) у којој антропоморфизовано биће (паун) илити лирски субјект у песми не прихвата наметнуту му ружну датост света, искључује се из баштанске свакодневице и поподне проводи у сновима и сладострасним фантазијама о митолошким нимфама у буколичкој природи, сав се предајући изворној слободи, необузданој игри ероса и апсолутној Лепоти као врхунском идеалу.

У приповести *Појодне Писца* П. Хандкеа све се креће у другом смеру. Писац, безимени субјект (као и у низу других Хандкеових дела), свестан организоване и унапред програмиранине стварности, повлачи се такође у самоћу и тишину, искључиво у настојању стварања нових светова – креће у писање, да у језику и сликама открива постојећи живот, из неких свим другим перспектива, свестан да изван ове стварности нема другог бивства. Зато и у предметном, доживљеном и сазнајном тражи Лепоту и налази свеопшта прожимања разлчности и њихово свезивање у целину света.

И читаоцу бива јасно: у питању је обузетост аутора Писцем, не као појмом већ предметом промишљања у наративном ткиву приповести. Хандке као аутор ове приповедне творевине, а сходно властитом искуству књижевног ствараоца, опсесивно прати Писца у свим аспектима његовог активитета док ради на започетом делу, са жељом да у уметничкој форми покаже кроз шта све он пролази, посебно са освртом на једно поподне, тј. како оно противче и чиме га све **Автор / Писац** испуњава у предаду између два писања.

Дакле, оно што је предмет науке о књижевности у појмовном смислу (писац, стварање, дело, читалац, критика) овде се нуди као наративни дискурс у руху *йријовесији* и сазнање о поетичкој позицији, пре свега, са-

мог Петера Хандкеа, будућег нобеловца, а што поприма и универзални смисао када су у питању *стваралац и дело*. Може се рећи да је овде реч о ауторском схваташтву ствараоца од којег се никад није удаљавао ни у ауторским коментарима/ метанаративима својих дела, али ни у интервјуима на ту тему. Стално је истицао иста поетичка уверења. По субјекту, по предмету наратива и суштинама које одређују приповест *Појодне Писца*, по ухваћеном смислу који мрежи дело, има се утисак да П. Хандке дотиче развојни пут и стваралачки лик Тонија Крегера и показује видну сличност својих погледа (на писца и стварање) са Томасом Маном у новели *Тонио Крејгер*.

Петер Хандке Писца даје у двострукој пројекцији: док стварање траје и у тренуцима између два стварања, тј. кроз каква дешавања пролази и шта бива са њим и у њему у односу на мноштво око себе док је у том свету. Док ствара, Писац је сам за столом, над белином листа, уверен да му никад није довољно самоће и тишине, па се и најмањи шум јавља као реметилачки фактор. Увек је у стрепњи да нешто (неки глас, звук споља) не наруши његову усредсреженост на коју чињеницу, реч, започету линију функционалног, новог хоризонта, свезивање предмета у слике. Зато је било и бекства у стан на самом врху солитера да тамо, неометан било чиме и од било кога, ствара своје дело.

У тим тренуцима, док настаје дело, *писање* постаје један једини догађај који грозничаво носи Писца. Он, увучен у игру стварања, и сам постаје догађај од којег нема већег – невидљива драма се одвија у њему. Она се води између спољашњих појединости које надолазе и унутрашњих експанзивних сила (мисли, емоције, асоцијације, сећања, слуђења, уображавања) које проваљују и вуку на разне стране; ту су и "тренја" и судари између речи и чињеница, између самих речи у реченици; између сталних повезивања и разграничења у језику и синтаксичким спреговима. И тада,



када се то одвија као велико духовно "збитије", само по себи, бива врхунски догађај ("догађај у догађају"), увек неочекиван, јер се *процес одијрава и траје без претходног плана*. Наравно, уз сталну бојазан да се *ришам* (врло битан за П. Х.) не прекине и не стане, да смисао који се унутар тога успоставља не избледи или сасвим не усахне, и не превагне *сумња* у стварање жељеног, односно да не дође до преображаја стварносног, а што би требало, као ново отелотворење, да буде заводљива истина од оне што јој претходи. Јер, то је могуће само у игри језика и књижевног стварања, из које се рађа један нови свет / свет привида.

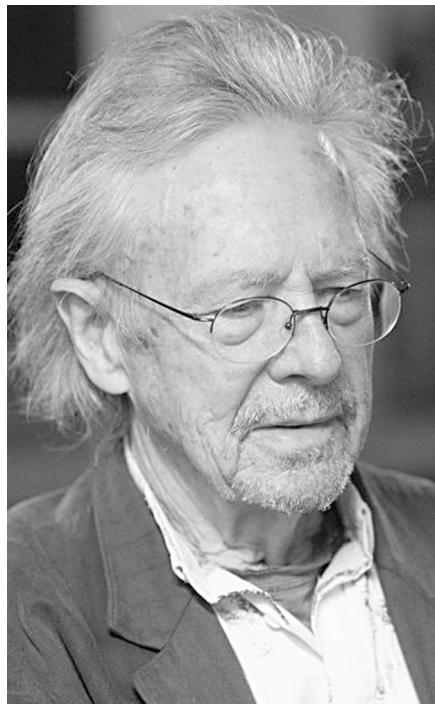
Писац схвата да бекство у самотну тишину и химеричне малармеовске висине, са којима се одиграва отуђење од сваке појавности обичног и заморно поновљивог живота, управо јесте могућност да се буде писац/ аутор. Писац се може бити и кад се потоне у метафизичке измаглице, или – како то млади Тонијо Крегер каже – када се гледа "са охолошћу и подсмехом на рачун незграпног и ниског живљења" и види само аристократизам у понашању, у гесту, изглажаности израза, и носи само она страшна жеља да се буде велико име, неко које је праћен, виђен и доживљаван – "да га само као творца узимају у обзир", и да не "пролази кроз живот сив и неупадљив..." Крегер је сањао и трајио ничеовску надмоћ. Све док, са годинама, није дошло самоосвешћење, најделотоворније за књижевност. Тако нешто млади Писац П. Хандкеа / сам Хандке не жели, па зато и одбацивање: "Не Ја као Писац", већ "Писац као Ја (?)", ако је то уопште и могуће обзиром на многе пре-

обрађаје, дистанце и негације кроз које то Ја пролази у процесу настајања дела. Стога и Хандкеов знак питања, као сумња, неодређеност. Када Хандке извлачи синтагму "Писац као Ја", он у виду има стално присуство аутентичног творчевог Ја у делу; оно никада не изостаје, нити се своди на неку делимичност, па ни онда када се врши дистанца у односу на себе, тј. врши "о-без-себљење" или прелазак на биографисање. То је само маска, само стваралачка "игра", потреба да се макар на тренутак буде изван себе, "са стварима, безимен"- као Он, који је, ипак, еквивалент његовом *Ja*, због чега Д. Киш у томе види "подмукло дејство биографије" (под. Ч. Ђ.) Када то жели да потврди Данило Киш (у *Часу аналисије*) позива се на Жана Тибодоа: "У игри текста укључен је цео живот романсијера, његов живот, његова култура, његова идеологија." Зар о томе не сведочи и Марсел Пруст: од свог живота створио је дело У *потпрази за изгубљеним временом*.

Писац П. Хандкеа, за разлику од Тонија Крегера Т. Мана, рано спознаје да одбојност од свакодневне стварности, па још ако је одраз таштине, веровања у аристократизам живљења и стила у писању, не обећава много у конкретизацији представе о свету; дело оставља без појединачних настањења, а самим тим и без тако потребне пуноће, материјалних ослонаца у понуђеној пројекцији живота; чини је, дакле, одвећ уопштавајућом, неуспелом.

У односу на Тонија Крегера, Хандкеов Писац осећа снажну потребу да се буде изван властите континуиране затворености и у сталном кретању између предмета и људи, и крене у истраживање многих појединости и аналогија из света перцептивног, увек уз *спонишано и спирљиво* залажење у свет ствари, у попуњавање међупростора *слућењем* и успостављањем "свеза" између бивствујућих појединачних светова. И тако у наративној перспективи склапати целину од слика постојећег, јер све тежи и слива се у Једност. И то мора да се осети у делу.

И ето ваљаног разлога да се Писац са врха солитера пресели у приземни стан – да изблиза осмотрим и ослушаје шум и грмљавину урбаног живота, да понесе ту животну енергију која стално отиче и дотиче, и ухвати *ришам* који је еманација и одређење свеукупног трајања. А кад ни то није било довољно, оран и знати-



жељан, излази у простор – да отвори свет и да се отвори према свету. Наравно, без особитих унапред донетих планова и јасно одређеног циља. Нашавши се на првом раскршћу, без унапред постављених и наметнутих координата у кретању, Писац се осећа као митски Херакло ухваћен у дилеми куда, на коју страну прво кренути: у центар или на периферију. Убрзо закључује: и не треба имати *план* јер он по успостављеном шематизму каналише субјект, омеђује креативне могућности бића, осиромашује његов персоналитет и затвара могућност слободе избора себе у непредвиђеној ситуацији дешавања. У тренутку схвата: битна је *идеја/подлазна замисао*, посебно када је реч о уметничком стварању у коме ће се она спонтано надограђивати и, преко игре у језику, преображавати у разгранати самородни систем. У овом случају идеја је сама дошла: обићи центар и периферију града, независно од њихове урбанистичке особитости и света који их настањује, и повезати их у јединствену опростореност како би се – да цитирајмо Т. Мана из новеле *Тонио Кригер* – спознао "живот у свој својој заводљивој бапналности". И, у том идеју ка центру града као савременом "лимбу", Хандкеов Писац, као и његов сабрат по определењу, Тонио Крегер, у кансијим годинама стварања, схвата да је далеко онај уметник од истине који не познаје "чежњу за безазленим, једноставним и живим", у његовом егзистенцијалном надолажењу и та-

ложењу, и не мари за дослух са аутентичном природом као првобитним стањем света и прастаништем далеког човека. Наравно, уз асоцијативна и фикцијска ширења просторних кругова на нека друга места и пределе, чиме се увећава представа о отвореним хоризонтима живљења без спољних диктата.

И док се Писац пробија кроз урбани стварност и хвата многе сензације у ходу, осећа енергију и свеопшти ритам града; региструје разнородне ритмове људског трајања. И бива свестан да помисао на Дело у настајању не престаје, већ се још већма продубљује и да, упркос том бујању и брујању свега и свачега око себе, он и даље остаје издвојен, сам са собом, чак је и проклето усамљенију у односу на мноштво које га окружује. Међутим, та потреба за отвореним и чулно доступним простором, као фрагментом великог света и исечком овог земаљског бивствовања, вуче га напред, све зарад стваралачке потребе да својим присуством све то настани, да би се потом тај исти свет преко интроверзије (схватања спољњег света помоћу менталних слика) и духовних динамизама што творе "померену" и "измештену" слику, показао као преображен свет (и јесте и није тај свет). Са тим унутрашњим преображавањем стварности, додатио се још један феномен: преобразио се и сам Писац. Јавила се нова осећајност за човекову егзистентност и његову позицију у овом све кошмарнијем животу; дошло је једно другачије виђење тог истог света из једне нове наративне перспективе или више перспективе за које нисмо ни слутли да постоје. А што је, по Хандкеу, један од основних смиљава сваког уметничког књижевног дела. Као читалац – бити изненађен, затечен.

Све се своди на чињеницу да је Писцу (читај: Хандкеу) потребно "неисцрпно свакидање", "тренутак правог осећања" директном чулношћу покренут – *изворна доживљавност* коју не може надоместити никаква посредно пројектована спознаваја (вест, репортажа, слика са телевизије), јер је унапред припремана, интенционално уобличена и са јасно усмереним деловањем покренута текстуалност. Писац се међу незнанима у центру, на периферији и рубу шума и сам осећа незнаним, анонимним, и не тако битним, и са утиском да је мање Писац, а више Ја у "треперном тренутку." У том идеју ла-

виринтом урбаног трајања, а ни од кога директно ометано, то ствараочево Ја, усредсређено је на живе слике које подразумевају многа банална/ свакодневна запљускивања. Сада писац није само Ходач већ и помни Посматрач, Ослушаошник и Хватач муњевито сменљивих утисака. Он уочава детаље, уживљава се у њих, доживљава их на себи својствен начин; издава има, свезује у низове новосагледаних слика и понетих утисака из неких непредвидљивих перспектива, и све то кроз уображавање/ слућења која воде у доживање чулно спознайо, али, често, и с оне одсутне или невидљиве стране ствари које почињу попримати епифанијски смисао.

И док се то идење наставља и перцептивне могућности увећавају кроз "безречно и помирљиво гледање" које води у прдор најдубље симплексности: Писац себе замишља у другом и другој у себи, а све на основу увира и размене живе енергије. Испуњен њоме на најделотворнији начин, поново је – као претходну "позајмљеност" – екстеријеризује, чиме се врши о-без-себљење, до границе која се нуди као дисстанца од прејако личног у делу. Без свега напред изреченог и спознаје те преливне енергије (о којој П. Хандке говори у повести *Поука Јланине Сениј – Виктоар*), по Писцу, коју околни бивствени свет из свог дубоког постојања еmitује, нема ни "удаха" у дело које настаје; нема ни покретања језика у његовој потенцијалној гипкости и ритму за којима Писац иде.

Писац мора – то показује П. Хандке како у приповести *Појодне Писца* тако и у низу парабола и на другим mestima svojih proza – у свему што ради (на стваралачком плану) постојано да испољава *стриљивосит* и *споросит*. На то га обавезују трагања за предметним појединостима, потреба за попуњавањем међупростора између њих (њиховим настањењем перцептивним slikama или onim што долази из слућења, призыва из прошлости) и њиховим *свезивањем*. Празнина је битан поетички елемент како за ствараоца дела тако и за читаоца. Зато и њен узнос у гласу Писца: "Празнина, моја реченица водиља. Празнина, моја вољена." И, опет, не губити из вида још један од Хандкеових творачких механизама – *неодређеносит*; замка коју читалац треба радознaloшћу, инвенцијом и упорношћу да разрешава у игри језика и синтаксичком току дела. (О то-

ме посебно под одредницом: **Неодређеност.**)

У делу *Појодне Писца* кафана се јавља као одредиште Писца (и свих Хандкеових субјеката у сваком делу). Она на најбољи начин оличава ту неодређеност, необавезну лабавост у саодносима људи и уверење Писца да ће у њој, под утицајем нових утисака, оснажити оно што је било у настајању, већ замишљено, испланирано и скоро готово. Међутим, у тој "комори" од укрштеног многогласја и настањеној многим психолошким профилима и анонимним судбинама, све што је до тада било у свести призвано и сложено са намером да се нађе у делу, почиње да се распада под сводовима неартикулисане доживљајности. Све је било тако близу, само је "требало да им нађе прави редослед" и одреди ритам, склоп. А онда – ништа! Та варка често га је пратила у његовом стварању. Отуда и *немир* у Писцу који никад не престаје; зебња и *стријах* да то што јесте у њему само себе не поништи, или пак да не дође до *засијаја*.

Осуђен на перманентну самођу, на *издвојеносит* од *свешта*, па и онда када је у том истом свету, Писац своју позицију доживљава као "преступништво" са којим иде *проклетситво*, оно исто које је спознао и Тонио Крегер Т. Мана. Хандкеов Писац каже: "... да бих писао (...), доживотно сам себе одвојио од других. Седео ја и до краја овде са народом, поздрављан, грљен, посвећен његовим тајнама – ипак му никад нећу припадати." Зар у том смеру, много пре Хандкеовог Писца, не иде и Тонио Крегер, такође писац, дајући и разлог зашто је то тако: "А било би као и увек: они га не би разумели, зачувљено би слушали оно што би он могао рећи. Јер његов говор и није њихов говор."

Ипак, и Тонио Крегер Т. Мана и Писац П. Хандкеа, и поред понетог "проклетства" (преузимање улоге Ствараоца светова), смисао свог књижевног активитета налазе у томе што ће од згаснућа и ишчеза сачувати тренутке нечијег постојања, и што ће се знати за неке мале и тако "драге ствари планете", и што ће упорно "у себи бранити унутрашњу страну света", испуњену "најсветлијим slikama" субјективне доживљајности, које се сада преносе на друге у свој својој "непотрошивости."

Писац се враћа кући, седа за сто и почиње да пише. У том тренутку заспао је и у сну чуо Један Глас, безву-

чан; потом буђење и *сећање* на оно што је било и на оне близске којих више нема. Затим *уображавање* како се ту, у кући, књига сама прелистава, ствари померају, отварају... Мислио је и на протекло поподне, покушавајући да од толико виђеног и доживљеног, бар нешто оживи. Међутим, скоро да ништа није остало: само лелујава грана у процепу између завеса у Бувари (кафани), и пас који је ишао у круг.

Дакле, спољашња стварност је подстицајна датост за Писца, али *унутрашња страна света* је суштественост ауторовог субјективитета, односно његовог Ја, иако је у њему све колебљиво, често недоследно, искривено кошмарно, фикцијско, отуђено и "расчовечено", било да је чулног или метафизичког порекла. Али, и поред тога, та "унутрашња страна света" бива непобитни печат ономе што Дело јесте, јер оно исходи из те скривене и неухватљиве нутрине свете онога који ствара.

У чему је разрешење за тај удес Писца који он стално носи? Њега као и да нема. Једино што преостаје – и "надаље обрађивати најнепостојаницу, од свих грађа, твој дах..." Смисао пак тога је: тај "дах" пренсити на друге у неко друго време, са наративношћу која полази од предметности и завршава у субјективном, и тако у сталном реверзибилном отицању: *објектиживно/ субјектиживно и субјектиживно/ објектиживно*, са надом да неће "изгубити језик", онај "поетски", природан, адекватан, који води у моћ међуразумевања у смеру: *Писац – Дело – Читалац*. Језик који у својој чудесној игри диже и носи у нова сазнања и боље разумевање људи и света. Наравно, иза свих саодноса, свеза и умрежења у делу постоји, унутар себе умножено и врло комплексно, стожерно творчево Ја, без чије аутентичности и нема књижевног остварења. И стога исказ "Писац као Ја", и поред могућих спорења од других, делује као једино права Хандкеова истина, којом су условљене и све остale његове повести, односно приповести.

И још један подстицајни разлог за утонуће Писца у самођу, самомучење и "проклетство" није ли – пита се ауторски глас у *Моравској ноћи* – у ствари "бекство од присилне реалности? Од света?" Да би завршио са једним експлицитним: "Да." И да би читалац, ослобођен стрепње и страха, схватио живот као велику епифанију у делу.

КИША

По киши радо ходам са шеширом у руци,
тако поздрављам влагу небеску;
киша љубави потребна је мојој души
као и земљици,
у којој нестаје као у песку.

Лепа је киша попут лепе среће,
наједном порасте, ко да из чаробне виолине избије,
киши се растиње подаје, с пљуском цвета цвеће,
а човек,
што би бежао док киша лије.

Кад живот га шамара, треба да се умије
на киши водом из небеског вагана,
можда би онда био попут чокотног листа;
лоза кишу, човек љубав
потребује,
да би му душа била чиста.

ЈЕСЕЊИ НОВЧИЋ

Од хмеља опет тако вуче да сам сав дотучен,
његови стубови чешљају сиве маглене власи,
живот нам је покисао чак се тресе
и мирис га хмеља краси.

Галаксије црних облака без звезда и гнезда,
– згужван колут хмеља око грла,
чим нам је свануло, већ се смркава
а ноћ се над каменом стврдла.

Последња љубав што ту још преоста,
к'о лош новчић зарђа од крви;
и псето жуди за мало топлине,
жельно стреми ка лежају у плеви.

ЧИСТОТА СМРТИ

Умро је како је знао и умео,
рекли бисмо и да пропалицу обесише.
А наш пас верни, он је наводно крепао
kad га је шинтер одвео,
јер служити газди није више
могао.

Смрт
или крепање?
Човек сконча или умире
а крепава наводно само
животиња,
то чисто створење.

Ко познаје коња, племенитог у души
што изнесе јахача из боја,
а затим премине,
страшно греши
ако смрт коња назове
крепавањем.

Као анђео свети
умире ластавица,
а притом лети, лети, лети
– или заправо увис пада,
право у небеске висине
као у бунар.

Онда тамо
у сазвежђу Ластавица
још једна звезда сине.

ПСЕУДОНИМ

Барем изузетно
могло би се десити
да нешто што је у односу на себе сама
једно те исто,
у следећем тренутку буде једно те истије.

То се пак никад не дешава.

Катапултирани у простор
као летачи из упаљеног авиона,
и не знајући о том,
падамо непрестано.

А живот,
псеудоним овог пада,
броји јучерашњице
које су из дана у дан
све више јучерашње.

СВЕТИЦА

Крава, како то кротко звучи,
али она због тога
није кравски поносна.

У продавници меса, односно у месари,
обешена на месарској куки
за ребро,
она се изгледа
људском поносу учи.

То је њена школа висока и тешка,
коју ће јој сигурно урачунати
на оном свету,
kad је тамо отерају пастири херувими.

Слутим,
на крави нема ни трунка кривице,
пропусти на путу чак и бубамару,
односно божанску кравицу
с наклоном за травицу,
kad иде да пасе
– ал' уздах је први.

Једемо њено тело, пијемо крви,
и прождиремо њену лепу децу,
зато је крава
света.

Превели Стеван Тонић и Зденка Валенић Белић

Милан Буњевац

Задужбина

Пљачка је извршена тачно у поноћ. Била су тројица. Један је остао за воланом, с упљеним мотором, а двојица су упала у бензинску станицу, маскирани и наоружани до зуба, баш у тренутку кад је импозантни пешчани сат наспрам улаза одбровавао дванаести откуцај. Широка просторија је била јарко осветљена и потпуно празна. Владала је мртва тишина. Тајанствана, згуснута и напета атмосфера, затегнута као струне на тек наштимованом контрабасу, неодољиво је подсећала на ону којом одишу Хоперове *Ноћне љишице*. Као у ишчекивању нечега што има да се деси, што је неизбежно, што тек што се није десило. Нечега што је управо на прагу, заустављено у покрету.

Дежурни продавац је седео за благајном и спремао се да преbroји дневни пазар. Посао за чије обављање му је, како се брзо испоставило, било потребно знатно мање времена него што је претпостављао у први мах. Тачније, чијег је обављања био, додуше мало неочекивано, у потпуности поштеђен јер се ужурбани посетиоци нису зауставили на прагу него су нахрупили преко њега и док дланом о длан салдо је био раван нули.

Полиција је пристигла на лице места у рекордно кратком року, па ипак прекасно јер су гангстери већ били далеко. Операцијом је руководио главни инспектор лично, упорни и препредени Лука Лис, човек великог искуства и изузетне проницљивости, који се током своје дуге и необично успешне каријере прославио решавањем великог броја тешких и нерешивих афера. У ствари нерешивих за сваког другог осим за њега. Он има свој самосвојан начин вођења истраге, недоступан и неразумљив за све његове сараднике, али неизоставно крунисан успехом. А ово је била већ тридесет и седма агресија тог типа за последњих месец дана. Увек исти начин извођења, иста неочекиваност, иста муњевитост, иста флуидност, иста ефикасност, иста неухватљивост, исто брзо нестајање без трага и гласа као нагло пропадање у земљу. И то без и најмањег земљотреса, без иједног испаљеног метка, без икакве халабуке, готово нечујно. Укратко, увек исти беспрекорни професионализам. И зато није оклевао да ствар узме у своје руке, чврсто решен да коначно стане на реп тој дрској банди и њеном већ предугом размахивању и некажњеном харању по целом овом простору који је у његовој надлежности.

Али се истрага од самог почетка одвијала под врло неповољним околностима. Сведока ни за лека. Пумпа је усамљена, на километре унаоколо ни живе душе. Једино чиме је располагао приликом увиђаја била је изјава самог продавца, врло штура и доста нејасна. Био је у шоку, збланут, згранут, збуњен и збркан. Да цела ствар буде још загонетнија, полицијска станица је његов позив забележила у 00.37 часова. Постављало се, дакле, питање зашто није телефонирао раније и шта је радио у међувремену. И како није био у стању да на то питање пружи било какав прихватљив одговор, постојала је оправдана сумња да је он то време могао искористити да склони новац на сигурно место и да у ствари напада није ни било.

На видео надзор није вредело сувише рачунати. По свему судећи, камера је била у квару. Ако је уопште и

постојала. Тада део записника, наиме, није баш сасвим јасан. Додуше, за дивно чудо, једва нешто мало касније, упорном и препреденом главном инспектору Луки Лису се, наравно управо захваљујући његовој легендарној упорности и препредености, срећа изненада широко насмишила и потпуно неочекивано му се у рукама ипак обрела једна драгоценна касета. Иако се, истини за вољу, врло брзо показало да није уместно мешати симпатично смешење и цинично церење.

Тачно прекопута бензинске станице, на врху невелике или доста стрме узвишице, уздигне се велелепна двоспратна вила, прави дворац, са пространом терасом изнад монументалног улаза окруженог јонским стубовима, необично слична оној на *Кући поред железничке пруге* која је Хичкоку била модел за Мотел Бејтс. Пруга је у подножју узвишице, одвојена од друма високом и густом живицом тако да се не може видети из кола која њиме пролазе. Али, будући да није у истој равни него, захваљујући насилу, мало издигнута, из воза се одлично могу видети сва возила која пролазе друмом и све што се дешава пред пумпом. Наравно, под извесним условима: да воз не касни него да прође тачно у правом тренутку, да путници не спавају баш сви него да је бар један од њих будан, да тај једини будни путник баш у правом часу гледа кроз прозор, да прозор баш у том одсудном моменту није замагљен, да путник има добар вид и још низ таквих и сличних ситница о којима обавезно треба водити рачуна. Па чак и ако су сви ти услови до последњег испуњени, остаје још увек могућност сумње у поузданост утисака добијених при магновеном промицању слика услед брзине кретања воза.

Било како било, ниједан воз није прошао у одсудном тренутку. Што и не представља баш неко особито изненађење с обзиром на чињеницу да пруга већ одавно није у употреби о чему, између сталог, сведочи и већ прилично високо шиље и шипражје које слободно цикља између прагова. Дакле, ни с те стране упорни и препредени главни инспектор Лука Лис није могао рачунати на било какво иоле поузданје сведочење.

Са терасе и са прозора виле, међутим, поглед не само да пуца на пругу, живицу, друм иза ње и бензинску станицу прекопута, него се распушта и много даље по равници унаоколо и пружа много боли увид у све што се дешава. Осим тога, с обзиром на чињеницу да вила није у покрету (наравно, ако се занемари кретање Земље око своје осе и око Сунца, Сунчевог система око центра Млечног пута, кретање Млачног пута кроз свемир, кретање свемира при сопственом ширењу и можда још доста других засад непримећених кретања, дакле ако се има у виду само чињеница да је вила непокретна у односу на пругу, друм, живицу, бензинску станицу и остало) њени становници, по самој природи ствари, над путницима у возу имају начелно и ту предност што све могу посматрати без икакве журбе, мирно и натенане. Наравно, под изричитим и незаобилазним условом да неко околину посматра баш у правом тренутку. Што, нажалост, није био случај. Тераса је била пуста. Уосталом, вила је већ одавно ненастањена. Сива и прилично оронула, мада не у оној мери као она у филму, угаслих прозора и засењеног улаза, делује доста запуштено мада неоспорно има још увек нешто од оног свог некадашњег сјаја.

Али, према не само врло распрострањеном него, у ствари, владајућем, општеприхваћеном мишљењу, и дубоко увреженом уверењу, и то не само у непосредном суседству него и у целокупној како ближој тако и удаљени-

јој околини, Вила Белка (како је и даље сви зову по навици нимало се не обазируји на њено садашње сивило), иако препуштена на милост и немилост зашиљеном зубу времена и суворим настрадајима невремена (будући да је предмет неке замршene и бескрајне парнице између безбројних наследника, позавађаних и растурених по белом свету тако да бележници муку муче да би им ушли у траг у чему углавном не успевају), нипошто није празна. Сви анкетирани аподиктички тврде да је редовно посећују свакојаке сумњиве сподобе и онеспокојавајуће сенке, застрашујуће сабласти и грозоморне приказе, језиве авети, утваре, духови, фантоми, привиђења, вампири, тенци, вукодлаци, ведогоње. Можда чак и песници. Није нимало немогуће да ово убеђење вуче корена из чињенице да вилу доиста доста често сквотирају неке филмске екипе будући да су и њени екстеријери и, поготово, њени ентеријери душу дали за снимање хорор филмова. Уосталом, баш је дотичне ноћи једна од њих интензивно радила на реализацији свог првог експерименталног порно трилера. Тачно десет минута пре поноћи свршен је последњи кадар, задовољни режисер је последњи пут узвикнуо "Рез!", а уморни уметници су отишли на туширање. Камераман је зауставио камеру, да би је сместа поново ставио у покрет јер се споља одједном зачу звук мотора. А како је то у овом забаченом крају, на неравном друму не много бољем од излокане сеоске цаде, увек изузетан до-гађај, из чисто професионалног рефлекса се махинално окренуо према прозору и почeo поново да снима.

Што му се касније грдно обило о главу. Што ће рећи да је, коликогод му она била по природи тврда, ипак имао доста имао главобоље око тога. Јер, наравно, чим је за ово сазнао, упорни и препредени главни инспектор Лука Лис је сместа реквирирао касету као доказни материјал. Материјал у који је, сасвим природно, полагао врло велике наде. Наде за које се, међутим, врло испоставило да су сасвим неосноване и да касета не испуњава очекивања. Она, наиме, није могла бити од особите користи за истрагу с обзиром на чињеницу да ниукалико није доприносила расветљавању околности под којим се одвил напад на станицу.

Укратко, тај израз који се у први мах, при само летимичном погеду и без дубљег удуబљивања, можда заиста могао схватити и протумачити као благонаклон и добронамеран осмех те вајне среће, по свему судећи је заправо било само њено подругљиво кревељење. Доиста, једино што се, током тридесет седам секунди колико траје до-пунски снимак на њеном крају, сасвим јасно могло видети је мрак. Додуше, можда не баш потпуни мрак, али ипак мрак. Неко изнесе мишљење да су прозорска окна била врло прљава. Неко опет убаци да су можда капци на прозору били затворени. Оба објашњења су доста брзо одбачена, прво као недовољно јер је прозор био врло умерено прљав, друго као неосновано јер капака није било.

Право објашњење је у ствари врло једноставно. Из свакодневног искуства нам је свима добро познато да, кад нагло пређемо из мрака на светлост, у први мах не видимо малтене ништа и да нам је потребно да прође извесно време како бисмо се навикили на промену. Исто се дешава и у обрнутом случају, то јест кад напречац пређемо из осветљеног у замрачен простор. То је природна последица фотопупиларног рефлеса чија је улога да, у одговор на промене интензитета светлости која допира до фотосензитивних ганглијских ћелија мрежњаче, контролише пречник зенице захваљујући дејству два компле-

ментарна дела вегетативног нервног система, симпатичког и парасимпатичког, на два мишића дужице, дилататора и сфинктера. Први од њих, назван још и радијалним, састоји се од праволинијских влакана зракасто распоређених око зенице као жбице на точку која, ради побољшања вида у условима слабе светлости, својом контракцијом изазивају мидријазу, то јест контракцију дужице и тиме дилатацију зенице како би се омогућило да што више светлости прође кроз њу и доспе до мрежњаче. Други, назван још и циркуларним, чине влакна кружно распоређена око зенице, она при интензивној светлости својим контракцијом доводе до мијазе, то јест сужавања зенице како би се мрежњача заштитила од озлеђа ограничавањем количине светлости која до ње допира. Тако је свакако морало бити и овог пута: унутрашњост виле врло осветљена, напољу врло мрачно, а време потребно за акомодацију вида подугачко јер фотосензитивне ганглијске ћелије мрежњаче реагују кудикамо спорије него чунићи и штапићи па, кад је заслепљеност прошла, није се имало шта ни видети.

Истини за вољу, мора се ипак признати да ни овакво објашњење није баш у потпуности задовољавајуће. Јер миоза и мидријаза могу имати и сијасет сасвим других узрока од којих већина са светлошћу и тамом немају ама баш никакве везе. Настрану сасвим екстремни случајеви као што је такозвана парадоксална реакција зенице, то јест њено сужавање у мраку и ширење на светлости, која је необично ретка и уз то најчешће предзнак врло тешке али, на сву срећу, исто тако изузетно ретке дистрофије мрежњаче познате под именом конгенитална амавоза Лебера. Постоји још много других и много чешћих као што су разна друга конгенитална оболења, алкохол, друге, непожељне последице узимања разних лекова. Могућност да је један или више чланова екипе било под утицајем амфетамина није искључена, мада ниаква истраживања у том правцу нису вођена.

Нипошто се не би смели испустити из вида ни психолошки узорци, апсолутно независни од интензитета светлости. Једни, као лутња или сумња, могу изазвати миозу. Други пак, као што су изненађење или страх, или и читав низ позитивних емоција међу којима, почасно место заузима осећање сексуалне шривлачности, доводе



до мидријазе. Која чак има двоструку улогу – не само што је ширење зеница последица и манифестија сексуалне надражености него је и посматрање нечијих проширенih зеница један од врло важних мада обично несвесних фактора изазивања сексуалног узбуђења. И та је чињеница позната од вајкада. Не треба се, дакле, чудити што су у доба ренесансне италијанске лепотице често, из жеље да буду што заводљивије и неодоливије, сипале у очи сок валебиља који поред тога што је опасан отров има и својство да проузрокује мидријазу. И што је касније, управо захваљујући тим двема особинама, у Линеовој биноминалној номенклатури велебиље добило име *Atropa belladonna* – први део по Мојри Атропос, оној трећој од суђаја у грчкој митологији која пресеца животну нит, а други једноставно зато што *белла донна* на италијанском значи *лела жена*.

Дакле, кад се све укупно узме у обзир, и у јарко осветљеном ентеријеру су се приликом снимања били стекли сви услови да дође до мидријазе, а не до миозе. Што наводи на закључак да прелазак из светлости у мрак не пружа потпуно задовољавајуће објашњење. Исто тако, с друге стране, мало је чудно да је ентеријер био у тој мери мрачан. Ноћ без месеца, небо застрто, нигде звезде, нигде ни најамање, ни најчиљавије светиљке, ни најутуљеније уљанице, ни најслабијег присјаја, ни најбледујајијег бледила. Као у рогу. Чак ни најтананијег трачка да макар провири испод прага, ни из виле ни из станице. Што је не само тада било него је и до дана данашњег остало необјашњиво. Разлог непробојне густине те тменије је био и остао застрт густом и непрозирном копреном мистерије. Која се мора признати и прихватити као додуша потпуно невероватна, али зато ништа мање проверена и необорива чињеница, иначе целата прича не би имала ама баш никаквог смисла.

А штета је, доиста, што се нису могле видети чак ни пумпе које су необично лепе и декоративне, онако црвено и вешто извајане. Овоме, узгрев буди речено, треба додадити и чињеницу да у потпуном мраку није нимало лако, ако је уопште могуће, сипати бензин или неко друго гориво у резервоар аутомобила, камиона, аутобуса, трактора или било којег другог возила опремљеног мотором са унутрашњим сагоревањем. И то је можда разлог што се нико није заустављао. Осим, гангстера, наравно. Који се, сасвим разумљиво, ништа боље нису могли видети, а то је још већа штета. Јер заиста свако, хтео не хтео, мора признати да су изгледали необично весело, онако наочити и упадљиви, онако празнички нагиздани и напирлитани у својим шареним карневалским костимима живих боја, под карикатуралним кловновским крабуљама и фантастичним шафранастим шиљатим шеширима при врху окићеним ултраљубичастим кићанкама и шљаштећим инфрацрвеним шљокицама, обувени у неизмерне нацифране циметасте цокуле које их, за дивно чудо, нимало нису ометале у ходу.

Што се, ето, нажалост, уопште није могло видети те то нико и није видео нити забележио, па је заувек остало целом свету недоступно и непознато. И што неоспорно доиста представља и те какав губитак за будућа поколења. И то не само из естетских разлога. Нема, наравно, никакве сумње да би упорни и препредени главни инспектор Лука Лис, који је и сам склон оригиналном одевању и велики љубитељ психоеделичних кравата, и те како уживао у том призору да га је трака забележила и да га је могао видети, али је исто толико сигурно да би нашао начина да у томе види индицију која би му могла

послужити у истражном поступку. Јер он обраћа пажњу на све, види све, залази и у најситније појединости. Јер за њега нема сувише ситних и беззначајних појединости. Јер оно што је за сваког другог беззначајно, за њега је беззначајно само наизглед. Сваки детаљ је важан и сваки детаљ за њега има смисла.

Тако је, на пример, само захваљујући својој оштроумности – и, наравно својој упорности и препредености – у једном тренутку поставио себи питање које по свој прилици ником другом не би могло пасти на памет: зашто је напад на станицу трајао тачно тридесет седам секунди и зашто је дежурни на станици чекао тачно тридесет седам минута пре него што ће позвати полицију? После зрelog размишљања је дошао до занимљивог и непобитног закључка да је 37 просечна температура људског тела (ако није у грозници) изражена у целзијусовим степенима, а истовремено и број рупа на француском рулету (за разлику од америчког који их има тридесет и осам). Није му, разуме се, могла промаћи ни чињеница да је 37. године наше ере: умро (или можда усмрћен, по већ увреженом народном обичају) знаменити римски император Тиберије; ступио на престо његов наследник и ништа мање знаменити император Калигула (који ће захваљујући поменутом обичају такође ускоро бити смакнут); родио се будући и још знаменитији император Нерон (који ће нешто касније саможиво и својеглаво предухитрити речени обичај). Но гурнуо ју је убрзо устрани, уверен да те ситнице немају богзна какве везе с његовом истрагом. Остајало му је још само да сва ова запажања повеже са афером којом се тренутно бавио и да дешифрује значење те поруке. Јер порука постоји, добро скривена и баш зато изузетно важна, у то ни једног јединог часа није могло бити никакве сумње. Требало је само наћи начин да се она открије. Кључ за њено разумевање. И прозре њено значење.

У међувремену је на располагању имао само непроприрну помрчину. Која, истину говорећи, није баш посвуда и за свих оних фамозних тридесет седам секунди филма била потпуно једнако и равномерно распоређена, једнако густа. Била је густа као тесто али је у тесту било грумуљица. Уз доста напора, много стрпљења и нешто добре воље, могао се, после неколико сати нетреничног зурења у филм, стећи утисак да је тама негде гушћа, а не где рећа. Они најупорнији и с најоштријим видом су се чак клели да назиру два приближно правоугаона предмета, један већи и други много мањи, знатно загаситија од свега осталог. Неки су на основу тога закључили, можда мало исхитрено, да онај већи свакако мора бити зграда бензинске станице, а онај мањи аутомобил пред њом. А један стажиста је штавише самуоверено тврдио, вероватно да би се направио важан и скренуо пажњу на себе, како је у стању да разазна две сенке, једну танку и издужену и другу малу и округласту, које се као две ектоплазме на почетку извијају из оног мањег предмета и брзо уливају у онај већи, а на крају извијају из већег и уливају у мањи. И то му је било доволно да их протумачи као сијујете двојице лопова, једног високог и мршаваг а другог малог и дебелеог, који прво излазе из кола и улазе у зграду, а потом излазе из зграде и улазе у кола. Што доиста није немогуће, али су то ипак само нагађања за која нема никаквог опипљивог доказа.

Један други опет, да не би случајно заостао, изјавио је, иако није ништа видео, да му се чини, кад боље погледа, да на почетку снимка онај мањи предмет мало мрда. Што је, уколико се прихвати претпоставка да је то био ауто-

мобил, могло имати смисла и значити да је управо ухваћен тренутак доласка. Један је опет додао да, симетрично овоме, на самом kraју снимка примећује како то исто чини и онај већи предмет. Што би, исто тако симетрично, одговарало тренутку одласка банде, али би истовремено, ако се прихвати такође симетрична претпоставка да је тај већи правоугаони предмет заправо бензинска станица, било мало теже разумети и могло приодати целој афери извесну примесу доста неслане мистерије. А било је још и сијасет свакојаких других лицитирања, све виспренијих и занимљивијих, не придоносећи притом ни за длаку помицању истраге са мртве тачке.

Наравно, упорни и препредени главни инспектор Лука Лис се није задовољио тиме да прегледа само тих неколико секунди колико је трајао претпостављани предад. Прегледао је са својим сарадницима најмање десет пута врло помно цео филм како би био сасвим сигуран да ништа није пропустио, да му није промакао ниједан детаљ, ниједна ситница. Заустављао је траку, враћао уназад, опет заустављао, остајао дugo пред понеким кадром у нади да ће ипак нешто открити. Без успеха. Потом је дошао на идеју, која му се чинила спасоносном, да проба реконструкцију догађаја. И, пошто у недостатку опипљивих елемената, није био у могућности да организује реконструкцију самог напада на бензинску станицу, захтевао је реконструкцију целог снимања у вили, од почетка до краја. И све је испало врло добро. Упорни и препредени главни инспектор Лука Лис је био одушевљен, као и цела његова екипа, али то му нимало није помогло да истрагу помакне са мртве тачке.

Па ипак је све то био тек један део готово несавладивих тешкоћа с којима се цела полиција на челу с упорним и препреденим главним инспектором Луком Лисом имала суочити. Ако је веровати тврђењу велике већине очевидаца, гангстери су одмаглили пут севера. А што се тиче мањине очевидаца који нису видели да одлазе у том правцу, она у ствари није видела ништа од догађаја па се за дотичне очевице, строго узев, слободно може рећи да не испуњавају све неопходне услове како би се заиста могли сматрати очевицима, и да зато и нису очевици у правом смислу те речи, и да се зато њихово сведочење ни не може узети у обзир.

Сада се, међутим, постављало ново питање без одговора. Наиме, тај пут према северу, после једва неких петшест километара, наилази на једну окуку и нагло завија право прама југу и то његово завијање се увек чује надалеко, чак и ако ветар не дува из тог правца. А те судбиносне ноћи ама баш нико живи није чуо било какво кукање или завијање, звиђање или фијукање, нити било какав томе подобан звук или мелодију, ни пре ни после поноћи, мада је управо дувао слаб северни ветар брзином од око двадесет километара на час, температура је била седамнаест степени Целзијуса, а влажност ваздуха тридесет седам посто, без падавина.

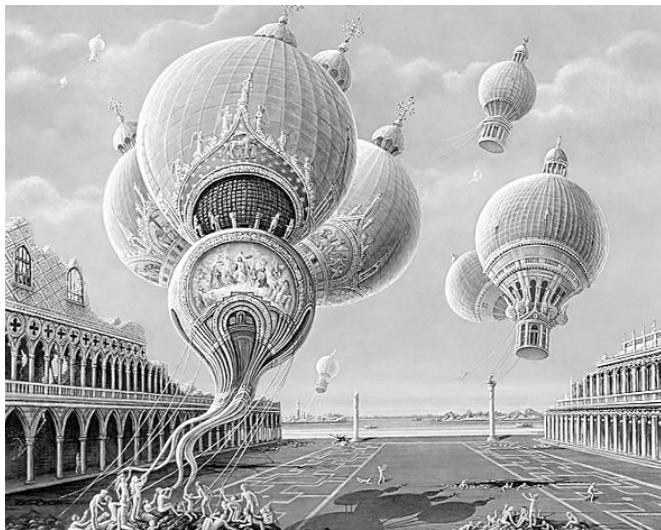
На основу ових чињеница би неко можда био склон закључку да су зликовци ишчезли као волшебници, на потпуно необјашњив начин. Пропали у земљу. Узвинули се у облаке. Али, мада је подручје трусно, тих дана није забележен ниједан иоле озбиљнији потрес. А и надлетање летећих тањира се нешто проредило у последње време. У сваком случају, упорни и препредени главни инспектор Лука Лис ни једног јединог часа није подлегао искушењу да дигне руке. За собом је имао дугогодишње искуство, врло богату и врло успешну каријеру у току које је врло успешно решио безброј нерешивих енгими

(нерешивих за сваког другог осим за њега) и знао је да сваки лонац има свој поклопац и свака загонетка своју одгонетку. Био је, уосталом, и надалеко познат као не-надмашан у решавању свих врста укрштених речи, питања, загонетака, енигми, анаграма, криптограма, ребуса, судокуа. И зато није никакво чудо што је био најчувењији члан и дугогодишњи председник Интернационалног енigmачарског друштва "Виспрена Сфинкс".

Иако суочен са оскудношћу или, боље рећи, с потпуним одсуством поузданних и употребљивих података, никако се није могао помирити са судбином и остати да седи скрштених руку него се одважно одлучио да својеручно засуче рукаве и да из рукава извуче свој последњи адут, своју нову десну руку, прототип најновијег аутоматског мејхатроничког детектива названог Херон 000037, с једне стране по Херону Александријском који се с правом може сматрати претечом кибернетика, а с друге по рубидијуму чији је атомски број 37 и који, захваљујући својој пластичности и дуктилности, у револуционарној новој концепцији неких компонената његовог централног електронског кола игра пресудну улогу. Иако још у експерименталној фази, то најновије чудо нанотехнологије већ је из миља прозвано Супер Њушкало јер је у стању не само да нађуши како новчанице тако и ситниш него и да јури за лоповима, да их стигне и да им стави лисице на руке.

Постојала је, међутим, једна мала сметња због које је цела операција морала бити одложена на извесно време. Некако одмах после поноћи, изненада је грунуо грдан пљусак и цела цеста је била за тили час скроз-наскроз натопљена. А у таквим условима је Херон 000037, ако не баш потпуно везаних руку, ипак мало ометен и, у неку руку, зашто крити, готово спутан јер је доста осетљив на влагу будући да рубидијум, као што је познато, у додиру с водом може лако да експлодира. На сву срећу, та опасност је лако отклонењена. Тек што је пљусак престао, осетљива путна трака је брже-боље покупљена, исцеђена и обешена да се суши. И, чим је оцењено да се доволно просушила, скинута је са конопца, поново прострата на своје место и ником ништа. Све је враћено у ред, а да нико живи ништа није приметио. Као трпезаријски столњак који после свечаног славског ручка, окићен mrљама соса и црњака, буде подобан Арлекиновом костиму али је после прања и пеглања опет бео као снег. Утврђено је, захваљујући краткој провери, да је пут опет потпуно проходан и Херон 000037 је поново потпуно правилно прорадио. У први мах, истина, уз нешто мало кашљуџња.

Извесно време је, вальда ради проучавања терена, по-лако, па све брже и брже, обилазио око оне три велике црвене бензинске пумпе пред зградом бензинске станице, у све бржим и све ужим круговима, све док није достигао такву брзину да је било готово немогуће пратити његово кретање голим оком. Онда је у једном тренутку нагло стао. И остало тако извесно време, као укопан. Вальда ради срећивања и анализирања прикупљених података. Потом је опет почeo да се крећe, опет прво попало на све брже, само је сад правио слалом описујући шарганске осмице између пумпи, све брже и све ближе, готово се тарући о њих, сваки час претећи да се о неку стварно окрзне и проузрокује несрећу. На сву срећу, до неконтролисаног крзања и до катастрофалне несреће ипак није дошло. Опет је у једном тренутку одједном стао, опет је неко време остало непомичан као да вари прикупљене информације, па је потом опет, исто тако неочекивано,



заблистао и засветлуцао, па се муњевито устремио према упорном и препреденом главном инспектору Луки Лису и у трен ока му ставио лисичје крзно око врата.

Уследила је мала и мало неугодна пауза. А онда је из тих стопа ствар узела у своје руке комисија експерата састављена *ад хоц* од најпознатијих неуролога, психолога, ендокринолога, венеролога, радиолога, кибернетичара, електроничара, аутомеханичара, астрофизичара и пчелара. Радила је врло савесно и озбиљно. Заседала је неко врме у пуном саставу, онда у поткомисијама, па опет у пуном саставу да би сачинила синтезу својих анализа. На крају је поднела иссрпан стручни извештај о свом раду на 3 737 страна, углавном неразумљив за било кога ко није висококвалификовани стручњак, то јест није титуларни члан комисије. Што је прилична штета јер је из тог разлога ово драгоцен и вероватно врло узбудљиво штиво остало без иједног читаоца. Штета је тим већа што се на самом крају налази, као додатак, кратак и свим јасан закључак. Који такође, из већ горенаведених разлога, ни до кога није могао допрети.

Према подацима прикупљеним приликом последњих провера, прототип поседује поуздан њух до границе од 37 км. Домет му је потенцијално и много већи, али после ове границе губи на прецизности, његови когнитивни капацитети нагло опадају и његово понашање постаје не-контролисано и алеаторно. Конструктор је ове податке ставио на располагање комисији која их је више пута проверила и на основу тога утврдила да у питању није ни физичко ни ментално здравље Херона 000037 него нестручно руковање њиме, то јест да је неко неодговорно и лакомислено наштеловао даљину на 100 километара и тако драстично смањио ако не и потпуно уништио његову способност расуђивања, што је неизбежно морало до-свести до поменутог немилог инцидента. Тад "неко", разуме се, није био, нити је могао бити, нико други него лично упорни и препредени главни инспектор Лука Лис, главом и брадом, али су чланови комисије експерата, сасвим исправно, сматрали да утврђивање одговорности није у оквиру њихове надлежности и врло мудро одлучили да се праве Тоше.

Доиста, упорни и препредени главни инспектор Лука Лис је, онако у журби и нестрпљењу, желећи да што пре добије што тачнији резултат, не обазирући се на врло експлицитно, детаљно и јасно упутство за руковање које није прочитao, ћушнуo главни отпорник до највише тачке тако да умalo нису прегорели сви транзистори. Али је

зато сутрадан, поучен овим непријатним искуством, пошто се после добро проспавање ноћи пробудио оран и чио, и чим се умио и обријао, одлучио да Херону 000037 поставља достижније и остварљивије захтеве те му је њух, у складу с препорукама конструктора, које је изванредно пажљиво читao и изузетно приљежно проучавао читаве те боговетне и бесане ноћи, програмираo на 37 километара, што му је изгледало као идеална даљина за то јутро. И заиста, Херон 000037 је реаговао одлично, прорадио је као сат, весело је зачицао и појурио према северу.

Но само после неколико стотина метара се суочио с новом и потпуно непредвиђеном тешкоћом. Разбојници су у бекству врло лукаво и вешто користили особености пута којим су се кретали. На потезу од само неколико километара који раздвајају бензинску пумпу од оног места где пут, уместо да као дотле и даље води право ка северу, нагло прави окуку и скреће право према југу, налазе се чак три раскршћа од којих најмање седам са кружним током саобраћаја. На сваком од тих раскршћа са кружним током, уместо да што брже продуже даље право према северу, бандити су дрско остајали неко време правећи савршено излишних кругова. Али само наизглед излишних. Јер то је имало за непосредну последицу намотавање путне траке, а самим тим и замотавање, умотавање и повремено преплитање и замрсивање олфактивних трагова. Херон 000037 је био присиљен да на сваком од тих раскршћа губи драгоцено време не само правећи исти број кругова него и проверавајући при сваком од њих све расположиве правце којима су се бегуни могли упутити, а нису. На то савесно и неопходно кружење је потрошио готово свих 37 километара које је имао на располагању, а да у правој линији није превалио много више од једног километра. И, управо неколио секунди пре него што ће доћи до дозвољене границе и стати, доспео је на једно нарочито замршено раскршће и везао се у чвор.

Одмотавање путне траке и развезивање чвора је било теоријски могуће, али практично није долазило у обзор. За то је било потребно извесно време, а већ је превише времена било изгубљено, преступници су били већ далеко одмакли, било је већ очигледно да им се траг замео и да се коначно мора одустати од даљег гоњења.

Бар засад. Јер, разуме се, упорни и препредени главни инспектор Лука Лис је категоријчки одбијао да заклопи досије. То, једноставно, није долазило у обзор. Како би се то могло сложити с представом о његовој легендарној упорности кад би признао неуспех? Уосталом, неуспех уопште и не постоји као такав. Довољно је само имати стрпљења и умети сачекати свој тренутак. Био је чврсто уверен да ће се све кад-тад једног лепог дана само од себе размрсити и расветлити. И био је потпуно у праву, као и увек.

Ништа се, међутим, не би расветлило без велике и драгоцене помоћи случаја. Више година касније, једне тихе летње ноћи, у ситне сате, двојица полицијаца су обазриво патролирала чкиљавим и шкакљивим уличицама Доњег Града. Била је цича зима да камен пуца од студи, северац је завијао, снег је вејао као из рукава, мраз им се увлачио до сржи костију и једва су чекали крај дежурства па да се склоне у полицијску станицу на окрепљење врућом ракијом поред усијане фуруне. Одједном, баш у часу кад су се спремали да завију иза следећег угла и да се упуне према горенаведеној фуруни и принадлежној врућој ракији, пред њима се, као да је право из снега из-

никао, обрео усукан дугаљија и учтиво их замолио да га ухапсе. Обојица су већ одавно били навикли да се ничему не чуде, али овог пута су у први мах ипак били мало збланути и нису знали како да реагују. Да ли је пијан или се спрда? Уосталом, једно не искључује друго. Да ли да га једноставно игноришу или да га ухапсе због вређања званичног лица у вршењу службене дужности? Донети одлуку није било нимало лако, али он их је из неприлике избавио тако што им је лепо и сталожено објаснио да су ово овде његова кола, да је био у оној кафани тамо на углу, да је био у друштву и попио известан број врућих ракија, у ствари само мало, бар тако му се чинило јер су некако клизиле саме од себе, али кад је изашао на улицу ошинула га је студен и осетио је да је у ствари мртав пијан, а не би желео ни себе ни друге да доводи у смртну опасност, па је зато најбоље да га стрпају у затвор како не би случајно ипак сео за волан.

Нису му одмах поверили јер се није тетурао него је стајао усправно као проштац и нимало није заплитао језиком већ је везао течно као спикер који рецитује метеоролошки извештај. Ипак су му, тек реда ради, услужно понудили да дуне у балон. Који је истог часа позеленио од једа и пукао од силине дугаљиног даха.

Одведу га на анализу крви и нађу да има 3,7 грама. Надомак етиличне коме. Што му, по свему судећи, ипак није нарочито сметало јер се понашао скоро сасвим нормално. Ваљда ствар навике. Једини карактеристични симптом је била акутна логореја. Но како је општепознато да је пиће у стању да развезује језик и да пијанци врло често блебећу и булазне, на то у почетку нико није обраћао никакву пажњу. Све док један стари полицијац није одједном наћулио уши јер су му неке необичне ситнице зазвучале познато и стала да му из сећања призывају све већ давно затрпаних слика које су су све брже искрсавале једна за другом и мало-помало се слагале у врло узбудљив и допадљив филм. И кад је најзад схвatio да је оно што су сви сматрали конфузним трућањем напротив врло разложно, сувисло и сређено излагање неких додуше помало невероватних догађаја, у ствари нека врста нехотичне исповести, наравно под утицајем алкохола, једне старе и прекаљене лопуже, сместа је отпочео да помно слуша и бриљиво бележи све што пијанац прича.

А износио је детаљно, истина не увек строго хронолошким редом, цео свој животопис испуњен искључиво крађама, провалама, пљачкама и свим врстама разбојништва. Згрнуо је велико богатство од којег је један добар део потрошио на провод, али је ипак знатан део сачувао за старе дане у намери да се ускоро повуче у можда не баш потпуно поштено али ипак унеколико заслужену мировину. Уштећевину је чувао у кући јер у банке некако није имао много поверења. Толика подозривост би се можда могла сматрати неоправданом али се донекле може и разумети. С друге стране, ни у кући није било нимало лако држати велике количине новчаница и разних драгоцености јер су крађе и провале у том крају града честа појава. Дуго се мучио пребацујући их с једног места на друго у тражењу сигурног скровишта све док му није синула велеумна идеја – канта за ђубре! Коме би могло пасти на памет да их ту тражи? Нажалост, кад се канта напунила, он ју је, у једном тренутку расејаности, потпуно заборавивши да је у њу склонио све што је имао, испразнио. И после тога се пропио. Или је одсудни тренутак кобне расејаности био последица пића. То је и њему остало нејасно.

Наравно, као што се могло и очекивати, чим је чуо за пијанчеву причу, упорни и препредени главни инспектор Лука Лис је дотрао трљајући руке. Истовремено изврђење тих двеју радњи, истини за вољу, није баш лако, али он то није ни покушавао. То се тек тако каже, да лепше звучи. У ствари, он се брзо и без напора довезао својим удобним колима, много брже него да је заиста трчао будући да станује далеко, а руке је трљао у глави, то јест био је врло задовољан али је гледао да своје задовољствоничим не показује. А имао је разлога да буде задовољан. Дугаљија је у свом нехотичном исповедању дао гомилу података о многим старим неразрешеним аферама (оним које поједине његове колеге нису успеле да разреше, јер он би их сигурно разрешио), па је постојала свим основана нада да би могао признати пљачку бензинске станице прекопута оне виле што подсећа на кућу поред Бејтс Мотела у филму *Психо* који је упорни и препредени главни инспектор Лука Лис управо синоћ у свом салону одгледао по тридесет и седми пут. А можда би чак дугаљија уз то, ако је добро расположен, могао, као приде, одати и своје саучеснике пре него што се истреци. Што би дошло као кеџ на десетку јер је упорни и препредени главни инспектор Лука Лис био управо пред пензијом, за који дан треба да се тим поводом одржи велика свечаност и да му се том приликом уручи нова пре гршт одликовања па би решење ове чувене старе афере представљало нови трофеј којим би на најдостојнији начин била крунисана његова блистава каријера. Али, као за пакост, саслушања пијаног дугаљије нису испунила очекивања. Колико је био лакоречив кад га нико ништа није питао, толико је, кад би неко почео да га пропиткује, постајао нећак, неповерљив, подозрив и шкрт на речима. О саучесницима није знао ништа. Или није ништа хтео да каже. Тврдио је да је увек све радио сам. А за напад на бензинску станицу није никад чуо.

И тако, дакле, ни даље ништа не би мрдало са мртве тачке да се није, много година касније, једног лепог јутра у централној полицији појавоја извесни ужурбани и очи-



гледно брло забринути дебелько. Изјавио је да је власник једне познате јувелирске радње у главној улици, да мора у њу хитно да оде ради припремања једне необично важне испоруке, али да је изгубио кључеве те да моли да му пошаљу бравара. Радња је отворена с благословом полиције, бравар је покупио свој алат и управо се спремао да оде кад се нашао очи у очи са задиханим и запењеним власником. Правим власником.

Саслушање дебелька је било дugo и богато изненађењима. Био је то висококвалификовани криминалац, специјализован у обијању јувелирница, мада се по потреби успешно бавио и свим другим врстама крађа и провала. Живео је на високој нози и добар део плена потрошио на провод, али је ипак већи део чувао за старе дане с намером да се у догледно време повуче у можда не баш потпуно поштено или ипак унеколико заслужену мировину. Како се та уштеђевина састојала углавном од дијаманата и смарагда, два-три танзанита и нешто сиће у облику бисера, рубина, сафира, топаза и аметиста па зато није заузимала много простора, држао ју је у једној старој црвоточној и већ помало расточеној дрвеној кутији, чији је одбојан изглед служио као одлична камуфлажа, а ту кутију у шупљини једне старе букве у башти, што је представљало идеално скровиште. Показало се, међутим, да оно ипак има једну малу ману. Поред баште је протицао поток, а тај поток је једна млада породица даброва изабрала као своје ново станиште и одлучила да на њему сагради свој нови стан, то јест брану. А како им је за брану било потребно много дрвета, пообрали су у току ноћи све дрвеће у околини, па је тако без трага нестало и стапа буква. И, пошто се тако ни крив ни дужан из чиста мира нашао го као црквени миш, није имао другог решења него да се упусти у обнову својих залиха. У ту сврху је намеркао ову јувелирницу чији власник станује у врло отменом или врло удаљеном предграђу. У рану зору је отишao да му избоде гуме на колима и да га тако задоцни како би имао врмена да мирно и без непотребне журбе испразни радњу. План је био феноменалан. Једини кикс је био у томе што није знао да јувелир кола држи у гаражи, па је испробадао гуме на колима његовог комшије.

Разуме се, као што се могло и очекивати, чим је сазнао за ово, Лука Лис, бивши главни инспектор, сад већ одавно у пензији, довезао се у својим колицима трљајући руке да их загреје јер је имао проблема са циркулацијом. И, наравно, пошто је било општепознато колико му је до тога стало, из поштовања и сасоећања му је прећутно допуштено да саслушава ухапшеног дебелька. Овај је већ био признао импозантан низ дотле потпуно нерасветаљених афера па није била сасвим неоснована нада да би могао признати и пљачку бензинске станице прекопута Бејтс Мотела и уз то одати своје саучеснике. Што би седом Луки Лису дошло као мелем на срце и допустило му да се спокојно и без жаљења опрости од овог света. Али дебелько га је дубоко разочарао. Урпорно и тврдоглаво је тврдио да ништа ни о каквим саучесницима нема ништа да каже јер их никад није ни имао будући да је увек радио сам и, пошто су ионако одувек јувелирнице представљале привилеговано поље његовог деловања, не може ништа да каже ни о нападу на бензинску станицу за који никад није ни чуо.

И тако се, дакле, ни даље ништа није померило са мртве тачке. И све више је имало разлога за мишљење да ће тако заувек и остати. Све док, много година касније...

Опет се збио један догађај који је донео нова открића и поново прилично узбуркао јавност. Само, овог пута,

тешко да би се могло говорити о случају. Јер смрт је сасвим уобичајена појава која се не може се сматрати ни неочекиваном ни случајном. Једино је можда вредно расправљати о томе под којим се условима час настанка смрти може сматрати случајним или неочекиваним. Било како било, постоји ипак доста прихватљивих разлога за мишљење да је пукла случајност што је та отмена седама, увек пријазна, од свих цењена и поштована, преми-нула је на свој сто први рођендан управо у истој оној здравственој установи у којој се на интензивној нези налазио и Лука Лис, бивши полицијски инспектор, врло чуven у своје време, кога старије генерације јамачно још памте по многим бриљантно расветљеним криминалним аферама. Он сам, нажалост, ништа од тога више не памти. Опхрван је Алцхајмеровом болешћу и не сећа сеничега, не препознаје никога и не реагује ни на шта. Једино му се очи малчице зацакле кад каква вижљаста болничарка уђе у његову собу.

Покојница је за собом оставила позамашан рукопис од својих близу четири стотине страна на којем је, по свему судећи, радила до последњег дана. То је нека посебна врста тестамента, доста необичног, али, по суду правника, потпуно правоснажног. Сама опорука, у правом смислу те речи, налази се на последњој страници и састоји се од свега неколико редова. Све што претходи су заправо у неку руку њени мемоари који истовремено служе и као преамбула и као објашњење опоруке. То је необично занимљиво и поучно штиво из којег се сазнају многе важне ствари. Међу њима, као прво, аутентични подаци о пореклу њеног великог иметка.

До тада је владало мишљење, које је и она сама мање више дисcretно подстицала, да га је наследила од неког стрица или ујака који се баснословно обогатио негде далеко на крају света, ваљда на Далеком истоку или можда у Аустралији. О том тајанственом стрицу, његовом чудесном богатству и његовим вратоломним пустоловинама кружиле су фантастичне бајке као да је нови Марко Поло. А с њене стране овакве гласине нити су биле потврђиване нити оповргаване. У сваком случају, биле су далеко од истине која, међутим, иако сасвим друкчија, ипак није била ништа мање необична.

Једино што је увек пријазна и велеуважена отмена стара дама заиста наследила од својих родитеља, ујака, стричева, ујни, стрина, тетака, теча и целокупне ближе и даље родбине, било је вишегенерацијским напорима и искуством стечено и непрестано усавршавано знање и умеће беспрекорног извршавања крађа, провала и похара саке врсте. Баратање бургијом, брусилицом, турпијом, пајсером, длетом, пинцетом, клештима, калаузом, ксилофоном, курблом, косилицом, грабуљама, служење стетоскопом ради проналажења шифре на сефу, бешумно резање прозорског стакла, брзо неутралисање алармних уређаја, безболно обијање блиндираних врата и вештина да се провала изврши уљудно и благо, без излишне буке, непотребног узнемирања околине и непожељног нарушавања јавног реда и мира, били су такорећи део њеног домаћег васпитања. А природни ауторитет, невероватна самоувереност, извнредне организационе способности и непресушна енергија су биле само њене личне одлике које никоме није дуговала и захваљујући којима је успела да се наметне и годинама буде поштовани и беспоговорно слушани шеф више разних банди чија већина чланова никад није сазнала њен прави идентитет.

Нама нимало сумње да би садржај ових узбудљивих мемоара, да је до њиховог открића дошло много, много раније, живо заинтересовао седог господина Луку Лиса. Нажалост, било је више него очигледно да бивши инспектор, с обзиром на његово здравствено стање, није у могућности да се с њима упозна. Па ипак, будући да га се крај лично и директно тицаш, једногласно је одлучено да му се саопште тестаментарне одредбе које је садржавао, ма колико свакоме било јасно да му оне неће допрети до свести и да ће тај чин бити превасходно симболовичан.

Ауторка мемоара, кад је мало зашла у године, одлучила је да се смири и повуче из своје дотадашње професионалне активности, промени идентитет и постане угледна седа госпа која живи врло једноставно, скромно и повучено. Излазила је врло мало. Највећи део времена је проводила у гајењу цвећа, плетењу и поновном прочиставању *Кайштала*. Могла је, наравно, да живи потпуно друкчије, да ужива у свим благодетима које се могу прибавити захваљујући великим благим нагомиланим током једне дуге и успешне провалничке каријере. Али је то уопште није интересовало. У ствари, ни у њеном ранијем животу, у свему што је радила, покретач никад нису биле паре и ботатство него адреналин и допамин. Била је пре свега рођена авантуристика и није ју при погледу на затворену касу привлачило оно што се можда у њој налази него обећање опојности њеног отварања. Сав свој иметак – који се састојао од нешто пољопривредног земљишта, неких десетак стамбених зграда за издавање, два овећа хотела и врло пристојних количина новца на рачунима око пола туцета банака расејаних по белом свету – завештала је својој фондацији основаној пред саму смрт и наменила га пре свега куповини једне врло лепе двоспратне виле са пространом терасом изнад монументалног улаза окруженог јонским стубовима, на омањој узвишици одакле се пружа диван поглед на целу околину. Иако је на продају већ извесно време, још није нашла купца, вероватно зато што је поприлично оронула, а и у непосредној близини железничке пруге и новог аутопута, али ће управо зато, после темељног реновирања, моћи послужити као идеално место за будуће седиште задужбине чија је искуствична мисија потпомагање свих врста културне делатности, а у првом реду и пре свега другог, обезбеђење неограниченог кредита за финансирање телевизијске серије од најмање тридесет седам епизода о чувеним истрагама и нечувеним подвизима легендарног упорног и препреденог главног инспектора Луке Лиса.

Кад му је ово саопштено, сви присутни су, наравно, били изузетно узбуђени. Некима од њих је и суза заблистало у оку. Осим њега самог који је, као што се и очекивало, остао непомичан и без икакве реакције. Једино је новоименовани главни инспектор, али његов стари и верни сарадник који га је најбоље познавао, непогрешиви Херон XXXVII, самоуверено изјавио да је приметио како се некада упорном и препреденом главном инспектору Луки Лису у тренутку овог саопштења летилице зацаклило око. Али се ни он сам није смео заклети да је узрок томе био баш смисао самог саопштења а не, можда, узгредана чињеница да су врата собе била отворена и да је, баш у том одсудном тренутку, јарко осветљеним ходником прошла једна нова, врло млада и врло наочита болничарка. Бацио је поглед на своју квантну клепсидру. Било је тачно подне. Лис је склопио очи.

Даниел Левенштејн Пал

СУВИШНО

Била је ноћ, наравно,
сатима сам батргао,
и не само са мислима
да га извадим одатле,
јер је сувишно.

Време ме је прегазило,
нисам ни приметио,
и стао сам у прву мутну светлост,
и широким потезом, са четвртог,
бацио сам га, не треба ми.

Курве познанице су се сместа
шћућуриле око њега,
трептале нагоре, са захвалношћу у срцима,
па кидале из њега, однеле са собом
године сачуване у њему.

ДА СМО ЖИВЕЛИ, НЕ УЗАЛУД

*Живели смо у Каласу, Будиму, у Кесићељу,
ми, гостиода-зечеви и њси лајавци,
шадали смо на колена џред сваким борделом,
не би ли заборавили Бич Божји.
Пили смо, што није срамота, а ни мамурлук,
волели смо, јако – хумор међу собом,
штрајадије, шуѓе су нас заобишиле,
цркве наших женских цвеће џрекрише.*

*Бриѓа џокућаних нас није сиућавала,
добра воља наша што не би џријела,
били смо мушкарци, храбри, снажни, свеци,
од щада нам је џесак џрашине, заборава
јрекрио џрајлове, имовина је ошишила бесјпрага,
да смо живели, а дом нисмо имали.*

Могао бих и о њима, ал' не вреди, жене,
јефтине ил' скупе, биле су лепе,
ложним духом на ланце нанизане,
а ми, господа-зечеви и пси лајавци,
трчећи у круг, весели нам ланци
што су нам те жене на врат завезале.

Тако некако, нестало нам је пара,
чекао нас је опроштај код гроба једне девојке.
Тиби није могао више, сео је и плакао,

"Округни Боже, како је ова умела да сиса!"
 Стаяли смо тамо, криве сенке су нам се додирнуле,
 и знали смо да смо живели, не узалуд,
 а то не би дали ни за које паре.

ДЕЦА ИЗ ОКРУГА

За неколико кућа даље, преко пута
 Ботаничке баште,
 десило се пре пар недеља, и то не мени,
 већ сам скоро и заборавио. Пре пар недеља, значи,
 баш када је највише и најврелије пржило лето
 у Пешти, тројица дечака, три циганчета,
 један од другог виши за главу и чупавији,
 дакле, њих тројица и јефтини сточић за камповање,
 на њему две кофе, у једној вода са ледом, за то је био
 одговоран најмлађи, у другој лимун и лимета,
 ово је био ресор

средњег, док је трећи викао и узимао
 паре, дакле, њих тројица су преко пута Ботаничке
 баште отворили лимунада штанд, и широким
 дечијим осмехом, окретним ручицама радили живо,
 правили су, прдавали, како су то видели од
 великих или у неком филму. Па, гледао сам их,
 затим сам пришао, било је ужасно топло,
 а бетон врео,
 жарило је знојаво чело људи, и тражио сам,
 зашто не бих тражио једну лимунаду.
 Најмлађи ме је погледао, стварно, чико, и стварно,
 па су се тако обрадовали, скакали су смејући се,
 један
 од другог вишљи и чупавији,
 и викали, јуху!, јуху!, штоједобро!, затим сам платио,
 како треба, и после првог гутљаја, није било лоше,
 па сам их ипак упитао, за шта скупљају паре,
 и погледали су се, па у мене, затим, скоро
 у један глас,
 за чоколаду, чико, за чоколаду, јер иначе
 нема се за то.

ЦРВЕНА СПОРТСКА ЛАДА НАШИХ СНОВА

синоћ, док смо шетали по пратеру,
 један лада комби који се паркирао, подсетио нас је,
 да смо имали детињство, и имали смо снове,
 и колико смо се играли ладе међу другим ладама,
 и колико пута смо замишљали, да ћемо наш стари
 члан породице боје маслаца са великим гепеком

заменити за једну црвену спортску ладу,
 и јурићемо спуштеним прозорима,
 и нећемо стати, и сливаће се
 напољу блистави ветрови, и бићемо слободни,
 и натанковаћемо толико, да не морамо стати,
 и гледаће нас и момци и девојке,
 и живот ће бити наш, и нећемо имати
 снове више, и срећа наша ће бити,
 када сваке недеље преподне
 очистим мотор и оперем ветробране,
 и са пеном средства за чишћење напишем ноту
 песме, коју певуцкаш у ауту,
 док рибаш-чишиш тепихе –
 и како смо шетали даље по пратеру,
 ухватио сам те за руку, пољубио сам те,
 и шапнуо на ухо да немамо ладу,
 али срећа и без ладе срећа остаје.

Превела Јоланка Ковач

*

Даниел Левенте Пал (Pál Dániel Levente) песник, писац, предилац, драматург Циркуса Будимпеште рођен је 1982 године. Објавио је четири књиге песама и две прозне, његови позоришни комади су на репертоару позоришта по целој земљи. Дела су му преведена на енглески, немачки, португалски, шпански, румунски, турски, тајски, кинески, и арапски и српски језик. 2017. и 2018. године за изградњу књижевно-културних односа између две земље примио је одликовање Medalha Comemorativa у Бразилу, 2019. године добитник је песничке награде Тудор Аргхези у Румунији, а за свој циркусно-позоришни комад *Светла Вештица* (Szent Boszorkány) као и за његову режију добио је награду "Штафета" (2019) и посебну награду XIII Међународног Будимпештанског Фестивала Циркуса (2020).

Дело пред издањем, преведено на српски језик (превод: Јоланка Ковач): *Сунчева светлосћ и месо* (песме) – Алма, Београд, 2021.



ЉУДИ ИЗ ДВАДЕСЕТ ПЕТОГ ЧАСА

ЕПИДЕМИЈА НЕ КОСИ УСАМЉЕНИКЕ

Још јуче сам у ресторану у Бриселу јео препечено месо и пио црвено пиво. Никад нисам разумео зашто Белгијанци воле спаљено месо. Мрку препржотину, црну као ћон ципеле, сматрају најукуснијом. Некад сам јео гадљиво, као да је нека краста на месу, али сам временом заволео укус те суве, снуждene пилетине која се залива црвеним пивом. Пиво је у Бриселу одлично. Две пинте јаког пива са југа и свако се осећа боље, па и странац који живи сам и не зна зашто се ту нашао.

Још јуче сам у ресторану јео са другима, а био сам тако усамљен. Седео сам на црној софи без друга за столом. Дали су ми један издвојени округли сто у углу, намењен самцима и странцима. Софу сам делио с другима, али је сто од црвеног дрвета био само мој. Бука гласова на француском и фламанском ту мање допире. Бели столњак, вазница са оцвалим пољским цвећем, подметач за пиво од тврдог картона... А онда су јавили да је влада одлучила да због заразе кинеског грипа нико више не може на улицу. Закаснили су с том одлуком. Било је већ много заражених. Причали су да северно од престонице већ горе огромне ломаче на којима се спаљују прње јадних покојника које је вирус уморио само у једном дану и које ни не стижу да покопају у северњачку црницу...

Напоље се од данас у осам више не сме. Ова мера, казала је премијерка док јој је глас једва приметно подрхтавао, оздравиће нацију. Лимени

оркестри који поваздан свирају на тргу испред Музеја чоколаде, одложили су инструменте; туристи су нестали као барице који после кишне отичу кроз отворе измене уличних плоча; модисткиња која држи салон у улици Виолета (која своју неравну коцку калдрме сјурује ка градској већници) луткама у излогу ставила је маске преко пластичних лица; настрани, педофили, странци, усамљеници затворени су у своје станове да тамо остану без иког свог...

Кроз прозор гледам пролеће. То је прво чега се сећам у живим сликама на почетку ових смутних и збуњујућих догађаја. Пролеће не зна за епидемију, а она покреће мрачне токове људског талога. Шездесет дана једем остатке конзерви, мрвице хлеба и проклијали кромпир. Није да не могу да изађем и ризикујући да будем заражен, купим белгијске чоколаде колико желим, али настојим да потрошим последње резерве хране. У мутне чаше столоваче сипам житки пудинг којем је одавно истекао рок употребе. Пудинг мирише добро; жута боја хемијске ваниле мами да у пудинг забодем кашику и почнем да га једем.

Кромпир љуштим и скидам му окца. Окца чувам да их додам зеленој салати. То сам научио од Белгијанца који највише воле да клице разних бильјака мешају са руколом или матовилцем. У фрижидеру ми је остао још квасац и велика тегла дижонског сенфа; у замрзивачу кеса источњачког чипса од рачића, који букне као епидемија чим се спусти у врело уље. Отварам дрвени креденац као човек из двадесет петог века, и у њему налазим само металне

тегле и на њиховом дну покоји шарени пасуљ, мало пиринча и стварднуте мрве мрког кекса са циметом. На крају све то заједно мешам у кашу и при последњем оброку, таман кад помишљам на самоубиство, чујем да је слобода кретања укинута.

Зараза која је кренула из централне Кине и караванским путевима, на крилима сребрних млађњака који су иза себе остављали беле бразде по небу, стигла у остарелу и склеротичну Европу, почела је да слаби. Цивилизација стараца је спашена. Вирус је напао све што је кљасто, болешљиво, склоно паду и поткресао жбунове европских народа као паклени косач. Отворио сам прозор своје избе. Чуо сам поново гласове који се препишу на арапском језику. Неко је гласно слушао источњачку музику која је своје мелодије увијала као растопљени пудинг.

СУСРЕТ МЕНЕ СА НЕВЕРОВАТНО СЛИЧНИМ ЧОВЕКОМ

У ваздуху се више није осећао дим депонија помешан са оштрим воњем средстава за хигијену. Изашао сам на улицу. Као самоубица, желим да се вратим уметности, свему мртвом и непролазном. У галерији *Luisse*, док загледам сјајне излоге, застадох испред огледала у излогу да наместим овлаш косу. Одједном осетих да се, док стоји иза мене, још неко огледа у огледалу. Чујем његово благо дахтање иза леђа. То сам ја, али некако имам утисак да је то он. Ко је он? Да ли је уплашен? Ко је тај непријатежни пролазник који ми се тако приближио? Гледам пажљивије. Трљам уморне очи. У огледалу, у почетку уверавам себе, ипак не видим лик незнанца, већ ми се чини да је огледало само удвоstrучило мој сопствени лиц. Има таквих огледала, вероватно је нека грешка у производњи, па ми се чини да у одразу јесам и нијам ја.

Окренем се да наставим својим путем. Како се осврнух, скоро се сударих са незнанцем, који се огледао иза мене. Он се благо испречи преда мном, не као да би да се побије са мном, већ као да неће да ме пропусти. Заставао сам у кораку, зауставио дисање од истинске запрепашћености. Помислих да сањам, или да ми се можда нешто причинава: као да видим себе пред собом? Не могу да



верујем својим очима? Како је могуће да неко овако сличан мени постоји? И још да зури у мене, овде у центру Брисела? Да ли се то свима дешава након епидемије, или само мени зато што сам странац?

Да сам слабијег духа почело би да ми се врти у глави? Или бих почeo да урлам па бих привукао пажњу пролазника? Узнемирен, пожурих на траг у стан. Али никако да дођем к себи? Шта је то? Ко је тај човек? После добра размишљања примирio ме је закључак да сигурно постоји само израженија сличност, али да сам ја то у шоку неприлично преувеличao. Ипак, откуд да тај мој двојник набаса баш на мене? Неко га је послao? Ко? Да га нису савршено на шминкали тако да тако невероватно личи на мене? Два дана потом нисам излазио на улицу. Поново сам у самоизолацији као током епидемије. Страх ме је. Гледам пролазнике и само меркам да ли неко личи на мене. Уместо мог лика, под прозором пролазе неки млади, спечени људи. Довикују се, певају песме из далеког афричког краја, кладе се на кљусине које нећe добити трку...

ДРУГИ СУСРЕТ СА ДВОЈНИКОМ

Трећег дана сео сам у полупразан трамвај. Напољу је облачно, сипи свакодневна бриселска росуља. Гледам одсутно кроз замагљене прозore трамваја који тешко треска преко шина које га воде у зеленило бриселског околишa, ка Атомијуму и Малој Европи. Кроз прозор, на булевару који увија свуда око трамваја, видим нејасне контуре великог аутомобила, луксузног 'форд мустанг', како иде напоредо са трамвајем у којем сам јa; успори па се приближи моме прозору. Обрисах руком окна да видим боје возача? Опет трзај у мом стомаку, неки невидљиви хирург забо је скапел и кренуо да ми вади нутрину. Је ли могуће: то је био онај, мени јако сличан човек кога сам срео пред огледалом испред галерије *Luisse*.

И сада спазих, поново узнемирен, невероватну сличност. Сетих се да сам, још као средњошколац, у Београду у *Комбанк* дворани једном давно видео имитаторе неких личности са естраде. Толико су личили на оне које су имитирали, да су сви окупљени мислили да су певачи и певачице лично дошли да опонашају са-

ми себе и то им је, наравно, сјајно позајило за руком. Једном су подражавали и Тита, а један од тих забављача је био толико вешт имитатор, да су сви мислили да је маршал поново закорачио Земљом. Како је смео, тада сам помишљо? Ту храброст младића имитатора, који је подражавао старца, тада сам, током гњилих деведесетих, доживео као знак демократизације у Југославији. Али, преварио сам се.

Зато сам отишао у Холандију, па у Белгију, да бих ту постао жртва – двојника. Али, зашто јa? То је свим друкчије. Ако је имитатор, зашто мене опонаша? Ја нисам никакве јавна личност, да би овде у Бриселу некога шминкали, чешљали и одевали да личи на мене? Вози сада напоредо са великим трамвајем. Вози старог 'форд мустанг' и повремено упери очи у мене. Врати онда поглед хитро на пут, обиђе рупу на путу и окрене поглед на мене. Одмерава ме, ни весело ни тужно, али не скида поглед.

Препознао ме је дакле? Зашто ме тако упорно и радознало проматра? Можда и он не може да се начуди колико смо слични? Али како ме је спазио у трамвају из кола? Гледам сада и ја њега – први пут отворено, право у очи. Чини ми се да сам у овој ситуацији у предности: у трамвају сам, не возим га и могу са двојнику да не скидам дрски поглед.

И двојник, међутим, не попушта. Мери ме без трзаја на лицу, као плен, као ловину. Чини се да никад нећe спустити поглед, али иза њега засвира сирена аутомобила да га пожури и он брзо даде гас и одјури. Након неколико станица, стигао сам до шумице и Атомијума. Ту недалеко трамвај има окретницу и ја сам с истом картом наставио кружно путовање на траг у центар.

Следећег дана требало је послом да идем у Гент. Путовање белгијским железницама увек ми даје прилику да гледам људе. Белгијанци се на исти начин радују као и ми из бивше Југославије. Изрази лица, гестови допадања или одрицања су као и код нас. Истински се радујем када откријем да постоје толике сличности. И овде у Бриселу откривам изразе "пајкан", "татини синови".

Татине синове сам највише имао прилике да препозnam и међу студентима из црне Африке: лепо ухранијени, модерно обучени, самоуверени, са најмање два килограма злата на себи, они најбогатији размажени

су и уображенi према својим земљацима. А белгијско окружење их у томе охрабрује с много уважавања, јер су ваљда и Белгијанци, као и ја, чули да нико није тако сиромашан као сиромашак у подсахарској Африци, као што нико није тако богат, као тамошњи богаташ.

Слушам у возу разговор неких прних студената. Лоше говоре француски, још лошије фламански, а најлошије кад помешају та два неслична језика. Један каже: "Мина је убила тројицу израелских војника. То нећe никако смиривати напете израелско-арапске односе". Други на то спремно додаје: "А квартови око СУБ-а, где ја станујем, мало-мало па освани облепљени постерима "Izrael vivra" ("Живеће Израел"). Први ћe спремно зауврят: "Власник стана у коме станујем, смирен и одмерен Белгијанац, опет ми рече кратко у пролазу, сав смрачен: "Све ми мирише на скори рат Арапа и Израелаца!"

Зашто ова двојица разговарају о проблемима у Гази, као да немају дољно својих локалних мука о којима би могли проговорити у возу на линији Брисел–Гент? Гледам крајолике који замичу за композицијом воза. Као да сам у некој арапској земљи на водоплавном хоризонту се где-где стално појављују витки минарети цамија. Свако мање место има цамију, а већа се у Белгији бројем цамија такмиче са бројем цркава. Да ли зато ова двојица говоре толико о Израелу и Палестини? Или су и они нечији двојници. Стресох се, при помисли на мог двојника.

ПОСЛЕДЊИ СУСРЕТ СА ДВОЈНИКОМ У ВОЗУ

У Гент сам стигао са малим жељничким одоцњењем. Сео сам у кафе *Guele de bois*. Док седим и једем шпагете, преко пута мене седа приятељ Низам Иранац. Поздрависмо се. Низам устаде и показа на мене: "Знај да имаш двојника! Видео сам те недавно. Јављам ти се а ти ништа. Пријем и викнем твоје име, а тај исти човек као ти само окрете главу. Спазих ипак да то ниси ти, невероватно колико сте слични. Имаш у Бриселу двојника, ја да ти кажем", смејао се Низам гласно и сматрао своје речи добрым вицем.

Шта сам могао да кажем? У овој фази мог суживота са двојником, оценио сам да је најбоље да се и ја

правим да је то добра шала. Низам је наставио да говори: "То тако подсећа на роман Достојевског *Двојник*. Немој да те то узбуђује. Хладни рат никад није завршен. Још тада смо сви добили по двојника..." Не одговарам на ово лажно умовање једног у основи доброг човека који клања и клони се невоља, али роман *Двојник* сигурно није прочитao. Устајем од стола, плаћам свој рачун, изразом лица дајем до знања да ћу платити и Низамов део, али он ништа није поручио. Без речи питам га да ли би нешто јeo или пио, али он, наравно одбija. Каже ми да ме купац чека и да могу посао брзо завршити. Али, посао се није брзо завршио.

Тек пре неки дан продао сам један апарат за пића у малој трговачкој фирмi, доле ка Gare du Midi. Купац је са мном подуже ћаскао. Чинило ми се да је апарат купио и зато што му треба, али и стога што сам му ја због нечега био драг? На крају ми рече љубазно се смешкајући: "Сачекајте", узе слушалицу и поразговара са неким. Одложи слушалицу, узе оловку и листић из нотеса, написа нешто, и пружи ми: "Ту су подаци човека из једне фирмe у Локерену, зовните га телефоном што пре. Жели такође да купи апарат".

Замолио сам га да ми дозволи да том могућем купцу одмах телефонирам, јер сам од сметености суживота с двојником на пут заборавио да понесем мобилни телефон. "Послужите се", рече и приближи ми филмски црни телефонски апарат са жицом какав више нико не користи. Окренуо сам број старијским бројчаником који је шкљоцао приликом окретања точка. Договорио сам се с новим купцем се на лицу места и љубазном саговорнику с друге стране жице рекао да ћу доћи у фламански град Локерен већ сутра.

Обично у Локерен путујем колима, али пошто се ради о једном купцу, који ми рече да је смештен недалеко од железничке станице, поново сам сео у воз. Возови у Белгији нису претрпани као у Индији или Низамовом Ирану. Купеи су полупразни, овде ретко кад има гужве и увек има слободних седишта.

Ушао сам у купе другог разреда у којем видех старију замишљену жену која је била удублјена у читање подебље књиге. Држи је у рукама благо уздигнуту ка очима. Климнух јој учтиво главом у знак поздрава, она смакнула наочаре и отпоздрави

скоро без гласа. Овде углавном нико ни са ким не разговара у возу.

Воз је тргнуо вагонима, па кренуо; иде глатко и нечујно. Погледах корице књиге љубазне сапутнице, пише: Махатма Ганди.

Само што седох, врата купеа отворила је туђа рука. Дигох поглед и укочих се као да ме је напао неки тајanstveni вирус. Не могу никако да поверијем: поново као да видим самог себе. Ухвати ме језа, хоћу једноставно да изађем из купеа, али немам куд на том уском простору.

Био сам бесан. Откуд он овде? И баш да уђе у мој купе? Ко ово чини? Шта хоће од мене? У питању је нека уцена за новац? Али ја немам никакву уштећевину. Ја сам обичан продавац апарата за освежавајућа пића. Двојник за то време није оклевao да нам се придржи. Осмотрио је опрезно купе и путнике у њему, скоро не-приметно климну главом госпођи прекопута и сео тик крај мене. Потом се мало одмаче као прави Белгијанац који брани своју непосредну интимну околину од одоцнелих путника.

Био је тих, као да је знао да ће ме срести? Никако не могу да се отмем утиску да је потребно да разјасним ову дилему у отвореном разговору: он добро види међусобну сличност, али ни у ком случају не реагује као ја; он се тој сличности не чуди као ја, чак јој на моје велико чуђење, уопште и не придаје пажњу? Седи на слоњен на плишани наслон меке столице другог разреда, и медитира као *Махатма Ганди*.

"Браћа близанци, како сте лепи, дође ми да вас обојицу загрлим", каже путница наспрам нас. У трену нас обојицу изгри и сочно пољуби у образ. Овако се не понашају Белгијанке? Они када се пољубе, то чине скоро најблажим, нечујним додиром? Она је дакле необична Белгијанка, ако је уопште Белгијанка? Ко је ова необична жена, помислих, али брзо ми пажњу сврати мој двојник.

"Нема разлога да путујеш у Локерен", промрмља он на српском. Има мало другачији глас од муга, помислих. "Тамо је посао већ свршен, или да кажем ја сам га већ обавио за обојицу".

Уђе кондуктер, узе карте: "Господи иду до Локерена, то је следећа станица, за десетак минута", рече нам кратко, али услужно. Воз успори. Прво се спреми да изађе госпођа и радосно нам рече: "Ненасиље је најјача сила којим човечанство рас-

полаже Следите, господо, овај савет великог Индијца, Гандија. Довиђења обојици".

Изашла је весело са Гандијевом књигом под пазухом. Чини ми се да је чак певушила док је уским пролазом до врата вагона вукла кофер и већ неком махала на перону железничке станице.

"Нема потребе да излазиш.", рече двојник не гледајући у мене, већ у путнике који су се грлили и љубили крај вагона воза. "А ако ме питаши шта да радиш, не знам шта бих ти саветовао. Ти си овде сада вишак. Вишне не постоји у овом свету – убрзо ћеш видети прве знакове тога."

"Лажеш!", рекох. Желиш да ми отмеш муштерију, да ме представиш као несолидног продавца. Скочих на ноге, узех коферче путника на кратком пропутовању и дохватих се врата вагона. Помислих да воз сигурно неће дugo стајати у Локерену, а двојник баш то и жели. Кад композиција тргне, следећа станица биће тек кроз пола сата. Док изађем и ухватим воз уназад, купац ће ме чекати можда и два сата. Вероватно ће одустати од куповине аутомата за скокове.

"Одлазим", рекох самоуверено као човек који живи у својадвадесет четири сата. "Како хоћеш", одврати он, "шта год учиниш погрешићеш". "Збогом и иди дођавола!" викнух и у последњем часу искочих на перон. Шеф станице већ је пиштао у пишталку и високо изнад главе подигао лопарић када сам искочио. Воз је кренуо у следећем тренутку. На прозору мог вагона видео сам самог себе како ме гледа. Није био ни тужан ни вeseo. Није ми махао, нити ми претио. Једноставно је гледао у даљину у правцу кретања воза, уверен да је баш он онај прави.

ПРЕЛАЗАК У ДВАДЕСЕТ ПЕТИ ЧАС

Нећеш тако, рекох себи. Пожурио сам до клијента који је имао малу фирму одмах до железничке станице, али он је је изненадио речима: "Господине, откуд ви поново. Управо смо се договорили. Желите да ми продате још један апарат? Знате, ја немам потребе за толико..."

Излетео сам на улицу. Схватио сам да је искакање из воза била кобна грешка. Мој двојник сада иде ка Бриселу, право на моју адресу у кварт до алжирског СУБ-а. Има ба-

рем сат или два предности. Носи мое лице. Говори мојим гласом. Морам што пре да ухватим неку брузу композицију да га претекнем. Али, шта ја то причам? На овој деоници не саобраћају брзи возови, а и да возе, зар би баш за мене сада на перон дошао један? Шта мислим да би ме кондуктер тог воза питао: 'Ви журите, господине, измакао вам је двојник. Колико кажете да има предности? Један сат. Не мари. Ово је врло брзи воз. До станице Миди у Бриселу сигурно ћемо га претећи. Остало је на вами. Хитро у трамвај, па још бржим ходом до вашег стана. Тамо се закључајте као да сте у самоизолацији. Не пуштајте никог, а нарочито двојника.'

Још је кондуктер тако мојим гласом говорио у мојој глави, а воз сам ухватио тек увече. Нешто иза десет стигао сам у Брисел. Росуља је поново квасила плочнике боје чоколаде. Нисам журио до трамваја, нисам још бржим ходом ишао до свог стана. Знао сам да је све изгубљено. Извадио сам кључ пред вратима свога стана и очекивано нисам могао да откључам браву. С друге стране неко се мешкао. "Смејеш се, ха!", викнух на српском, али с супротне стране врата није било одговора.

Тако сам постао избеглица, без смештаја и без адресе у Белгији. То је био тек почетак мог обезбојавања, обезглављивања и обесмишљавања. Откуцала је поноћ, али ја из десет четвртог часа нисам ступио у први сат наредног дана, већ у давдесет пети неког чудног дана који и даље живим. Далеко иза поноћи, у том мом десетет петом часу, узео сам код мојих некадашњих компанија Тунишана један сендвич. Чудио сам се што не осећам укус мајонеза, првених паприка и димљене пилетине. Појео сам га, иако право говорећи, нисам осећао ни глад.

Наредног дана ступила је прва обданица мог двојничког живота. Није више било сумње: онај нашминкани и очешљани двојник, ступио је на моје место. Уговара нове послове за апарате за сокове, користи се мојим виљушкама и кашикама, али, насмејах се, преузео је и читаву моју усамљеност, онај округли сто од црвеног дрвета постављен у ресторану за усамљенике и ону препечену пилетину која има црне красте стврднутог препеченог меса.

Новца имам мало или нимало у цеповима, али примећујем да ми све мање треба. Уистину више не једем



јер, чудновато, не осећам глад, а оно мало хране што узмем и без плаћања нема никакав укус у устима и кад је прогутам, пара се као паучина и сигуран сам да готово ништа не стиже до мог беспосленог желуца. Ноћу спавам у свратиштима Армије спаса. На ручни сат више и не гледам, јер време као да не пролази.

Врло брзо примећујем нове промене у свом новом небитисању. Једна мајка са великим децијим колицима сударила се са мном на Ruedu Midi. Колица се јесу занела, она јесте опсовала, ја се јесам извинио на најљубазнијем француском, али она мene није видела, нити чула. Збуњено је гледала у точкове својих скупих дећјих колица и мислила очигледно да су запела за нешто невидљиво. Онда је отишла даље. Мени се училило да њен лик видим као бледу силуету, за шта сам у почетку окривио ниско сунце које ми је сијало у очи. Убрзо ћу приметити да сви људи око мене – они стварни без сумње, који се још нису очи у очи сусрели са својим двојником – имају свиленкаста, готово прозирна тела и гегају се као балони напуњени водом.

ЈЕДАН ТЕЛЕФОНСКИ ПОЗИВ

У тренутку када сам мислио да више не постојим за спољни свет, да могу красти у самопослужи колико ми је драго, да смен изигравати доброг духа и сударати се с пролазницима из чисте обести, да фигурици малог бриселског уписанка Manneken Pisu смен ставити прст у пишу и некажњен направити застој у фонтани, зазвонио је мој мобилни телефон у цепу. Значи ипак сам га понео још на онај пут у Гент. Нико ме тада није звао, па сам помислио да га и немам. Како сада још ради? Да ли је

могуће да му батерија толико дugo даје струју? Ко зове?

На линији је био Миладин из Келна, мој друг из најтежих дана. Глас му је био смртно озбиљан. Позивао ме је у Келн због ствари која не може да се одлаже и коју само са мном може да подели. Седи у воз, казао ми је, и првом линијом дођи у Келн. "Верујем да се то у твом случају може некако уредити", тако је рекао на крају, а ја сам остао замишљен над оним што је хтеде казати. Епидемија кинеског грипа је прошла, бродске и железничке линије су поново радиле уобичајено, што су сложно потврђивали тачни редови вожње старог континента.

Стара Европа ништа није научила из последње епидемије и опет се окренула барокном претеривању и фламанском пантагурелском превождеравању, али Миладин сигурно није мислио на те околности. Сконцентрисао сам се на оно "у твом случају". Да ли је знао за моју незгоду, да је тако назовем? Да ли ме је звао из "десет четвртог" или "десет петог" часа? Ако је још остао у оном животу, нисам могао да му помогнем ни у чему, али, помислих ни он није могао са мном ступити у везу, макар каквим опскурним методима да се користио. И он је – помислих – избачен из овог живота радом једног нашминканог и очешљаног двојника. И он има покретни телефон који ради само за људе сличне њему и пошто није више у овом свету, не знамо која га мрежа мобилне телефоније покрива, али знамо да не троши батерију никад, баш као што ни ми више нисмо гладни и не обављамо ниједну нормалну људску потребу.

Морам наћи начин да уђем у брзи воз за Келн, ваљда то "у мом случају" ипак неће бити тако тешко.

ТАКО ЈЕ СНАЖНО

Чујеш ли, осећаш? Тако је снажно, тако гласно, и тако је неизбежно наше присуство, присуство првијења, и тако је близак његов снажан стисак, ни не примећујеш га, мислиш, никога нема, сам си, напустио те Господ, ако га уопште има, а ту је једино он, кукавно зло које се пакосно цери, мада је све од анђеоске густине, и сваки је трн од светлости саткан и први вакум, први безваздушни простор између атома је на више светлосних година, иза велике кривине, у првљивом јасену, којег су давно нагризле јад и осталае мрачне материје, у првом човеку, пре првог човека, у мирисној руци жене са мирисним воћем, а то је реч, твоја реч, коју не смеш да изговориш.

МЕЂУ ИКОНАМА

Бити међу иконама,
у загушљивом, устајалом мамурлуку.
Квака је запрљана, постельина изгужвана,
тепих изгужван, на сваком квадратном милиметру
невољеност, пропусти, грч праштања и
тражења опроста. А пре учмалости овде је било
заноса, проветрених светова, ужурбаних људи по
надахнутим трговима. Шта се десило?
Ништа. Оно скоро ништа. Оно од 21 грама.

ТРНОВИ СУНЦА

Први дан још је све било блиставо, јасно видљиво.
И тако примиши први трн у његовом оку,
био је од дрвета, и извадише га. И видели су да је
то добро, и би вече и би јутро, други дан.

Пејсаж је почeo да трули, само дебеле, импрегниране
греде нису. Бледа сенка је прекрила све,
виолина је тихо шкрипала. И примили су други
трн у његовом оку, који је, према њима,
био од метала,
и извадише га. И видели су да је то добро, и би вече
и би јутро, трећи дан.

И ветар је дувао металним фијуком, и дисање је већ
било отежано, када су извадили трећи трн, који је
држао нерве и жиле биљака и сваког осећајног бића
и корпу од плућа, а то је болело. Они су му се само
смејали, али су сматрали да је то добро, и би вече
и би јутро, четврти дан.

И пејсаж је почeo да сиви, тужна киша је падала,
када су му извадили из ока четврти трн,
или ону ситну, блиставу ствар, за коју су мислили
да је то то. По њима, то је била шљака,
и би вече и би јутро, пети дан.

Језа је подилазила по пољу, али нико
није тражио паље борце, масовне гробнице су ћутале
под великим теретом, али пета рука није задрхтала
када је извадила нешто, за шта су мислили
да је пети трн.

И чинило им се да је то баш овако добро, и би вече
и би јутро, шести дан.

Када су узалуд тражили последњи трн, нису га
нашли, ни под лупом. У сумраку су га угледали,
блистао је топлим сјајем, и тада им је синуло да су му
и остали били врло слични. Ипак су га извадили тачно
по пропису. Јер писмо се остварује.

Свако писмо се остварује. Затим су самоуверени
и свесни
своје непогрешивости, као и радости добро
обављеног посла,
завалили су се у столицу и решили да ће се
седмог дана
одмарати и славити. И би вече.

ЧОНТВАРИ

Није насликао Јовов испад.
У туробним сатима најдубље самоће није говорио,
није попустио искушењу
да буде Чонтвари.
Када је био човек, бавио се ситницама.
На бело белгијско платно, као монаси
и велики грешници у доњем делу цркве,
испред олтара, легао је на земљу раширених руку.
У носу је осећао цветање бадема.
Плакао је. Оставио је отисак на платну.
Платно му је оставило отисак на лицу.
Пошто је устао, мало је изменио своју биографију.
Чепракао је нешто око Рафаела и сцене Игла.
Јовов испад још није насликао.

Превела Јоланка Ковач

*

Шандор Халмоши (Halmosi Sándor) мађарски песник, преводилац, уредник књига, директор издавачке куће, математичар. Рођен је 1971. године у месту Сатмарнемети (Szatmárnémeti, Сату Маре, Румунија), где је и матурирао. 16 година живео је у Немачкој, а од 2006. године живи у Будимпешти. Поред књижевних делатности држи предавања о традицији, о поезији, о језику и о симболима. Оснивач је књижевних и културних удружења, организатор салона и радионица, редовни члан Мађарског ПЕН Џуб-а (Будимпешта) и Европске Научне, Уметничке и Књижевне Академије (ЕАСАЛ, Париз). Сарађује са многим песничима и књижевним организацијама из целог света. До сада је објавио девет књига песама.

Објављено дело на српском језику (у преводу Јоланке Ковач): *После ћушања* (песме), Алма, Београд, 2019.

Душан Пајин

Преци и богови

Култ предака, шинтоизам и будизам у Јапану

У Јапану је култ предака био старија традиција и од шинтоизма и од будизма. Може се рећи да шинтоизам (у првим вековима наше ере) и будизам (од 6. века) укључују у свој систем веровања и обреда аспекте култа предака.

Будизам је у Јапан пренет у 6. в. али се учвршћује и дођија подршку цара у 8. веку. Са будизмом су уведени и ликови небеских буда, који су били једнаки боговима у другим религијама, као и бодхисатви (сличних полуобожанствима).

Али, преци су задржали одређену важност и касније, као и шинтоизам, тако да је Јапан имао коегзистенцију ових традиција, при чему су – у зависности од историјских прилика – шинтоизам и будизам наизменично имали превагу.

Ако бисмо покушали да резимирамо развој од култа предака преко шинтоизма, до будизма, онда бисмо дошли до следеће схеме.

КУЛТ ПРЕДАКА. Постоје духови природе и духови предака (и једно и друго је обухваћено термином *ками* 神), а постоје и бића нижа од богова, са натприродним моћима (тешнгу).

ШИНТОИЗАМ. Постоје духови природе, духови предака и богови (сви су обухваћени термином *ками* 神 – богови се некад означавају речју шин 神), а постоје и бића нижа од богова, са натприродним моћима (тешнгу).

БУДИЗАМ. Постоје духови предака (*хойоке*), богови (небеске буде – буцу) и бодхисатве (*босацу*), тј. они који су зрели за нирвану, али су се посветили да помогну другима на путу пробуђења.

КУЛТ ПРЕДАКА

Култ предака је традиција која се одржала у различитим деловима света – у Азији, Африци и Европи. У Јапану је култ предака старија традиција и од шинтоизма и од будизма.

Може се рећи да шинтоизам (у првим вековима наше ере) и будизам (од 6. века) преузимају аспекте култа предака и укључују неке аспекте у свој систем веровања и обреда.

Други начин тумачења био би да кажемо да је култ предака – у ствари – био првобитни облик шинтоизма, који се битније мења са доласком будизма (почев од 6. в.), кад се у шинтоизму јасније уобличују ликови богова (то су ками-ји, или духови вишег ранга у односу на покојнике), о којима се говори у јапанским списима из 8. в. – Кођики (712. г.) и Нихон Шоки (720. г.).

Овде ћемо се посебно задржати на Херновом приказу (2012), који детаљно говори о култу предака, стога што овај култ у многим аспектима подсећа и има аналогија са култом предака код Срба (види о томе Зечевић, 2007. и Јовановић, 1992).

Лафкадио Херн у својој књизи (2012., стр. 27–34) говори о различитим аспектима у еволуцији култа предака.

– Три облика шинтоистичког обожавања предака су породични култ, култ заједнице и државни култ – или,

другим речима, обожавање породичних предака, обожавање кланских или племенских предака и обожавање царских предака. Прва је религија дома; друга је религија локалног божанства, или божа-зашићивника; а трећа је национална религија. (...) Од три облика обожавања предака која смо навели, породични култ је први у еволутивном следу, а остало два су се касније развила. Али, ако говоримо о породичном култу као најстаријем, не мислим на кућну религију каква још је данас, нити под "породицом" мислим на било шта што одговара термину "домаћинство". Јапанска породица у раном периоду значила је много више од "домаћинства" – могла је укључивати стотине или хиљаде домаћинства (Херн, 2012., стр. 27–8).

При томе, у то време нису постојале представе нити о вишим и нижим световима (небесима, или подземљу – нити је пре доласка будизма постојала идеја о рају или паклу). Духови предака (ками) су насељавали овај свет, тј. стene, дрвеће, водопаде – који су сматрани стаништима ками-ја. Та света места су била ограђивана конопцима од пириначе сламе. Али, важно је било и гробно место, као и одавање поште покојницима, како би се са њима одржао позитиван однос, односно придобила њихова помоћ у животним неприликама. Наиме, у то време само су постојали духови предака, а не и представе о боговима или демонима.

Покојници (тј. преци) и потомци су у интеракцији – и после смрти предака могу једни другима да помажу.

– Јукос њиховој најпримородној моћи, срећа мртвих и даље зависи од живих. Иако невидљиви, осим у сновима, по потребна им је земаљска нега и одавање поштовања, храна и тиће, и поштовање њихових поштомака. Сваки дух мора да се ослони за шакву ушеху на своје крвно сродство – једино кроз преданост тога рођака може наћи починак. Сваки дух мора имати склониште – одговарајућу гробницу; и сваком се морају приносити поонуде. Док су почасно смештени и правилно нежованы духови су задовољни, а оне који их умилоштавају најрадије срећом. Али, ако им се не посећује гробно месето, не изводе похребни обреди, не приносе поноћде у храни и тићу и не ћали ватра, духови ће бити гладни, жедни и биће им хладно. Тада ће се разљутити, биће зли и донеће несрећу онима који су их запославили (стр. 32).

– Веровање да је мртвима по потребна пажња, да је окружено запослављави их, да њихова срећа зависи од дужности, јесене веровање које је ћитово пошипнуло стражу од њиховог нездадовољства. О њима се није мислило као о мртвима: веровало се да они остану међу онима који су их волели. Као невидљиви, они чувају дом и пазе на благосећање његових укућана... Из својих храмова они посматрају и слушају шта се дешава у кући; деле са породицом радосћ и шаљу; радују се гласовима и поједини животиња који је око њих. Треба им пажња, али јутарњи и вечерњи поздрави породици су им довољни да се усреће. По потребна им је и нега, али их задовољава мирис хране. Они само захтевају извршавање свакодневних дужности. Они су били даваоци живота, божатија; сивараоци и учитељи садашњици: они предстаљају прошlost народа, и све његове жртве, а све што живи имају поштокоје је од њих. (...) Због тога је заборављен мртве, занемарен их, или се грубо према њима охладиши, доказ исквареног срца, а осрамотиши их лошим понашањем – највећи злочин. Они предстаљају

морално искуство народа: онај ко йориче ово искуство йориче и њих и тада на ниво исход звери. Они представљају неписани закон, заједничку традицију, дужности свих према свима: ко ход се ослуши о овај закон, одрешио се о мртве (стр. 44).

Сличности са српским обичајима се могу запазити у различитим равнинама, од начина сахрањивања, до најчелног култа предака. Овде ћемо навести један одломак из књиге Слободана Зечевића (2007., стр. 73), који, говорећи о српским обичајима спрам покојника каже:

— Везе животих са мртвима нису прекидане ни после похребних церемонија и чина сахране. Одржавање су из тијештија према покојнику, али и из мистичног стварања од његове освете. Осим што су ћа интимно жалили и били у мислима са њим, живи су са душом покојника одржавали везу и јавним притећивањем похреба и гроби, као и слањем разноврсних пошуда. Подушаја су одржавана у тачно одређеним временским интервалима од дана смрти. По исхеку уобичајеног циклуса, који је обично трајао годину дана, посмоћ мртвима је пресејала да буде редовна, а веза је настављана на дан оиштећ годишњег празника свих мртвих, који се називао задушница. Тада су помињани сви мртви и претеране су колективне пошуде за њих. Некада је поштова свака кућа имала чишћуље — листе свих умрлих чланова породице, чак и најдаљих рођака, који су на дан задушница помињани.

Одржавањем посмртних обреда живи су исхујавали своју дужност према мртвима, дарујући им све што им треба: храну, шиће, одећу, светлост или грејање, и то све до оног тренутка када им па посмоћ не буде више по потребна. Са бризом о души се пресејало шек када се она коначно смести на другом свету.

Циљ одржавања везе био је узајамно помагање. Вервало се да ни покојници не прекидају везу са живима и да им, зависно од њиховог става, помажу или шкоде. Зајо су живи настојали да замисле узајамни односи буду што коректнији, како би обе стране биле задовољне и имале користи. Са своје стране, мртви би живима враћали услуге оним што су, наводно, били у стању да учине. А они су могли да утичу на здравље живих, плодност поља и добру лешину, и на размножавање стоке. Дани посвећени појединачним покојницима називани су поименима, појудијума, даћама, штерезама и слично.

ШИНТОИЗАМ

Да би развој будизма у Јапану био јаснији, треба имати у виду да је аутотона и једина религија у Јапану (пре доласка будизма) био култ предака и с њим повезан шинтоизам, који – за разлику од пре-хришћанских религија у Европи – није забрањен или нестао кад су нова будистичка религија и учења почели да узимају маха. Ситуација је била слична као у Кини, где су се (аутотони) таизам и конфуцијанизам развијали напоредо да будизмом пренетим из Индије.



Огледало, у склону олтара у шинтоистичком храму у граду Исе – представља Аматерасу, божињу сунца

Сматра се да – преко хиљаду година – систем обреда и веровања који данас познајемо као шинтоизам није имао посебно име, све до доласка будизма у Јапан, у б. в., кад почиње да се назива *ками но мичи* (или *шин-то*), тј. "пут ками-ја", за разлику од "пута буда" (буцу-до).

КУЛТ ПРЕДАКА И РАНИ ОБЛИЦИ ШИНТОИЗМА

Рачуна се да је негде од половине првог миленијума ст. ере у Јапану преовладала земљорадња (и рибарство) условљавајући сеоски живот са обредима плодности и породичне односе у којима значајно место има култ предака.

Неки историчари рани шинтоизам везују чак за период Ђомон (7500–300. г. ст. е. – а можда је тачније у то време говорити само о култу предака), док каснији шинтоизам везују за период Јајои (300. г. ст. е. – 250. г. н. е.) – а можда је тачније и то време сматрати само временом култа предака. Наиме, у раном периоду су различити ками-и били поштовани, а одређена обликована стена је представљала свети простор, или олтар (*химороги*). Најранији олтари су били природни објекти (слично као у старим традицијама – Грчка, Словени, Келти): стene, дрвеће, водопади – који су сматрани стаништима ками. Та света места су била ограђивана конопцима од пириначане сламе.

Сами ками-ји нису у то време представљани, јер су сматрани без обличја и чисти. Знатно касније се развијају приче о рађању богова и ови добијају иконографске представе (у 8. веку, кад су настали и списи који о томе говоре – *Којики*, 712. г. и *Нихон Шоки*, 720. г.).

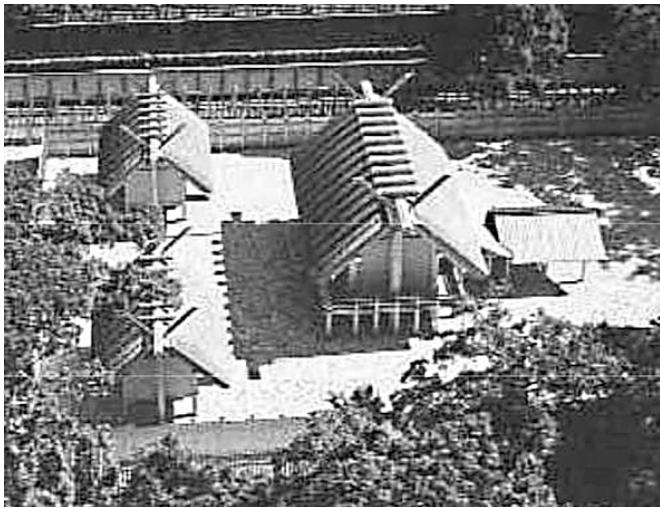
Шинтоизам се сматра формом анимизма, или шаманистичке религије. Живот после смрти не представља преокупацију шинтоизма, него уклапање у овај живот и свет природе, која има статус светиње. Обреди и пракса шинтоизма посредују између људи и ками-ја, као носилаца енергија и феномена природе.

Према учењима шинтоизма у свему постоји духовна суштина (ками). Свака стена, или веверица има ками-ја. Отуда се у шинтоизму вели да је безбрежији камија – тј. да их има осам милиона – осам милиона као метафора бесконачне величине – *уауорогу по ками* 八百万の神.

Дакле, у шинтоизму термин ками има широко значење. Означава духове природних ентитета, духове покојника и шинтоистичка божанства.

Важан појам је *уђићами*, а то је првобитно био ками који је предак и заштитник породице.

— Као што је религија домаћинства управљала сваким чином појединачца у његовом свакодневном животу, тако је и религија села или области управљала породицом у свим њеним односима са сијољашњим светлом. Потпући религије дома, религија заједнице је била обожавање предака. Оно што је храм у кући представљао породици, заједници је представљао парохијски шинтоистички храм. Тамошње божанство се обожавало као бог-заштитник, звало уђићами – бог уђи-а, а шермин је



Поглед из ваздуха на комплекс храма у граду Исе

првобитно означавао љатријархалну породицу, или ғенс, као и породично име (стр. 67).

Касније се јављају две нове фигуре. Чинђу је ками који се сматрао заштитником одређене територије, тј. феуда, а убусунағами је ками који влада родном земљом, тј. обухвата клановско и породично заљеће. Касније, током времена, ове две фигуре се повезују и стапају у лицу уђигамија, који је сада како заштитник породице, тако и одређеног подручја, тј. средишња фигура одређене заједнице.

Али, из тог безброја се сада издвајају важнији ками-ји, који имају статус божанства у извесној хијерархији (некад породичној, али чешће по томе колико им се верници обраћају).

Ками-ји ће касније (у сучељавању са будизмом) бити персонализовани (антропоморфно, као и грчки богови) и обоготоврени. Могло би се рећи да се шинтоизам у ужем смислу, конституише тек тада, тј. превазилази по лазне оквире култа предака.

ПРЕДСТАВЕ О БОЖАНСТВИМА

Два класична јапанска текста из осмог века – *Кођики* (712. г.) и *Нихон Шоки* (720. г.) – поред осталог, говоре о стварању света, при чему у објашњења укључују и кинеско двојство јин и янг и богове (*ками*), који стварају јапанска острва и зачињу царску лозу – а тај полазни божански пар су били Изанаги и Изанами. Они рађају божињу сунца Аматерасу.

У односу на представу о овоземаљским духовима у култу предака, шинтоистичке представе о боговима развијају и укључују и небеска и земаљска божанства – ками-ји измирују соларни и хтонски принцип, тј. у шинтоизму није дошло до сукоба соларних (небеских) и хтонских (земних) божанстава, какав налазимо у многим индоевропским верским традицијама (стара Грчка – сукоб Зевса са Кроном и титанима). Представа о светом везана за ками-је је обухватала и небеске и земаљске сile (моћи неба и земље).

Некад Аматерасу у храму симболички представља огледало, а некад антропоморфна фигура, па се и у процесијама на улицама носи њена фигура. Аматерасу је приказивана и на графикама (укијо-е) у 18. в. – она се највише обожава, иако се верници више обраћају другим божанствима кад су у невољи.

Традиционално, Аматерасу је била и божански предак цара. У том смислу је не само владар – као потомак богиње сунца, Аматерасу – ками, него су "ками" и истакнути свети људи, као и преци породице. Ками није персонификација него (претежно) атрибут. Оплођујуће моћи земље нису персонификоване, али су ками, оне су свете, као што су и неке особе ками.

Иначе, деинфикације владара познаје египатска (фараони) и хеленистичка традиција (са Александром Великим), као и римска традиција (титула: август), док је у европском средњем веку краљ, или цар, био крунисан од папе, или патријарха, па је тако добијао небески (божански) легалитет и потврду.

Поред Аматерасу, важан је и Сусано – бог мора и олује. Он је брат Аматерасу, богиње сунца, и Цукијомија, бога месеца. Сво троје је родила Изанаги.

Поред њих познати су још и бог грома, Раиђин, као и бог ветра, Фуђин.

НИЖА БИЋЕ У ОДНОСУ НА БОГОВЕ

У шинтоизму налазимо и нижа бића у односу на богове, а са вишим моћима него што их имају људи. Карактеристична фигура је тенгу (*тенџу* 天狗), који пребива у планинама и шумама, а има различите моћи – да мења облике, некад комбинујући људске и животињске форме, да саобраћа са људима, да у тренутку промени место пребивања, или да се јавља у сновима људи.

По некима, тенгу потиче из шаманске традиције која је старија од шинтоизма, а поготово будизма. По другима, он је донет са будизмом из Кине, јер кинески карактери којима је означен, значе "небески пас", мада се у јапанским приказима не повезује са псим. У Кини је небески пас био ознака за метеор који је погодио Кину у б. в. ст. ере, јер је остављао траг на небу, попут псећег репа.

У Јапану је тенгу попримио различита облича и улоге, како у шинтоизму, тако и будизму – некад негативне, а некад позитивне.

Сматра се да је старија форма тенгу са кљуном гаврана (карасу тенгу), који је имао тело човека, а био склон да киднапује одрасле и децу, да подмеће пожаре, као и да убија оне који су уништавали шуме, јер је он живео у дрвећу. Некад би се они које је тенгу киднаповао враћали кући, али у стању поремећености.

Други вид тенгуа је јамабуши тенгу (јамабуши су били калуђери који су живели у планинама). Овај тенгу има људско тело, дуг паткасти нос и крила. Иако су тенгуи могли да се преруше у човека, жену, или дете, јамабуши тенгу се прерушавао у планинске калуђере (јамабушије), који су ходали боси, са дугим носем. Они су некад имали заштитничку улогу, а некад су стављали на искушења арогантне самураје и будистичкесвештенике.

У Камакура периоду (1192–1333) тенгу је био средство критике негативних појава у будизму. Тако су тенгуи били стављени у функцију заштите изворних вредности будизма, јер су кажњавали оне који су били неправедни према људима, или им преносили погрешна учења.

Дуг нос је био симбол умишљености и сујете калуђера (код нас израз – носоња, дигао је нос), а код тенгуа је био повезиван са тиме што је он кажњавао управо оно што је симболички представљао дуги нос (тј. надменост). Зато су будистички свештеници који нису били истински учитељи, него сујетни и частолубиви, претварани у носоње, после смрти.

Оне који су стекли врлине, тенгуи су даривали посебним способностима и вештинама. А то се односило и на

ратнке. Према једној легенди, чуvenог мачеваоца Минамото Јошицуна (1159–89) у мачевању је увежбавао Сођобо, краљ тенгуга на планини Курама. Јошицууне је касније својом вештином помогао свом брату Јоритому, да победи клан Тайра и успостави шогунат којим је отпочео Камакура период (1192–1333).

ШИНТОИСТИЧКИ ХРАМОВИ

Храмови су били дрвене конструкције, са масивним дрвеним стубовима и кровом од трске – у новије време замењено другим материјалима. Цело подручје светог, односно храма је могло бити ограђено и живом оградом, са великим улазом–капијом (*тории*) – од вертикалних и хоризонталних греда. Торијем се означава посвећење датог подручја.

Као и у другим традицијама, храм је био подељена на два главна дела – већи део који служи окупљању верника и мањи (унутарње светиште – *хонден*). Олтар се касније јавља у склопу храма. За разлику од будистичких храмова шинтоистици често немају скулптуре или слике – уместо тога ту постоје огледала (иконички симбол богиње сунца, Аматерасу), или мачеви, као култни објекти, који се сматрају запоседнутим од кама (као што је икона поседнута од стране представљеног лица). Камијима се доносе понуде – риба и плодови, који се касније једу. Олтар (мањег формата) и понуде су се могли налазити и у кући верника. Звање свештеника у шинтоизму је наследно (породично). Већа светилишта имају сталне свештенике, а мања опслужују свештеници у повременом статусу.

У комплексу храма се налази се и света вода (бунар, извор) којом се испирају руке и уста. Комплекс храма има три зграде.

1) *Хаиден* је највећа зграда, са салом за службу и обреде посвећене камијима.

2) *Хеиден* је сала или покривен простор, где се приносе понуде верника, али се у новије време врше и обреди. Она и повезује хаиден и хонден.

3) *Хонден* је светилиште где се налази слика (огледало), или статуа, која представља божанство коме је храм посвећен и тај дело није доступан обичним верницима.

Што се тиче свештеника који врше службу у храму, на селу се домаћини смењују у улози свештеника по ротационом принципу, а у градовима постоје професионални свештеници. Њихова улога је да формално приносе понуде и да буду посредници између камија и обичних људи. Веза становништва и светиша је поглавито локална.

ОБРЕДИ

Кад новорођенче први пут напушта кућу, оно се носи у најближи храм да буде благословено као "дете" тог камија.

Шинтоизам познаје молитве или инкантације (*норито*) и истеривање злих сила и прочишћење (*харае*) које се спроводи средином и крајем године.



Савремена фигура Аматерасу, која се носи у процесијама на улицама за време празника

Сврха је да се увећају приноси, задобије заштита (благослов) за одређену територију или заједницу. Нове зграде или други производи некад бивају благосиљани обредом од стране свештеника, у духу шинтоистичке традиције.

Постоји и обред персоналног прочишћења (*харае*) путем обреда уз помоћ воде (*мисођи*). То може да буде изведено на два начина. Речимо, стајањем испод водопада, или потапањем у воду на извору реке, или у мору.

У склопу храмова постоје полице на које верници вешају таблице (ема) са својим молитвама, тј. жељама за које моле.

У средњем веку богати су давали коња храму, кад су се обраћали богу тог храма за помоћ у војном походу. За мање молбе су давали слику коња.

Данас се купује у храму таблица са ликом коња, или неким другим ликом, на њој се исписује жеља, а таблица веша на њему. Ако се жеља испуни, онда се купује нова таблица која се такође ту прилаже.

У народној традицији људи и ками се срећу посебно током сезонских празника (мацури), када се кама окупљају инвокацијом (призывањем).

У шинтоизму постоје обредна музика и плес (кагура), који се изводе на двору или при храмовима, као вид одаvana поште божанствима, а и за њихову разоноду.

Шинтоизам је од вајкада имао и свештенице (мико) од којих је једна (Накајама Мики – половином 19. в.) постала оснивач једне од најутицајнијих шинтоистичких секта до данас – то је Тенри-кјо (иначе, рачуна се да има око 13 секта у шинтоизму). Све је почело тако што је у једном обреду исцељења Мики пала у транс и кроз њу је проговорио један кама који је рекао да хоће да се послужи њоме да исцељује, али и да спасе цео свет – а да Мики буде његово светилиште.

Један од начина показивања, учвршћивања и ширења вере у шинтоизму је моћ исцељења и пракса исцељења коју имају поједини утицајни шинтоистички свештеници и свештенице – моћ која је традиционално везивана и за свете људе и света места у најразличитијим културама (то исцељење може имати и форму егзорцизма (истерирање злих духови, или духовно очишћење), али се не своди на егзорцизам).

Искељење је везано за индивидуалну раван (одређен човек, одређена болест) а спасење за општу раван (не исцељење од ове или оне болести, него од живота у целини), а само спасење опет може имати индивидуално значење (спасење појединца) или саборно, колективно (спасење изабраног народа, или спасење човечанства – што су опет две различите идеје). Цео исцелитељско-спасилачки комплекс се јавља и у политичком животу – у Јапану и другим земљама – харизматска личност, као исцелитељ и спасилац "свог народа."

ПЕРИОД ДРЖАВНЕ РЕЛИГИЈЕ

После отварања Јапана за комуникацију са западом) шинтоизам постаје државна религија, а успостављају се

и национални шинтоистички храмови. Дакле, током Меиђи рестаурације (1868–1912), шинтоизам добија на значају у односу на будизам и конфуцијанизам, кад се шинтоизам повезује са јачањем централне власти и улоге цара.

Цар се поштује као ками, јер се подвлачи да су јапански цареви у не-прекинутој линији потомци првог легендарног цара Ђиму Тено-а, праунука богиње Аматерасу. Дакле, из тога следи да су царска породица и Јапан "од старине". Отуда цар влада по воли божијој.

Сматра се да је током Меиђи периода Јапан прешао кроз политичку, друштвену и индустријску револуцију, да би од изоловане феудалне земље – којом је владао шогунат Токугава (око 250. г.) – постао једна од сила у Азији и свету.

Међу овима, најпознатији је храм Јасукуни, основан 1869, који се налази у Чијоди, у центру Токија. Он је посвећен камијима (духовима) војника и других особа које су погинуле у борбама и ратовима за цара и Јапан, од 1869., кад су вођене борбе у Јапану за успостављање Меиђи рестаурације, па закључно са 2. св. ратом. Како се верује, овај храм обезбеђује трајно боравиште духовима оних који су то заслужили својом оданошћу. Листа обухвата око 2,5 милиона мушкараца и жена. Храм треба да пружи мир свима који су ту смештени.

Иако је јапански устав из 1889, гарантовао слободу вере, предност је ипак дата шинтоизму. У школама је веронаука била везана за шинтоизам, а већина националних празника су били везани за шинтоистичке празнике. Шинтоизам тако све више постаје фактор јачања оданости цару, симбол нације и државе.

Улази и у политичку инструментализацију, која ће Јапан у првој половини 20. в. уплести у савез са силама осовине и 2. св. рат. Кад је током рата заоштрена борба против морнарице и авијације САД, активиран је самурајски кодекс чести и оданости цару, па кад је цар (ујесен 1944) позвао добровољце да се јаве за улогу камиказа, хиљаде се одазвало да умру за земљу и цара.

После 2. св. рата, пошто је под притиском победника у рату изгубио статус државне религије (а тиме и многе привилегије и изворе прихода), шинтоизам је ушао у велику кризу – неки то тумаче и променом стила живота (пост-индустријско друштво). У сваком случају, многи храмови су изгубили и поседе и добра који су им давали приходе и моћ. Држава их више није помагала, као што је био случај док је шинтоизам био државна религија. Ипак, последњих деценија 20. в. шинтоизам је опет ојачао, као и друге религије у свету.

БУДИЗАМ

Треба рећи да будизам од својих почетака у Индији (из времена Буде Шакјамунија, око 6. в. ст. е.) није придавао значај божанствима, нити их је било у раном будизму. Вељачић то коментарише овако. "У првом говору



Јамабуши тенџу – храм Јакуоин, йеланина Такао, 744. година

збирке дугих говора (Digha-nikauo) Буда објашњава веру божова у власништу бесмртности њиховом сенилиношћу: ужици у небеским царствима шако су дугоштајни да створиште и одржаште њоједињих циклуса космичког збињања йочију да заборављају на њочејике своје владавине (Вељачић, 1977., стр. 42).

Обоготоврење важних ликова у будизму (укључујући ту и самог Шакјамунија) се јавља крајем старе ере када у будизму настаје хијерархија небеских буда и бодхисатви, као и концепција раја и пакла и новог идеала, а то је рођење у рају буде Амитабхе, које је већини верника било много ближа идеја него нирвана. Међу небеским (или дхјани) будама врховни је Вајрочана, који се некад схвата као примордијални буда из кога су произтекли остали.

Ова религијски оријентисана учења будизма преношена су нешто касније у Кини, а у 6. в. и у Јапан. Дакле, религијски тип будизма стигао је у Јапан пре зена, као филозофске оријентације, која је пренета око 6 векова касније (тј. у 12. в.).

Будизам је уведен у Јапан 538. г., а прво га је подржao Сога-клан, па је будизам надјао противљење прошинтоистички оријентисаних великаша. Ипак, скоро 200 г. је трајао тај први период ширења утицаја будизма. Године 616. будисти су добили и улогу да обављају сахране, функцију коју шинто-свештеници нису могли да врше. Убрзо после тога, цареви и царице су сахрањивани на будистички начин уз музiku труба која је првобитно била резервисана само за калуђере. Највећа брига посвећивана је обезбеђивању блаженства за претке, тј. боравка у будистичком рају, а то је била Амидина "чиста земља". У којим је све равнима будизам утицао можемо видети и по примеру који наводи Херн:

Чини се да је будистичко учење о дужносћи доброшћи према свим живим бићима и самилосћи према свима који паше, имало снажан утицај на националне навике и обичаје, многошће нега и што је нова религија нашила на ошиће прихватање. Још 675. године, цар Тенму је издао указ којим забрањује људима да једу "месо говеда, коња, паса, мајмуна или живине", а забрану је и употребу замки или прављење јама приликом хватања дивљачи. Чинијеница да није било забрањено једење свих врста меса вероватно се може објаснити ревношћу овог цара да очува обе вере – апсолутна забрана (једења меса) била би у нескладу са шинтоистичким уверењима и традицијом (Херн, 2012., стр. 151).

Пун развој будизма у Јапану почиње у периоду Нара (710–784. – 710. г. је престоница успостављена у Нари), када је будизам добио јачу званичну подршку и процветао.

НАРА-БУДИЗАМ (710–784. г.)

Будизам је ојачао статус царске моћи која се ширила и првенствено је поштован због своје магијско-ритуалне

делетворности, тј. заштите владара, његових поседа и нације, излечења од болести и обезбеђивања добра на овом и оном свету, дакле, преузимајући оне надлежности које су у култу предака и шинтоизму везиване за претке и камије.

Цар Шому (701–756) подизао је у свим провинцијама храмове под именом "Храмови златне светлости и четири небеска краља заштитника нације" и женске манастире под именом "Лотос и искорењивање зла". Његов главни подухват и инвестиција је био велики храм Тодаији у Нари, посвећен буди сунца Вајрочани (јап. Даиничи Њораи), повезивао је све покрајинске храмове под једним светим небом. Пошто је Вајрочана био повезан са учењем о савршеној прожимању једног и мноштва (једно у свему, све у једном) сматрало се да је овај буда – тј. Даиничи Њораи, у Тодаици храму (743. г. – вис. 15 м.) – свеприсутан и да зрачи истовремено у свим храмовима, као што цар седи у престоници, али је свеприсутан у царевини. Осмог дана сваког младог месеца, у свим званичним храмовима држан је ритуал ради заштите краља и земље.

Током Нара периода буде више нису биле страна божанства и у већини случајева су имале премоћ над шинтоистичким боговима. На државном нивоу, буда сунца био је поистовећен са шинтоистичком богињом сунца Аматерасу, прародитељком царске куће, а подизање храма Тодаији је добило наводну подршку кроз пророчанства Хачимана (шинтоистичог бога рата), што би се могло сматрати процесом асимилације шинтоизма од стране будизма.

Примарни ликови обожавања су историјски буда Шакјамуни, затим будући буда Маитреја, а посебно благонаклоне бодхисатве које штите од различитих невоља у животу, као бодхисатва милосрђа Авалокитешвара (јап. Канон). Такође и Бхаисађагуру (јап. Јакуши – бодхисатва здравља, тј. медицине).

Небески буда Аміда (владар раја) почeo је да се уважава у Нари и Уђију у 11. в. Најпопуларније свете књиге нису више били филозофски радови већ друге сутре. Сматрало се да те сутре "штите народ" и позивају небеске сile у борбу против непријатеља.

КУЛТ ПРЕДАКА, ШИНТОИЗАМ И БУДИЗАМ

Будизам је извео и одређену асимилацију веровања везаних за култ предака и шинтоизам, како то описује Херн. – Духови преминулих, према древном јапанском веровању, настављали су да постоје у свету: они су се некако мешиали са невидљивим силама природе и делали кроз њих. Све се дешавало у присуству ових духова – и добро и лоше. Они који су били лоши за живота, остају лоши и након смрти; они који су за живота били добри, након смрти постојају добри божови, али сви су мо-

рали да се умилошћавају. Пре доласка будизма није постојала идеја о награди или казни у будућем животу: није било предсказавања раја и пакла. Веровало се да срећа духова и божова зависи од обожавања и понуда које им приносе живи.

Будизам је намеравао да ова ствара веровања само прошири и продуби, штумачећи их у сасвим новом светлу. Уведене су промене, али није било забрана: можемо чак рећи да је будизам привукашо чишав пакет стварних веровања. Тако је – тако је ново учење објавило – да мртви настављају своје невидљиво постоење; и није посредно претпоставиши да они постојају божанстви, пошто је свима њима била судбина да, пре или касније, закораче на пут будистичва – божанског стања. Тако је будизам признао веће шинтоистичке божове, са свим њиховим особинама и ранговима, објављујући да су они инкарнације буда или бодхисатви, па је божиња Сунца била поистовећена са Даиничи Њорајем, а божанство Хачиман је поистовећено са Амидом (Херн, 2012., стр. 145–6), који влада рајем.

Говорећи о приликама у време кад је он живео у Јапану (крајем 19. в.) Херн (стр. 40–2) указује да се у већини јапанских кућа могу наћи кућни шинтоистички храм митамаја и будистички кућни храм, буцудан, па домаћини смештају постхумне плочице са именима предака у један од њих, или оба. Број плочица је ту 5–6 (тј. обухвата преминуле уназад до две генерације), док су имена осталих рођака исписана на свитку коју чува у једном од два храма. Испред тих храмова и таблица се сваког дана моли и остављају понуде.

Како указује Херн (стр. 45), преминуле претке су будисти звали хоитоке (драги покојници, будни), јер се веровало да су они на путу до виших стања, а молитве су биле за њих (тј. да постигну срећно упокојење, евентуално рођење у рају), а не молитве њима – тј. помоћ и заштита се није тражила нити очекивала од њих (као у култу предака и шинтоизму), него од бодхисатви (босацу-а). Бодхисатва милосрђа, Канон била је један од омиљених ликова за помоћ (то је једини женски бодхисатва, а то је попримила у Кини).

Будистички празник посвећен прецима је обон, или бон, који има традицију од око 500 година. Празник траје три дана, а после преласка са лунарног на грегоријански календар, обележава се у различите датуме у појединачним деловима Јапана, између 15. јула и 15. августа. Тих дана укућани посећују гробове предака и одају им пошту у кућним храмовима, јер се верује да духови предака тада ту и долазе. Приносе се им се свеже воће, цвеће и кувани пиринач. Током вечери једног од дана обона спуштају се и свеће са лампионима и малим носачима у реку.

Празник укључује и обредни плес бон-одори, као знак добродошлице духовима предака. Сваки регион има различиту врсту плеса, као и различиту музiku, који су повезани са народном музиком тог подручја, а изводе га од-



Глава рђавоћ будисте, посље смрти
– храм Јакуоин, планина Такао

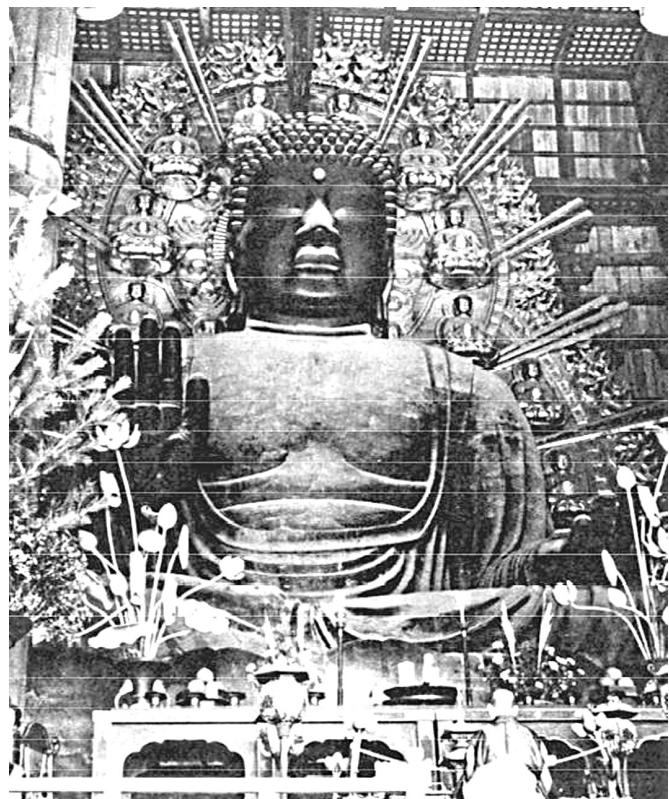
расли и деца из комшилука, или се изводи групно у некој од јавних институција, као што је школа.

ОРИЈЕНТАЦИЈЕ У ЈАПАНСКОМ БУДИЗМУ

Кегон. Једна од најутицајнијих будистичких оријентација у периоду Нара-будизма и касније била је *кеџон* (кин. *хуа-йен*, чије се учење заснива на *Хуа-йен* или *Аватамсака сутри* (*Сутра венца*), у којој важно место има Вајрочана (јап. Даиничи Њораи, Даибуцу, Бирушана), као космички буда, који обухвата сва жива бића и универзум, у коме се пројимају једно и мноштво, део и целина. Она је пренета из Кине у Јапан око 740. г. од кинеског калуђера Шен-санга (јап. Шиншо). Како смо већ указали, Цар Шому (701–756 – владао 724–48) је желео да влада Јапаном по начелима кегона (једно у свему, све у једном) и он је изградио храм Тодаи-ђи, са циновском статуом буде Ваирочане (Даиничи, или Бирушана – вис. 15 м.), који је постао центар традиције кегон.

Шингон (јап.; дословно: "права, или мистичка реч", превод санскритске речи мантра) је био јапанска верзија езотеричног будизма коју је организовао Кукаи (Кобо Даисхи, 773–835. г.) на основу будистичке традиције коју је из Кине донео у Јапан (а у Кину је пренета из Индије, где се развијала у виду будистичког тантризма). Шингон наглашава важност езотеричког ритуала, који омогућава људима да досегну просветљење или будинство у физичком телу. Езотерична традиција је постала тако популарна да се проширила на друге секте и у великој мери утицала на културу и народна веровања. Шингон наглашава религијску моћ инкантације и иконографије, посебно мандала. Ритуали, ритуални инструменти и езотерична учења које је Кукаи донео у Јапан чинили су основу на којој је изградио своју шингон традицију. Кукаи је давао предност пракси над теоријом и давао предност тајним учењима над јавним. Наиме, иако је Шакјамуни Буда јавно износио своја учења, она су се сад сматрала мање важним у односу на езотерична учења која се везују уз буду Вајрочану (Даиничија), тј. истог буде за кога своја учења везује и кегон традиција. Али, за шингон није битна *Аватамсака* (*Кегон*) *сутра*, него *Махавајрочана сутра* (јапански – *Dainichi-kyo*), која учи да езотеричка истина треба да пројмне тело, говор и дух човека, како би он постигао ослобођање од точка рађања и смрти. Сматра се да сва људска бића имају инхерентну (урођену) природу будинства у себи, која се може актуализовати уз одговарајуће инкантације (санскр. *мантре* – јап. *ђу*), као и медитацију уз помоћ мандала (јап. *мандара*). Иначе, шингон користи две мандале (јап. *кон-ђо-каи* и *шаш-џо-каи*). Ове две мандале појединачно симболизују двојство целокупног живота, али се сматрају комплементарним, тј. узете заједно, оне премашају двојство и симболизују више јединство.

Тендаи. Саичо (766–822) је проучавао тендаи у Кини током 804. и по повратку у Јапан, увео га је у свој храм Енрјаку-ђи, на планини Хијеи. Уз цареву подршку, 807. је закалуђерио сто ученика. Одржавајући строгу дисциплину на планини Хијеи, његови калуђери су живели у осами дванаест година, у проучавању и медитирању. Тендаи је по својој природи широка синтеза, а Саичо је увео елементе популарног езотеричног будизма шингона, којем је учио његов савременик Кукаи, на планини Која. Касније је ова езотерична пракса почела да доминира сектом тендаи. До даље синтезе дошло је када су учињени



Даиничи Њорај – храм Тодаиђи, Нара, 743. г.,
– вис. 15 м., ливена бронза

покушаји да се у тендаи укључе шинтоистичка веровања и пракса.

Под Саичовим настављачем Енином (794–864), уведено је проучавање мандале, одржавање *канџоа* (церемонија миропомазања) и нембутсу (мантра: *Намо Амидабуцу*), тј. призывање Амиде буде, за које се сматрало да обезбеђује рођење у рају после смрти.

Чиста земља – *Цодо шу* Овај огранак будизма у Јапану се везује за двојицу мисионара.

Хонен (1133–1212) је проповедао веру у Амиду у оквиру тендаја, све док га конзервативни калуђери нису прогнали, а онда је основао нову традицију-секту, Чиста земља – *цодо шу*. Шинран (1173–1262) је исто тако проучавао тендаи на планини Хијеи пре него што је основао *цодо шин-шу* (праву секту чисте земље).

Заједничко им је да то што сматрају да се спасење и ослобађање од реинкарнација постиже рођењем у Чистој земљи, или рају, а ово се може постићи само кроз *шарики*, тј. предавањем моћима Амиде буде, који може обезбедити рођење у Чистој земљи. А основно средство је *нембуту*, тј. понављање молитве-мантре – *Намо Амидабуцу* – што је било познато и у тендају, али је овде постало доминантна пракса. Предање вели да је Хонен неких дана ту молитву казивао и по 60.000 пута на дан. Неки уз то додају да у целој ствари није битан број, него преданост и духовна усредређеност које су с тим повезане, а иначе је казивање могло бити на глас, или у себи, као и у случају хришћанских посвећеника.

Сузуки објашњава да је појам *шарики* (помоћ другога) Шинран увео, јер су људи сувише грешни да би себе властитим моралним и духовним напорима избавили од тешког терета незнაња и (нагомилане) карме. Стога им је потребна моћ вере – вере у завете и моћ Амиде буде – вера у Амидине духовне моћи. Он је у својим прошлим

животима постигао све што је потребно за наше избављење, а од нас се само тражи да се препустимо тој моћи другога (*шаруки*) какву за нас представља Амитабхина љубав према нама, каже Сузуки (Сузуки, 1970. 3. том, стр. 333 напомена 1).

Зен. Приближно у исто време кад и традиција Чисте земље (тј. у 12. веку) у Јапану је пренета и традиција зена, која је била битно другачија од религијских оријентација у будизму. Еисай (1141–1213), оснивач ринзаи-зена и Доген (1200–53), оснивач сото-зена, су у опозицији спрам учења Чисте земље по следећем.

– Прво, по томе што врховни циљ није рођење у рају, него *сатори*, или пробуђење.

– Друго, пробуђење – по зену – није у дому Амиде, нити од њега зависи. Дакле, пробуђење се не постиже преношењем милости, или заслуга Амиде, или неког бодхисатве, него властитим духовним напорима (што је означен термином *ђирики* – властити напор) посвећеника.

Духовна настојања у зену су везана за медитативну праксу, а не за молитву-манту *Намо Амиду буцу*. Да-кле, другачији приступ, или тип религијског става у (зен) будизму, јесте ослањање на властите снаге и заслуге. Ту се наглашава (властити) напор појединца, његов увид и живот у врлинини, као примарни чинилац постизања највишег добра – пробуђења, или спасења. Тај напор је пре свега везан за медитацију (*азен*). Обухватан приказ зена дат је у мојој књизи о зену (Пајин, 2012).

Ничирен будизам Ничирен (1222–1284) је био оснивач, а сматрао је да је *Лојос сутра* врхунац Будиног учења, које је једино значајно учење за људе који живе у овом, завршном раздобљу *майо* (јап. дословно завршница дхарме, или будистичког учења), које ће трајати 10.000 година. Он је имао сложену биографију и улазио је – због своје искључивости - у сукобе и са световном влашћу, а и другим огранцима будизма његовог времена (које је сматрао негативним), али је постао оснивач посебног огранка у јапанском будизму (*ничирен*), из кога ће касније настати и савремене утицајне оријентације у јапанском будизму (као *реи-јукаи*, *ришио-косеикаи* и *мјочикаи-садан*), са великим бројем присталица. Његова мантра молитва (позната као *даймоку*) – коју и данас упражњавају присталице ничирен будизма – јесте: *Намумохо-ренгे-кјо* (*Пошиљавање сутри лојоса дивном залону*), а сматра се да сажима целу истину овог учења.

ПРИКАЗИ РЕЛИГИЈА У ЈАПАНУ

1) Џорџ Коболд је амерички аутор који је живео у другој половини 19. века, а његова књига *Религија Јапана*, је први пут објављена 1894. Шинтоизам, будизам и хришћанство су главна тема Коболдове књиге (српско издање, Кокоро 2015), у којој аутор обраћује развој ове три религије и њихов утицај на културно-политички живот Јапана. У додатку је и текст о Светом Николи Касаткину – (1836–1912), који је у Јапан дошао 1861., са циљем да проповеда православље. Иначе, после Меиђи обнове (1868) када се Јапан отворио свету, на Западу је почело све више да се пише о Јапану, а Коболд је желео да Западу представи историју религија на тлу Јапана. "Међутим, оно о чему је, барем колико се мени чини, најмање до сада било писано, управо је оно на шта сам усмерио своју пажњу током свог боравка у Јапану – заправо, на религиозни аспект Јапана."

2) У књизи *Историја јапанске религије*, један новији аутор, Фумихико Суеки (1949–), упознаје нас са генезом и правцима развоја јапанских религија (српско издање, Албатрос, 2016). Он приказује на који начин су у Јапану настајали шинтоизам и будизам, какав је био њихов међусобни утицај и каква је била судбина религије у време модернизације Јапана и његове афирмације као светске силе. Ова књига читаоца суочава и са могућношћу међурелигијског разумевања и представама о улоги религије у савременом добу. Аутор се бави развојем јапанских религија и њиховом интеракцијом, те прати генезу јапанских религија, од почетака до нових изазова и тежњи у модерном добу. Ту се указује на најважније особине које одликују јапанску религију – од пророда будизма преко развоја шинтоистичко-будистичке мисли, судара са хришћанством (у средњем веку), а потом односа религије и секуларног у Јапану, са погледом на модерно доба, када се шинтоизам и будизам раздвајају, а шинтоизам постаје државна религија.

3) Од овог спектра традиционалних учења у Јапану, највише интересовања и даље привлачи зен, о коме је током 20. в. објављено пуно дела. Један од најбољих приказа зена сам ја недавно објавио (Пајин: *Зен –*, Београд, Кокоро 2012), а у књизи су на прегледан начин приказаны настанак зена, основна учења, пракса, традиција, као и савремени утицаји (током 20. века). Кад је реч о зен коанима (врстама загонетки које су биле предмет медитације), они су били средство да се надије уобичајено мишљење. Ја сам уочио неке сличности са нашим загонеткама.

На пример – један од коана гласи: *Кад се љесну две руке, чује се љесак – а сада, йокажи ми звук једне руке.*

А једна загонетка из збирке Вука Карапића, гласи – *У ћеће нишани, у нос љоћаћа, шта је то?* – Прдеж!

БИБЛИОГРАФИЈА

- Јовановић, Бојан (1992): *Српска књиџа мртвих*, Ниш, Градина,
- Suzuki, D. T. (1970): *Essays in Zen Buddhism*, том 3.. London, Rider
- Вељачић, Ч. (1977): *Будизам*, Београд, "В. Карапић"
- Зечевић, Слободан (2007): *Културни мртвих код Срба*, Београд, СКГ
- Пајин, Душан (2012): *Зен – учења, пракса, традиција, савремени утицаји*, Београд, Кокоро

Шинтоизму су посвећена следећа дела:

- Астон, Вилијем: *Шинтоизам*, Београд, Кокоро, 2010.
- Девиде, Владимир: *Јапан – прошлост и будућност у садашњошћи*, Загреб, Знაње, 1988.
- Фредерик, Луј: *Свакодневни живот у Јапану у доба самураја (1185–1603)*, Београд, Утопија, 2008.
- Херн, Лафкадио: *Јапан I – покушај пумачења* Београд, Кокоро, 2012.
- Којики – записи о древним доџађајима, Рад, Београд, 2008.
- Харц, Паула: *Шинто – светске религије*, Чигоја штампа, Београд, 2002.
- Марковић, Љиљана и Јовић-Ђаловић, Марина: *Стара Јапан*, Београд, Филолошки факултет и Либер, 2008.
- Васић, Данијела: *Сунце и мач – јапански митови у делу Којики*, Рад, Београд, 2008.

Прикази религија у Јапану:

- Коболд, Џорџ (2015): *Религија у Јапану: шинтоизам, будизам и хришћанство*, Београд, Кокоро
- Фумихико Суеки (2016): *Историја јапанске религије*, Београд, Албатрос плус

КРИТИКА

КАД ЗАВИТЛАЈУ СТУДЕНИ ВЕТРОВИ

Драгомира Дујмова: *Кад на небу зацари уштап*; Задужбина Јакоа Игњатовића и Српска народносна самоуправа у Бекашмеђеру – Старом Будиму; Будимпешта, 2020.

Позитивно дело *Кад на небу зацари уштап* Драгомира Дујмова, повест о драматичним догађањима из времена током као и после револуционарне 1848. године, стварено је као мозаик роман од тридесет и три поглавља. Садржајношћу и драмтиком веома занимљиве, упозоравајуће, рекли бисмо и актуелне приче у сваком, а посебно у времену кад витлају студени, преварни ветрови. Све је засноване на стварним догађајима, махом оним у јужној Угарској средином 19. века, тако да и приче међу корицама ове књиге делују као веродостојна сведочења, јер многе истине и о 1848. су прећутане или дискретно склоњене у страну, далеко и од очију и од срца, а све зарад "вековног мира међу народима", остављене за казивање у нека болја, у "трезвенија времена", која, нажалост, никако да стигну.

Свако од тридесет и три поглавља потпуно је заокружена прича, повезано на принципу спојених судова или узрочно-последичним спрегама међусобно вешто испреплетено тако да пискитим наративним током све бива повезано у једну чврсту и то тешко раскидиву целину. У првом плану је казивања о волшебницима са истог, једнородног родословног стабла Вилинских, из Сегедина, који овим делом бивају "постварени" као симболи успона и пада, најпре слоге и међусобног поштовања, а потом раскола и страдања једне угледне и у сваком погледу чврсте српске куће. Куће са жарним огњиштем које ни у време најжешће олује лако не гасне. Напротив! Оно и надаље, посебно у време велике студени и ништења под олујним ветровима и на даљину греје ли греје потомке давнашњег им претка, сиротог рибара Радоја Аласа. Њему је, по надалеко знатној легенди, по предању, какво је и оно о Каину и Авељу, о првом братоубиству, а што се, увек с разлогом, такође родословом Вилинских преноси с колена на колено, (прича којом се зачиње повест породице Вилински) вила Добродуша (отуда и презиме Вилински), тамо негде на банатској обали Тисе, као

уздарје за доброту, (за гутљај брижљиво сакупљених капљица росе са вилинске траве), правовременим саветом спасила главу од оштргог сечива татарског јатагана. Нажалост, тој вили Добродуши у време Кошута Лajoша и те, у сваком погледу доиста превратничке 1848. године, ни трага ни гласа, те ником од Вилинских, као ни другима, ни откуд помоћи. И сви бивају губитници. Сви, а највише главни ликови романа непрестано ходе ивицом амбиса. Смером властите коби свако стиже до у само средиште не само оног општеважењег, колико свог, идивидуалног пакла, јер и пакао и рај су, у ствари, стање душе, осећање себе у свом животу. И све то настаје у судбинском следу животног им тока до себе коначног. Увек је то тегобни ход и ничим доволјно разуму објашњиво посртанаје, падање и поздизање при вољном или невољном кретању пустинjom – царством Нигдине. И све време је у свим причама реч о немилом кидисању човека на човека у време превратничке, ђавоље 1848. године, кобне не само по српски народ у Аустрији и Угарској, посебно на тлу Војводине, него и по све друге народе тим ратничким, диригованим покличцима, потпиреним различитим интересима, супротним веровањима, националним и идеолошким заносима и определењима, тиме и под разним барјацима и различитим стремљењима револуционарним вихором захваћеним да би сви, дакако, примерено свом (не)делу, страдали и да се после свега што се и како се све у том крвавом пиру забило, све и показало потпуно бе смисленим,залудним. И никад ником на време да стигне спасоносни и од зла одступни одговор на питање чему и докле све то ратно, превратничко лудило од пакленог им живота. Чему све те игре људским главама, сва та конфузија изазвана и подгревана великим илузијама, лажима и свакојаким манипулатијама, залуђујућим "револуционарним" идејама и наопаким људима вођена у раскол и у смрт? Докле сва та до танчина испланирана и мајсторски изрежирана велика представа?

На почетку романа/представе "Кад на небу зацари уштап", у функцији пролога, нимало случајно, запис о збијању у сали Мађарског националног театра, кад се на баршунастој завеси *појављују слике поznатих личности по^{га} времена, авети и кости*, изнад *главе гледалаца* *ваздушне слике, лебдеће "фантализма* *дорије маестра Лудвига Деблера, разне утваре и давно упокојене крунисане главе...*" Актери велике, једнако стварносне и илузионистичке представе су лутке које на дати знак треном намах оживе чим осете мирис барута, чим се огласи пу-

шчани метак и на договорени знак зачује се топовска канонада. Заправо чим велику позоришну или животну сцену пошкрапи прва капља људске, братовљеве крви која је потекла у слепилу, у неразуму. И све бива изнова исто као у старом библијском предању о Каину и Авељу. Увек треном слепила и неразума при мисли само о себи, о свом животу без оног другог, иако су без тог другог а истородног ни пола од себе људски целог.

Иначе и до сада је у српској књижевности било и те како занимљивих прозних остварења која за тему имају трагична догађања из времена 1848. године, погубна и са страшним последицама за све народе, а не само српски који и у овом роману, као и у претходним прозним остварењима Драгомира Дујмова, ратује на обе стране, на Кошутовој, као и на страни верних Аустрији. Бројношћу и пуноћом откривачких садржаја, ипак, предњаче дела из области историографије, како из српских, тако и мађарских извора, чију грађу, али само као предложак, као потпору свом наративу, или као конкретну илустрацију, овај писац умешно користи, наравно, примерено захтевима њему својственог прозног концепта. Захваљујући управо томе, при читању појединих делова романа "Кад небом зацари уштап" јавља се и тако снажан утисак као да нам то што при чом дознајемо казује сам актер или сведок конкретног догађаја, као да кришом читамо писмо написано руком неког из родослова Вилинских, свеједно да ли оног гордог и увек достојанственог Димитрија, или тројице његових синова којих има на обе зараћене стране: најмлађег, иначе, ћакона, касније и јереја Теодора, његовог старијег брата Василија граничарског капетана, потом и мајора који се у време свих жестоких обрачуна са Кошутовим бунтовницима и угарским превратницима на страни Беча и њему верних Срба – граничара у Угарској, сучава са братом Савом, посве, верном Кошут Лajoшу. Током револуционарног преврата и посве драматичних збијања током Кошутове револуције браћа су на самој граници могућности да на крвавој животној сцени одиграју улоге убице и жртве, Каина и Авеља, чије сенке у време уштапа (пуног месеца) бивају видљиве и с ралогом увек изнова и сведоче и упозоравају све гравитацијом за тло заувек приковане.

Романом потврђен већ увељко значни прозни концепт Драгомира Дујмова. Он и надаље вешто и увек са јасно одређеном намером наизменично, увек и примерено садржају и значењу појединог дела наратива, мења и форму и стил, као и језик приповедања.



Већи део романа је у знаку епистола, самоисповести, тајних извештаја, дневничких белешки бечког агента именом Ганголф. И овде је, као и у случају имена синова, најпре оног најстаријег, Василије (грчка реч, цар, стамени војник), потом Сава (персијска реч, са значење, преображен, занесењак) и Теодор (грчки, божји дар, богуумилни, боготражитељ), име као метафорички знак адекватне симболике: Ганголф – шифровано, "древно германско име са више значења. У њему се крије вук, раздор и борба.", кованица: ганг – удружење или дружина, а други део речи "олф" сугерише припадање германској, аустријској страни. Ганголф је, у ствари, пас рата, човек са хиљаду лица, а током 1848. ни сам не зна коме служи, које му је право име и пр(а)ва животна улога. Живи у илузији да је "само" маестрални жбир, добро плаћени творитељ и записничар злих дела у чијем остварењу и сам учествује и страсно ужива у свим датим му улогам, све по потреби или по нахођењу, час актера и час сведока великих људских крвопролића и свакојаких (не)људских невоља све док се пред крај живота и без свега у чуму је битан био и сам, коначно, не суочи са својом Истином и са могућим даром да памти и записује своје снове. Све до тог убедљивог суочења са бићем бићем које памти учињено добро, тај царски и сатански слуга, без знања је о (пре)моћи доброте над злом и не верује у могућност самопреобажења признала откуд му суза низ образ кад је наопаким менталним склопом / природом својом такав да низачим не жали јер је без гриже савести и не кaje се.

О било каквој наративној форми да је реч, уверљивости утиска како је све то што читамо у роману "Кад на небу зацари уштап" истовремено и аутен-

тично, посве оригинално, доприноси и "старовински" језик приче пројект архаичношћу. Језик је то Срба у Угарској, потомака Чарнојевића, Срба – пречана у Бачкој и у Банату, као и оних који не крију да су им корени на Банији (пример је Кошту верни и према Србима немилосрдни генерал Јован Дамјанић), говор какав се могао чути у 19. и 20. веку, понегде и данас у Мађарској и у Војводини. Служећи се свим тим тематски, а у погледу жанра и језика посве различитим садржајима и начином казивања, Драгомир Дујмов остаје доследан свом прозном концепту и тако потврђује вредности предочене претходним делима, посебно романима "Воз савести", "Сабља у језику", "Огледало од зеленог јасписа" и "Јесејево стабло". Уз близост са овим романима, ту је и видна различитост, односно известан помак набоље. Приметно мање темпоралних укрштања, мање прозних рукаваца, мање измака у даљу или ближу прошлост везаних за животне путање централних ликова. Такође је мање мистике и коришћења садржаја из легенди и народних предања који су сада ту само колико је то неопходно и кад је у служби снажније фикције.

Изразитијој драматици у предочавању ужасних призора зла почињених у Војводини током 1848. године доприносе исповести очевидаца, актера и сведока, посебно највећих страдалника, српских избеглица. Постојана је и уверљивост аутора, посебно у "улози" хроничара 1848. да му исказ буде што је могуће реалнији, објективнији у потврди става да је свако зло плод превратног, злокобног наума да се вештином манипулисања племенитим људским осећањима, лажним обећањима на сваки начин увећа оно што се једино злом на брзину и стиче, а тежња за

једнакошћу међу свим људима, постојаним братством и мирним животом у слободи, само је илузија и средство за једнократну употребу. Без обзира којем народу и којој вери да припадају, ка тајвом уверењу води нас својим причама Драгомир Дујмов, зло је, захваљујући управо свим кобним последицама, уствари недельиво. Тако и овом рату, између две сукобљене стране на многим боиштима, аустријске и угарске, између две државе готово и да нема трајније линије раздвајања. Зло и не би било тако жестоко да није зло које до те имагинарне линије и раздела, судећи само по униформи, не стиже са различитих страна а са сродним, ако не и са истоветним, заједничким циљем. О томе у овом делу сведоче потресне слике страдања у Сремским Карловцима, у Кикинди, у близини Панчева, Сентомаша, односно у Србобрану и у околини Врбаса, у Молу и Ади, код Бајмока, у Сегедину и Сирингу (оном што је у близини Сегедина)... Чије зло претеже, то сам писац никад директно не одређује. Он га на разне начине, примерном формом, стилом и језиком актера, с дозом објективности какву проналази у самим изворима за аутентичну причу, "само" предочава, даје на увид читаоцу и на њему је, на читаопщу да сам процени тежину нечијег зла и патње као да је све то на својој кожи осетио или га је сâм из пакла изнео. Након нанетог или претрпљеног зла нико више, ни починилац ни жртва, није исти. И сам Бог је, чини се, у време страдања од свих подалеко. Одмаре се, има друга после, чека да се у памет дозову бар они којима није узалуд разум дао.

Роман "Кад на небу зацари уштап" остварен као сценски вртложник на површи воде, час оне понорне, час брзе планинске реке, час с привидом воде без обала и без дна којом у бујици, дакле, без кормила - без власти над властитом судбином, плове, пливају или плутају људи са сном о срећи, са сном који никако да им се животом у пуноћи и поствари. Иначе, при погледу ка небу, на светлосну страну Месецца, кад завитлају студени ветрови, кад ћаво дође по своје, како и бива у време уштапа, време пуног месеца, ваља се сетити и ослободити се илузије: То и није изворна светлост већ само одблесак сунчевог зрака који до тог леденог и мртвог, посве бежivotног небеског тела, човеку најближег, из неког светмирног кутка стиже и од жарне, сунчеве магме животодарна светлост јесте. Она светлост звездана која и на Земљи бива топлина без које ништа животно не настаје.

Давид Кецман Дако

ИЗМЕЂУ ЗЕМАЉСКОГ И ОНОСТРАНОГ

Небојша Лапчевић: Рукопис у шеракоши; КОВ, 2020.

Може ли се раздвојити
сам од јаве?

Н. Лапчевић

У нашој књижевној продукцији објављује се велики број књига, али збирка прича Небојша Лапчевића *Рукопис у шеракоши* представља остварење које нас импресионира високим уметничким квалитетима.

У Двадесет и једној причи ове збирке Небојша Лапчевић (1966) успијева да достигне, на маестралан начин, преплет земаљског и оностралог, показујући нам при том своју ерудицију, способност маштовитог уобличавања визија као и њихово уплитање у чврсто ткиво приповједног поступка са вештим и интригантним књижевним проседеом.

Повезујући прошлост и садашњост, оно што се забило и што ће се, можда, забити, Лапчевић постиже интересантност радње, која је понекад закучаста, тајновита, а понекад несазнајна и недокучива, те тражи урањање читаоца у текст као пливача у ријеку који можда хоће, а, можда, и неће допливати до друге обале.

Збирка се отвара причом *Рукопис у шеракоши*¹ у којој нас чека сљедећа реченица: "Да ли је данце рукописа од теракоте само нестварни облик две половине света? Ко зна да ли сањам да сам сањао?"

То се може односити на сву ову прозу која је на размеђи између сна и јаве. Још је Павић писао: *Писац не прави од истине књижевност нега од књижевности истины*.

Тако и Лапчевићеве приче прихватају се као нешто што се могло десити, или ће се десити, можда чак у пишчевом или читаочевом сну. Јер "живот је гутљај воде", како каже једна личност ове прозе, а на нама је да му вјерујемо или не.

Прва прича нас одводи у неко прошло вријеме, радња се дешава на некој бродици Вијатор, записивач лежи "потрбушке у потпалубљу" поменуте бродице. С њим је Мансфилд, Шпанац, огрезао у алкохолу, који крстићима уписује смрт оних који умиру од куге док их као мртваче спуштају у море.

¹ шеракоша итал. 1. печена чиста глина, 2. уметнички предмети од печене, глазуrom још непревучене, лончарске глине: вазе, статуете и др.

Нови крстић означиће и Шпанчеву смрт. Записивач уписује на kraju приче:

Нисам сишигао ни име да урежем у дно ѡразне чиније, глод је била јача. Гладан, ѡружих чинију ка ѡоморцима и у бунилу умесио: хлеба, рекох: койна!

Тако је код овог Бокељца, који је након рођења премазан теракотом, живот надјао смрт.

Прича *Доноситељ олуја* је раскошна визуелна гозба призора стандардне прелећубе, пошто је Лапчевић обландира у форму тајанствене, звучне и зрачне маштовите скаске.

Астарални крст од шеракоши је прича везана за *Виничко Кале* или *Виницу*, антички град у С. Македонији, где је археолошко налазиште шеракоших икона, где је начињена и икона Константинов крст у четвртом веку. То је доба прелaska на хришћанство те јунак приче Ефар бива камено-ван зато што призива Христа:

Пре неђо што је издахнуо, стјрмина на којој је искрварио учини му се да је личила на лесијицу коју је Бог послао за њега.

Али Ефар, писар, сликар и уопште умјетник, прије смрти, по савјету црнорицца Аксиоса, изваја Константинов крст од теракоте, те тако остави вјечни траг о себи.

Дошли идући одалеким римским друмом, корак по корак, Аксиос је ходио с муком, и као силуја ишчезну у небо.

Оваквим крајем приче Лапчевић нам нуди ново поимање књижевне истине. "Или узми, или остави!", као да каже писац. Ако прихватимо његову истину, прихватићемо и бајковити живот у коме је све могуће. Да ли се то зове фантазмагорија?

У причи *Расколница за крстоношу и њса* Лапчевић описује вријеме око 1947. или 48. кад су једни носили петокраке а други крстове, а у причи

Нејасна биографија Георѓа Шафнера описаны су отац и син Нијемци; отац је био и у СС подофицир Великог Рајха:

...млад и зелен заволео је униформу иако је онако ѡорд и бодар жарко жељео да буде део нечега што мења ѡокове иситорије, а ѡитом схватао да се иситорија може мењати ѡогрешино.

Страст према сликарству испунила му је живот као и његовом сину Лотару што се бавио дуборезима и препарирањем животиња. У причи *Лестивичник* пјесник, новинар Петар, неостварен као афирмисани књижевник, након можданог удара, размишља:

Како је само живој крајак... Могао би сијаши не у јесму већ у афори-

зам... а у причи *У Хојелу Жировни венац* долази до убиства ѡомесне блуднице на мистериозан начин, што је забиљежено и у црној хроници једног новинара и док људи умиру, хотел је срушен, једино је новинар остало исхи.

У причи *Трагом старих записа, ѡново* испрелете се двије приче о путнику кроз време, о ѡишелнику огњеном црним плаштотом Милићу од Мачве и аутору књиге који је, након очеве смрти, нашао листове *Из записа кнегевине Србије*, који дјелују хумористично, али и тужно с обзиром на тадашње стање у Србији.

Прича *Ка каменолому* отвара се реченицом:

Кад неку невољу ѡребродим, свеједно како, самовање ме умирује, иако се морало до ѡодошти: космичком ѡоку смо ѡришюке само, ред сијари се промениши не може, ни ѡрошљост као ни будућност.

Том космичком ѡоку подложна је и личност ове приче, Радоје, каменорезац, коме тек заручена Ружица, саплевши се о оштар камен, удари у расцијепљену стијену, те умирије у каменолому из којег касније потече вода.

Остављајући читаоцу да ѡрошумачи крај приче, Лапчевић постиже интересантност радње и увлачи сабесједника-читаоца у ток својих мисли.

Прича *Један ѡолубац за ѡештовају* везана је за људе са друштвеног дна а у причи *Мрак умира ѡоштово смртноносино или Досије Ноћни клуб Рейн*.

Дешава се убиство и самоубиство, од којих корист добија трећа особа покупивши новац од убијеног.

Између јаве и сна је прича *Три приче о ѡри слике* у којој су личности Сликар и Илуминатор, те Сликар у сновима дограђује стварност и види слике које још недостају на бијелом зиду цркве. Реченица из те приче: *Увек ѡреба ѡедаш мало изнад сијварносији* могла би се везати и за Лапчевићев метод писања, што његовој прози даје и посебну димензију.

Прича *Борик Јанкове клисуре* повезује ближу и недавну прошлост. То је вријеме мајора Лазар Поп Антића и генерала Черњајева у борбама у Јанковој клисuri, али и вријеме бомбардовања авиона Алијансе.

У причи *Eine kleine Nacht Shizophrenie* некадашњи професор књижевности доживљава врсту шизофреније при сусрету са дјевојком као инкарнацијом љепоте. Ријечи: *Довољна је секунда да доживиш најљепши ѡренџиш у животу своме* указују на пишчево трагање за љепотом, оличеном у надањима, жељењима и маштањима.

Илузија стварности оличена је у причи *Голубица, илузија* у којој лик

жене Милене остаје у кино-пројектору и након што је она извршила самоубиство.

Треба истаћи причу *Сакације* о људима који су се тако звали јер су разнотили воду у бурадима. Сакација Исидор каже: "Не разликујем тија сан од јаве, за мене је цео дан једна разгледница".

Прича *Хероново посређено позориште*, носи поднаслов *Пародија* а као мото наведене су ријечи Томаса Мана из *Доктора Фаустуса*:

Сва средствица и сва правила уметности данас вреде шек постолико да се од њих најправи пародија.

Лапчевић овдје ствара замјешатљивост, смјештајући радњу у 1967. годину и мало атинско предграђе Митос, те убацујући као јунака човјека који је након проналaska парне машине у 19. вијеку, успио да направи такву машину-скаламерију на основу скица Херона, инжењерског генија из Александрије, који је то учинио двије хиљаде година раније.

Други дио приче односи се на студента Теодора и професорицу глуме Александрију Сократ, који су опет везани за скице Теодоровог дједа и који чудотворно нестају из минијатурног позоришта.

Лапчевићев циљ је да надгради стварносне ефекте и пробије се у неки надстварни свет. Овај писац хоће да оде изнад свих устављених клишеа. Зато ове приче треба читати с посебном пажњом и улазити у пишчев свет који је фантазмагоричан, лелујав и често неухватљив.

Тако у причи *Цилиндар носи господин Црни* главни јунак је невидљив иако у записницима постоје подаци о њему. Али бирократији он није ни потребан, на шта указују ријечи:

Нама човек и не треба. Довољна је фасцикли.

Зavrшна прича под називом *Прича о сејачу* описује тежњу Адама Дединца, композитора у пензији и љубитеља природе, да након њега остане неки спомен. Он напушта од карцинома болесну жену и одлази у природу не могући поднijети, знао је то, женину близку смрт. Мистериозни нестанак Адамов остаје нерјешив, а он је знао да је у хербарију оставио своју оставаштињу, пресовану пшеницу која ће озеленети.

Ипак, круна ове Лапчевићеве књиге је прича *Крила хлорофиле над Венецијом*. То је прича о нашој Ленки Дунђерски и Лази Костићу, али и прича о необичној љубави у амбијенту чаробне Венеције.

На почетку биографија: *Она у цвету, двадесет јервој! Ах, Ленка... Пле-тисанко... Он у зрејим п педесетим...*

Santa Maria della Salute кајан ја љубим пречисте скупине Салуће... Небеснице...

И онда унутар те приче отвара се прича у причи. Путник који долази у Венецију, одсједајући у хотелу тражи од носача пртњага да му пошаље у собу неку дјевојку за провод.

Дјевојка убрзо стиже носећи боцу вина. С хотелског балкона ово двоје посматрају љепоте чуvenог града. *По-здрав лејоши!*

И та љепота створила је од ове приче ваздушасто, паперјасто ткање које изазива веза са лијепом Венецијанком. Да ли је то проза или пјесма у прози питамо се кад читамо ове редове:

Прислонио сам обraz чврсту уз јаснију као уз њена баршунасту бедра иза којих је излазило сунце, једно за другим. Миловао је јајодицама ћркавију нежно и неизрециво безнадежно, Лазин сензабилитет ме ћодствишао. Над пјовршином кревета, постоеља као по-вршина мора које очекује северац. Шире се мрежа таласа, размештају сенке крај њених ногу, јо њеним листовима стреловитија језа од пајавица.

Пузавиће од морској биља, зелених пјайраки и алги пљешу своје венчиће у плићаку...

Не иду ли слједећи редови у најљепше пјесме у прози Андрића, Црњанског, Дучића?:

...звао сам је стихом, звао сам је сунцем над осјрвима, звао сам је пајјном срца, Ленком пред огледалима, по чедним изворима, челојављању у рајском врту bellezza carnevale, по похвалама ружиним цвећовима, по обалама до којих би дојливао...

Кад је ујутро путник потражио дјевојку, видио је да је већ отишla узвеши новац и оставивши пјесму коју јој је посветио.

Због љепоте ове антологијске приче, требало би дословно преписати већину текста, али ево још једног мањег одјељка:

Носила је маске Венецијанка, са хиљаду лица, час одбојна, час приљежна, појадина, могла је замахом руку и ићром вретенасићој тела да заустави време, обрне казаљке на часовнику, заустави вртешку која окреће свет.

Ујутро путник одлази, запахнут свежим лишћем. На кожи је осјетио зраке светlosti која ће промијенити птичјемашницу бојом хлорофил... Речи светlosti! Речи само леј!

Пријејајући се Андрићеве приче *Бајрон у Синтири*, можемо уочити да се овом причом Лапчевић показао да је врхунски приповједач.

У некој врсти поговора за ову збирку истакнути књижевник Ранко Павловић је записао:

Мий, леђенда, српска исцјорија, садашње вријеме, поглед на давна збива-

ња из ондашиње и данашње ћерсјекићи-ве, складно ћржимање временских равни, вјештијо уткивање чињеница које су често на граници оносијаног у пријовједну низу, без фељтонизирања – то су основне одлике тој свemu врло занимљиве збирке пријовједака Рукопис у шеракоти Небојше Лапчевића.

Љиљана Лукић

ОРНАМЕНТИКА ПОЕТИЗМА ИВАНА БЛАТНОГ

Иван Блатни: *Меланхоличне шећиње;* избор и превод са чешког: Бисерка Рајчић, Трећи трг, Београд 2020.

Ако се поезија авангардне уметнице Деборе Фогел (1902–1942) може прочитати и протумачити кроз призму хијероглифике, поезија чешког поетисте и надреалисте Ивана Блатног (1919–1990) сагледива је кроз оптику орнаментике и арабеске, о чему сведоче и експлицитни стихови: "Покућство: канабе, креденац с орнаментима. / Моја мала песма"; "Орнитологија је наука о орнаментима природе / ho ornitos птица" и "Тамо доле у граду постоји Чешка улица, / какав орнамент, каква арабеска! / овде од сцена у природи је листопадна завеса". Поетизам као "авангардни програм уметности живљења", "тежи синтези свих уметности и њиховој примени на животну праксу и успоставља позитиван однос како према народној уметности тако и према хедонизму". Чини се да метафора арабеске може да с једне стране синтетише како црте поетизма у поезији Ивана Блатног, тако и неке, наизглед неспојиве, аспекте његове поезије.

Према Шевалијеовом и Гербрановом *Речнику симбола*, "арабеска није фигурација, него ритам, инкантација бескрајним понављањем теме, транскрипција душевног дикра", која проистиче из споја маште и строге геометрије, тежећи безграницности и конвергенцији. Поетистичка синтеза различитих уметности естетизована је сликом арабеске. Песма Ивана Блатног стога настаје у тродимензионалној равни орнаментизоване стварности, где се "понављање" не врши у истом уметничком регистру, већ једном као стих, једном као цез мелодија, једном као акварел или пастел, кроз макаронистичке комбинације стихова или ингениозне низове песама без наслова. Песник то бравурозно сугерише читоцу посредством синестезијских слика, донекле у маниру Рембоа, па не чуди што га је, како истиче Бисерка Рајчић

у поговору "Меланхолија и пркос", Назвал називао "чешким Рембоом". У том смислу, парадигматична би била већ прва песма "Сјај ствари".

Арабеска је метафора која отвара неколико важних мотива поезије Ивана Блатног: пушчење и цигарете, птице, град, барокне теме. Попут малармеовског дима, цигарете су постале енкаустика песниковог живота, стваралаштва, надахнућа, страсти: "Мој проблем састоји се у томе треба ли да допушим цигарету / не пишући / или да пушчење прекидам писањем / Одлучих се да га не прекидам". Дакле, Блатни кроз ове стихове твори занимљиву геометрију, према којој у читаочевој свести треба да се створи пројимајући орнамент од његових стихова и димова цигарете. Отуда се можда могу објаснити парапномастички стихови о орнитологији као орнаментици природе, јер као што се комбинују стихови и димови, птице постају синегдоха за поезију природе, са којом се укршта и песникова поезија.

Стих се тако комбинује са димом, птицама, али и улицом и градом, творећи низове арабески, како се може закључити из песме "Приповест", посвећене Камилу Беднаржу: "На крају лепе нашкрабане реченице / од кромпиришта, од плотова, од перја, од мириза сена, / од натписа крчми Код лава, Код Алжбјете / извирује град као тачка, потлачен попут деце". Штавише, песник рачуна и са акустичном орнаментиком, па је тако осмислио посвејену експресивну песничку слику, сажету у синтагми *розаријум музике*: "покушаћу то да претворим у розаријум / у розаријум музике / на крају Девете чујемо људско певање / мада га све слабији Јозеф Кунштат више не чује / па ипак?" Трагом Бетовена, или и Сметане и Дворжака, може се заиста оформити целина или, како је песник замислио, розаријум.

Јозеф Кунштат је песников псевдоним, "који је користио после 1949. године, у емиграцији у Енглеској", па његово неретко зазивање у песмама изазива пажњу, посебно јер није усаглашен са песниковим или гласом / гласовима лирског субјекта. Иван Блатни је, како се напомиње у поговору, након што је емигрирао у Енглеску, оболео од *параноидне шизофрењије*, али се чини могућним да је поезија представљала начин да песник преостиши сву разједињеност и кризу сопствства. Наиме, самим тим што је део личности именовао Јозефом Кунштатом, увео га је у круг стварања арабески. Делови његовог сопства мултиплекују се и комбинују са стиховима, на исти начин као и бројни други мотиви и постају део његове поетистичке замисли.

Како запажа Хосе Вердара¹, један од најпосвећенијих тумача поезије Ивана Блатног, песник покушава да схвати своје различите унутрашње "ја", па тако долази до дифузије језичког и песничког идентитета, што се најнепосредније види кроз комбиновање стихова на различитим језицима. Целина његовог језичког израза је есперанто, као што је целина његовог бића њему самом несазнатљива, па је и његова поезија отелотоврење напора за повратком и обједињењем. Вердара објашњава и да је Кунштат песникова језичка замена за тело, које се чита као књижевни текст. Ако не може да га прочита, онда не може да прочита ни тело. Отуда псеудоним постаје ознака за ограниченошћу перцепције, а немогућност да се схвати облик тела повезана је са немогућношћу да се разуме и његова, али и поезија најшире узев: "Осим тога не знам где су артерије / Не видим људско тело /... / Поезија се не може објаснити / Разумљива је као календар Запалићу себе / Албум ће бити бео / Радо бих објаснио своју поезију / Не знам како је то / мислим на овоци / je n'ai pas d'espace / Моје дело ни на један начин не може се објаснити".

Ако испрва поезија Ивана Блатног делује да је енigmатична и на мање херметична, њеним описом, систематизацијом "понављања" и особености стила, могу се отворити одређени нови значења. Визуелни изглед арабески у сваком случају одговара барокним орнатусима, али уводи и у песников експлицитан однос према бароку, који је развио у песми "Барок је веома побожан": "Управо сам сазнао да је Рубенс / био барокни сликар / Најновија вест / једна овдашња пацијенткиња има / барокне груди". Пример ове песме потврђује орнаменталну повезаност бујних жена са Рубенсовима слика и пацијенткиња у песниковој непосредној близини.

Жива Бенчић је, упоређујући барок и авангарду, истакла неколико кључних заједничких тачака, од којих би се могле издвојити барем две када је реч о поменутој песми. Ради се, најпре, о комбинацији "интензивног детаља" и "екстатичне мистике", која потенцијално омогућује дифузан продор уметности у призоре профане свакодневице. Затим, вреди поменути важност рецепцијског момента, будући да је циљ и барокног и авангарданог песника да се "механизам рецепције деаутоматизује", што се поступком орнаментализације код Ивана Блатног управо и врши. На том трагу су, поред осталог, и истицане стилске фигуре понављања (анафора, епифора, симплоха, полиплотон, парагменон, антиметабола, параномазија), које у доброј мери геометризују заум, али га тиме и чине читљивим, као у песми "Louis Ferdinand": "Никада не бих написао Селинову 'Цркву' / Никада не бих написао 'Путовање накрај ноћи' / Никада не бих написао 'Смрт на почек' // Пишем само песму 'Хијерархија' / Пишем само песму 'Јутарња шетња долином' / Пишем само песму 'Сахрањен без ковчега'", али и подужо "Песми у туђем стану".

У њој Блатни покушава "да одсвира очајање своје": "Као у црначким песмама, само са пар тонова, / Као у црначким песмама, само са пар тонова, / Као Ленгстон Хјуз". Очај у овој песми долази, дакле, у ритмовима цеза, док је надолазећа Смрт са ликом дојиље: "Родитељи, тетке, браћа, сви познаници, / Док по њих не дође њихова дојиља / (Реци то тихо:) смрт. / Како се та песмица пева! / Како се та песмица пева", као што у Целановој "Фуги смрти" пијемо "црно млеко прераности". Пишући у готово исто време, Блатни 1944. године, а Целан 1945. године, песници су ингениозно емблематски представили једну од најучесталијих барокних топоса, свеприсутну Смрт. Вероватно је да се не може говорити о међусобном утицају једног песника на другог, али фина комплементарност стихова као да такође твори својеврсну интерпретативну арабеску.

Најпосле, и барокни мотив руже, као опредмећене пролазности живота, присутан је у поезији Ивана Блатног. У песми "Мит" "рододендрони још не цветају", али "у црном ружином грму већ је смрт". Такође, и песме без наслова у којима се апострофирају Хомер и Јиржи Коларж, суптилно испртавају розету од стихова: "Хомер је мрамор и ружа, / можемо се на њега ослонити" и: "Толико ружа још нисам видeo! / о, како вас волим, Јиржи Коларже". Розета, налик на арабеску, упечатљив је мотив једне од песама управо збирке *Меланхоличне шетње*, по којој и овај избор песама носи наслов: "Праменчићи на розети су водени акорди, / струјеће трске, светле попут сребра, / стабљике од кристала... а у речним закутцима Брна / најмлађи прутићи врба већ избијају попут маџева".

Тиме нам се, најпосле, сугерише да је песникова шетња кружна, а меланхолија парадоксално лепа и богата чулним сликама, које може да испрати сваки осетљивији читалац.

ЈеленаMariћević Балад

¹ José Verdara, "Reading the Body: Corporal Real Imagery, Language, and Identity in Ivan Blatný's *Pomociň škola Bixley*", *Slovo a smysl*, 23 (2015), 128–138.

ТРЕНОМ НЕЗГАСЛЕ НАДЕ

Јован Дунђин: *Збиља и варке;* Адреса, Нови Сад, 2020.

Већ на самом почетку књиге песама "Збиља и варке" Јована Дунђина, (Футос, 1926 – Нови Сад, 2021), након читања појединих дубоко асоцијативних лирских фрагмената ("На вечерњем/ месецу је/ Каин/ на јутарњем/ није вићен/ Авељ/ а звезде се шуџе/ раном сунцу/ овај мракан/ убиће и нас/ // Васељенске/ судије/ на свом сабору/ призивају/ мртвоворце/ па им се чује ћас/ опросића/ за све/ неумнике/ на слободи/ и у започењу/"), пред читаоцем је и више од пуког наговештаја да је лирски субјект заокупљен мишљу о нужној спознаји и обелодањењу истине која сведочи о спрези између зла које човек човеку чини од искона и свега онога што настаје као последица оствареног непочинства: злоделом нишчих духом, који имају све, али су без власти над самим собом, над духом својим, без страха за себе, оног који ће бити кад с влашћу и моћ над другим мине.

Таквим, рекли бисмо и веома сугестивним и смелим погледом на оно збиљско и оно варљиво кроз цивилизацијски ток, као и погледом, макар и сведеном симболичношћу/алузијом на "лични удес" и властите заблуде, згуснутим лирским фрагментима са значењем трауматичног ожилјка стеченим, могуће је, и у властитом животу, Јован Дунђин нам предочава властито поимање суворости збиље и готово једнако погубних заблуда, варки, опсена, илузија...Било како да их именујемо (мит, легенде, заблуде, залудице, илузије...), варке су, након збиље која их је подјарила, такође погубне и по друштво и по јединку, јер трајношћу продужавају дејство зла, задуго премежују небо без топлине и светlostи која само истином о "правом станју ствари" до људи може да стигне. У таквом знаку је и почетна мисао у овој књизи. Први корак до истине "на њочејку новога живота/ без окружја пренем/ (...) када нам је/ лепота сан/ ", увек је са снагом жарне жеље да збиља, односно јавност буде потврда логичности/смишонасти оног што се и као идеја зачело сном о добру. Истину је могуће у пуној светlostи дознати треном оним који је попут оног часка кад муња пресече дужу прену/ косином Јобра.

Нешто наглашенијом филозофисању која провејава Дунђиновим целокупним лир-

ским исказом, иначе, оствареном као вртложник од дванаест концентричних кругова који смирајем додирују "обалу побнорнице", са јасним наумом овог аутора да директним сучељавањем наизглед само непомирљивих крајности (ноћ – дан, тама – светлост, живот – нежivot, збиља – варка, лепота – сан), доследно твори слику/призор какав не би био без непосредности и директности при остварењу јединствена свих субртиности.

Процепом или разделом између појединых кругова, у књизи назначених само римским бројем, а не и насловима, иако и за то има видљиво упориште у централном мотиву за сваки појединачни део поеме, између свих тих супротности, треном од светлосне муње песник одгонета варку наизглед само видљивог, али и постојаност. Указује на разложност много чега што се као мудрост заувекног сазнања кроз цивилизацијски след многих драматичних, по човека и трагичних доагађања, слило у митове и предања многих, дакако, и нашег народа, на чему, иначе, почивају и многа такође међусобно супротстављена верска и идеолошка определења која су у основи сукоба међу људима, међу народима кроз сва времена. И кад све у страви од некадашње збиље коначно мине, залуди и варке бивају какво-такво објашњење, али никад и оправдање за зла почињења у име узвишиених идеала.

Промиšљањем, дакле, о збиљи која је занавек обележена злом, стравичним догођањима и о злим људима који злом управљају, аутор овом мотиву прилази са видним разумевањем какво би, чини се, могло и бити од оног који све то властитим непроболом не заборавља, а одлучност, често и изричизност у ставу према злу које до недужних и нејаких стиже у времену владавине наопакости једноумља, безобзирноја тоталитарног духа, делује као један

од метода самоизцелеља од дугих и све неподношљивијих траума злом стечених. Томе доприноси и истакнуто значење незгасле наде у лирском субјекту ове књиге такође трајне и исцелитељске, прекопотребне за усправни, достојанствени људски ход.

Све време, од зачетног до последње, дванаестог пеја, а сви су ехо, одраз или реакција доживљеног и пржијивљеног зла, приметно је да песник при промиšљању о злу, осим нади, велику важност аутзор придаје и значењу смысла, односно логичности свега што се људским суновратом ширих размера неминовно збива у времену људског раскола по разним основама, те о нади и о смыслу казује: "Нада положена/ сумња устравна/ и надаље шако/ пропишечно од средишта/ до граница/ шућећ смисла/ на Јордану/ недоумица// Видно очекује/ да се смрачи/ пропила садашњост/ будућност/ суморноћ неба/ водене земље/ као што је/ њина давност/ Јордана историју/ на крају/ пратиће/ ка/ леденоћ доба/".

Макар само у назнакама, али увек то Дунђин чини посредством добро одабраних симбола једног времена, овом књигом бива предочена и сва та драма пролазности каква се, иначе, доживљава при ретроспективном погледу на значење великих ломова, трагичних и по судбину читавог човечанства, као и по јединке вихорним злом при ходу брисаним простором захваћене. Честе су, а намерно и лако препознатљиве и схватљиве, алузије управо на такве чврне тачке у историји цивилизације, посебно алузије на оно што се током минулог, двадесетог века додило у свету, на европском, разазнательнији и конкретније, ближе нама, и на балканском тлу (ратови, ревуције, фашизам, комунизам, логори, прогони, преврати...).

Читањем, потом и промиšљањем о оном што драматичним садржајем у нама изазива књига "Збиља и варке", стиче се утисак да је погледом уназад, у оно што је са значењем "свеопштег бола" значајније "подјарено", односно поткрепљено и болним жигом који на видело стиже из "ризнице" незаборава самог лирског субјекта, или је последица изванредне идентификације, потпунијег саосећања са невољом/траумом другог из мноштва од незнаних: "Под лујом сећања/ био сам иза решетака/ присиљен/ на шаншину светлости/ разгледао исечке/ простираноћ дана/ прозирао/ скучен простирај мрака/



није ми знато/ колико се још суђено/ мноштвом/ с времена за/ набијани кутијак/// Преда мном би оно/ што стиже до очног дна/ доволно за ладан/ јокрећи шеља/ иако му умни зраци/ траже више/ али је сусрећи са слободом/ дочекан као/". Отуда и уверење да је збирка "Збиља и варке" као модерно лирско-епско дело остварена у форми аутопоетичног записа са упориштем у касним (коначним) спознајама свог живота, оног његовог "притајеног" дела који се више не мири са патњом у ћутњи и хоће исцелењем песмом на видело, до истине. Јер, мрак је – признаје песник – тек суочењем са истином о себи, коначно иза њега.

Резигнантни тон ипак не превладава овим делом. Упориште наде је у трајном осећању љубави и насушне потребе за сведочењем о истини. То је тај огањ одакле стиже светлост која га из свакојаке tame избавља, те по избављењу и сâм пред собом светлосан коначно бива: "Јасно ми не да/ да испитам мућино/ и обићем/ камен стопашца/ (...)/ Кроз оканце видим/ бурне уситомене/ Слављен био/ мајстор за распећа/ у огледало слике/ коју је насликао/ и ставио/ у песмино крило/ где је ноћивало/". Или: "Трјно ћутшим/ у себи/ слушајући/ околну штешину/ у којој је/ забрањена/ прета/ где сам неситао/ и због којих/ делатних речи//". "У забораву/ налазим сећање/ када је/ лепелица/ на камењар/ џала/ и да ли се/ под оним/ ломом/ претознајем// Слику нисам/ урамио/ за стапну постивку/ само јој се/ штесом јављам/ са крајком/ назнаком/ о насртјајима/ при улазу/ у зативорску/ ћелију//".

У бескомпромисном сагледавању истине о себи, ослобођен зебње, управо растерјивањем од илузија/варки при таквој у љубави изновљеној светlosti, посредна је порука белином између редака све на ситно преломљених мисли (стих преломљен тако као да је у њему реч одраз даха у којем, или у каквом, дугом или кратком, реч/мисао из дубоке ћутње до чујности долази), проиномогли су му "врсни ђовесници/ и стиси праотаца/ па не рекох ли/ да смо блажен, свети народ//". Међутим, са знањем оном што му је при стварању ове књиге било од пресуднijег значаја, главно песничко упориште ипак је у властитој мисли засновано на потврди смисла, с доминацијом логоса при сучељењу са емоцијом која је, битно је и то признати, увек у служби варке. Управо због тога ваља у свакој од дванаест лирских целина разазнати значење симбола који упућују на илузионистичку мит или на "заветна" предања, као и на садржаје које, као уверљиве сведоце страдања и човековог суноврата, овај лирик књигом

са својствима дневничких записа "залични незаборав", после многих деценција ћутања и разарајућег опреза од поновљивости зла, коначно износи из бездана препуног илузија о људској племенитости, о трајности и премоћи доброте над злом: С тога и казује: "Добро је као и зло/ на нишану/ ше одјекује јуцањ/ ћој се земљо/ хранишљко/ штвом стапежу је/ чишћан/ благословен/ оченаши/ лукавога/ небо/ шомиловало// По злаћаној/ ботаничкој башићи/ иду ловци/ с двојевним/ јушкама/ на јишице селице/ а оне им махнуле крилима/ и одлешеле//".

Иако је све то у овој књизи сведено на симбол из једног времена зла, симболичност је усмерена ка томе да буде у функцији јасног усмерења на одређене периоде у трагедијама светских размера, а што је опет с поузданим трагом у светим књигама, у Библији, например, или на страницама уџбеника историје, у античким драмама као и новим трагедијама и поетским делима каква настају у присном дослуху са Мелломеном, заштитницом трагедије и песништва. Уз богатство симболичности, ту су и алузије на многа зла, у свету и у нас, на преломните догађаје, каква је била и Октобарска револуција у Русији, на трагедије које су обележиле почетак, средину и крај двадесетог, логорског века, на послератно збивање у Југославији првих и потоњих година "прелазног периода" под будним оком "вевидних инжењера људских душа", на време када су многи, посебно "голоточани" живели "исpred кажипрста", заувек "сувим животом" обележени.

Паралелно с песниковим погледом на неке од чворних тачака у развоју цивилизације, тече и осетно је дискретно казивање, слово о љубави, дакле, не сваком већ само неком поврљивом, Вери, којој посвећује ову књигу, али највише је то поверавање белини хартије и песми (песма је једна од десетак кључних речи у овој књизи), којој, као и вољеној жени, највише припада. Шапат неком ко ће га најбоље у тој страху, зебњом обоженом лирском даноноћнику најбоље разумети и ником ништа о доживљеном неће рећи. А разлог зебњи? Казивањем о доживљеном, о одразу "објективне" збиље на лични удес, могло би се понешто показати и сувишном, опасним по истину и по судбину оног ко са "истином од једног ума", у збиљи тако суроју и по живот опакој мора да живи, а "земља је тако тврда, небо је тако високо". Отуда песмом таква јеткост и горчинка, па и отворено упозорење на опрез, јер реч истине изговорене, написане у прави час често се показивају каобним удесом, плаћала се "картом за путовање у једном правцу".

Примери који указују на коб песника који су живели и певали у време које није било слободно за истину, небројени су. У овој књизи којом се у монолошком гласу лирски субјект, у миру, коначено и без страха од издаје или од одмазде, све то поверава одразу свог лица у размаглељном огледалу: "Заједно смо/ на јочејику/ новога живота/ без окружја јарњем/ па нас воли ноћ/ када нам је/ лејоћа сан//".

Казивањем открива себе дуго и с разлогом (при)тајеноног. И најчешће је то самоисповест с примесом алузије, дискрено указивање на кључни делић у судбини неког ко му је посебно драг, рецимо алузија на Волођу, Владимира Мајаковског, песника револуције ("За леве сам/ као Волођа био/ и када је ороз прислоних/ уз чело сиво, па су десни/ ђохитали/ да ме строверава/ ђодругљво/ цвркућући/Иншернационалан// Завладале/ разорне мисли/ и у бездане/ дубине ме стистиле/ јарболе/ и мешафоре/ из благословене/ библиотеке/ свакад/ при руци//"; или алузија на стихове Јована Јовановића Змаја: "Не могућмо/ више горе/ испитишила се крила/ која су нам/ идеали дали/ На ѡврдини ђаци/ и васићи/ служе/ каменотиску за оштаку од греха/ веру наду/ и слободну љубав//"), поуком о вредности идеала које ваља следити како бисмо се одржали.

Утисак је да онај који све то пише истовремено открива само врх леденог брега и колективне и властите удености. Алузије на рачун заблуда/варки које до нас стижу захваљујући наопакостима чије је извориште у митологији, у националној нарцисоидности, у коби идеалистичком вјеруја/варке да смо "небески народ": "Брзином светлости/ класао и стисао/ дивљи род/ а јитоми/ једва диште/ под пречагом/ не бесесника/ на бескутијо земљи//".

Дубоко уверен у трајно дејство зла токовима "вечне збиље", све то песмом умно сучавање са многим залудицама/варкама, старим и новим, тужним и својим, Јован Дунђин своју пажње вредну збирку "Збиља и варке", нимало случајно, врхуни стиховима на крају дванаестог певања: "Помишијам/ да је и сунцу/ превиши/ посла/ на свевишњим/ небесима/ док нимбуси/ не пристану/ уз шашино/ повесмо/ око њећово/ преслице//".

Дванаест певања, дванаест лирских потпуно заокружених казивања као што уз Христов лик у средишту трпезе би дванаест апостолских глава на "Тајној вечери", кад у трену незгасле наде би речено слово о злу, о Вечној истини.

Давид Кецман Дако

ЧОВЈЕК ЈЕ БОЖАНСТВЕН КАД ПЈЕВА И МИСЛИ...

Поетски свијет збирке: *Генерал и ласића*, Андрије Радуловић.

Као један од истакнутих црногорских стваралаца чији су пјеснички стихови преведени на више од двадесет језика, Андрија Радуловић свој особени књижевни израз испољава кроз различите умјетничке формације, док се надреалистичко поетско стварање нарочито манифестије у недавно публикованој збирци поезије *Генерал и ласића* (Подгорица, 2021). Ријеч је о пјеснику модерног литературног сензибилитета, у чијим се поетском свијету могу препознати утицаји неколико стилских струјања. Као маг поетизације, како га назива књижевни критичар Срба Игњатовић, Радуловић проговара надреалистичким гласом, па се међу најзначајнијим поетским средствима овога аутора издвајају слобода израза, смјелост, комбиновање диспаратних слика, поглед на свијет који почива на канонима проистеклих из потребе једног друштвеног протеста, а не из естетичке теорије присутне у постојећим умјетничким дјелима. Радуловић евоцира своје утиске и доживљаје ослобођене логичког расуђивања, препушта се спонтаним емоцијама и открива тајне своје подсвијести.

Подијељена у четири тематска циклуса књига поезије *Генерал и ласића* представља потрагу за тајанственим пространствима која пјесника одводи у предјела сна. Стихови "Одшкрини врат / Да препливам / На другу страну / Тамо су снови" ("Ободска слова", 11) креирани су маниром надреалистичког умјетника, коме сан омогућава слободу имагинације. Ипак, "у духу психоанализе, он код надреалиста иницира креативну спознају, остварење најразличитијих жеља..." (Мојсиева-Гушева, 2007: 276). Имагинативном снагом повезивања удаљених реалности пјесник свакодневну стварност преображава у надреалну, вишу стварност коју покушава досегнути. Да вјерије у свемоћ сна упућују стихови пјесме "Икар" у којој се лирски субјекат пита какав је то човјек "ако није / Пјесма / Што сања / О лету / И не сија / Као она / Ријеч / На Почетку" ("Икар", 26). Изразита метафоричност која израња из сваке написане ријечи потврђује Бретонову мисао да се надреализам заснива на вјеровању у вишу реалност, у игру мисли, због чега он тежи да "дефинитивно уништи све остale психичке механизме и да их замени у разрешавању главних проблема живота" (Бретон, 1974: 37). Тако, за

Радуловића, Ловћен сања Поезију ("Ријеч са извора", 12), пјесник жели да одсања странице Дон Кихота који га је родио ("Дон Кихот", 50), док у посљедњој пјесми збирке изражава сумњу у свој стваралачки и животни пут.

Ритмичким понављањем стихова "можда је могло бити другачије" – даје мање вјеровао, сањао, одрастао и махао ждраловима ("Можда је могло бити другачије", 73) жели се апострофирати могућност постојања неког другачијег, бољег или љепшег свијета, али исто тако и један бунтовнички став према устаљеним нормама и реалности која га окружује. Као што записује Благоје Баковић, "песник као да узима отиске упеваних и опеваних слика, које је у сну видео и крунисао их у метафоре, које сведоче искреност и непоновљивост доживљаја" (Баковић, 2021). Из тог разлога поједини Радуловићеви пјеснички текстови функционишу попут слика водећег умјетника надреализма Салвадора Далија, који је, слиједећи теорије зачетника психоанализе Сигмунда Фројда, испитивао поноре људске подсвијести. Као што овај мајстор надреализма преноси на умјетничко платно нагомилане фантазије и метафизичка стања свога ума, тако и Радуловић постаје мајстором поетског пера, којим сажето или веома експресивно даје лични печат својим стиховима.

Поред елемената надреалистичког стварања, пјесничка збирка *Генерал и ласића* открива поетику симболизма, која у виду наговјештаја, сугестије имплицира присуство тајанствених простора или указује на скривену суштину емоционалног доживљеног стања лирског субјекта. Везан за традицију свог народа, Радуловић истовремено води дијалог са читавом европском али и светском поезијом, проширујући значења својих пјесама. Непоновљиви доживљаји и јединствене поетске слике чувају немире црногорског ствараоца дубоко уткане у историјско, митско и религијско.

У Радуловићевим пјесничким сликама поезија и сан намећу се спонтано, несвесно, случајно. Снови рађају стихове, стварају чудесне слике и халуцинантне визије, па се његов ониризам посматра као "специфично стање духа које се одликује халуцинационим креацијама и нарушавањем реалног логичког сазнања" (Мојсиева-Гушева, 2007: 273). Аутоматско повезивање представа или диктат мисли без контроле разума о којем пише Андре Бретон, омогућава пјеснику да обједини искуства свјесног и несвесног ума. Како би садржаје своје подсвијести, који надиру у свијест, метрички организовао, Радуловић користи слободни стих, јер се

њиме "најприродније остварује ритам који почива на унутрашњем кретању емоција и који ослобађа експресивну снагу сваке поједине ријечи као језичке *шифре* испуњене сасвим субјективним конотацијама" (Лешић, 2010: 193). Имајући свог узора у америчком пјеснику Волту Витмену, зачетнику слободног стиха, његова ритмичка организација пјесама резултат је посебних интонацијоних модела и метричке уобличености.

Радуловићева поезија симбол је апсолута, односно пјесников Алеф који сабира читав један свијет у коме су укинуте просторне и временске границе. То је прича "модерне бајке чудешињачке, изненађујуће са примјесом нововјековне апстракције" коју је препознао пјесник Алек Вукадиновић. Спој традиционалног и модерног, митског и савременог креира универзум магичних одబљесака стварности, дубоко интимних, доживљених и потиснутих снова. То је свијет чудних и чудесних креација пјесника који своју хармонију и савршенство налазе у пажљиво одабраној лексичкој грађи.

Поезија је пјесниково "ја", јер једино она "Зна / Нешто / О мени / О бескрају / О мом / Лудилу" ("Арто", 64), наводи Радуловић. Зато он све више вјерује у чуда, воли ријеке, тигрове, тишину, лавиринте ("Упркос Борхесу", 63). У том говору пјесничке душе крећемо се као у лавиринту, тражећи излаз из бесконачности путева који се отварају пред нама. Велики је број аутора који су утицали на стваралаштво Андрије Радуловића. Међу његовим највећим узорима издвајају се: Волт Витмен, Шарл Бодлер, Томас Стерн Елиот, Гијом Аполинер, Вилијам Батлер Јејтс, Вилијам Шекспир, Његош.

Занимљива је уводна пјесничка слика која евоцира познати грчки мит о Икару и његовом страдању усљед жеље да се вине у небеса ("Рекао си птица"). Емотивно снажна и дубоко рефлексивна пјесма имплицира загледаност у суштину постојања, али и митску повезаност пјесника с најпознатијим јунаком грчких митова. "Икаре брате / Крик је твој лет ... / Годинама си доручковала таму / Дошли су / Скупили твоје рашење кости / Украо сам твоје ребро / Вјерујући / У име / У ријеч / У логос" ("Рекао си птица", 9), стихови су обавијени изразитим лиризмом, односно стихови чијој се семантичкој основи, експресионистичким маниром, изражава побуна младог умјетника против стравичне судбине човјечанства. Икаров крик је крик изненђереног човјека, његов револт и страх пред облицима савременог живота.

У слободној игри асоцијација коју Радуловић изводи у својим пјесмама

пратимо читав конгломерат мотива који се сукцесивно смјењују, док по временим реминисценцијама одлази у далеку прошлост, тајне древних цивилизација и њихових култура. У том смислу, индикативна је наративна пјесма "Историја народа" у којој лирски субјекат креира један митски микрокосмос сачињен од расутих пјесничких мисли и асоцијативних слика: народа који су учили азбуку, прослављених великанама књижевности Виктора Игоа, Шарла Бодлера, Артура Рембоа, Ничеа, Гетеа, светих књига и богоомольја..., Хелени силазе са неба, Хераклит из ватре... "не би ли срели Ноја или некога / Са његове лађе" ("Историја народа", 46). Необична хитрина којом Радуловић слиједи своје мисли посебна је карактеристика његовог поетског дискурса који чини неспутана машта и снови који га муче. "Дави ме несаница" ("Огледало", 35) "И свеједно ми је / Кад пишем и дишем", "Све у круг идем" ("Разговор с Пастернаком", 38), само су неки од стихова у којима пратимо емотивне конфликте, различита расположења или пјесничке дилеме. Колико је само симболике и филозофског набоја сажетоу стихове "Како је далеко / Човјек од човјека" ("Табља", 16) или "Човјек је божанствен / Кад пјева и мисли / А мали / Малецки / Кад жуди и жели" ("Генерал и ласта", 31). Усамљеност и потрага за слободом намећу се као лајтомотиви збирке, тако да се у средишту умјетниковог поетског лавиринта налази човјек.

Радуловићева свијест поезија је у огледалу: "Моја крв мека / Огледа се... / Као моја ћедовина / У Црној Гори / Одакле су слова / Долетјела" ("Огледало", 35). Његов завичај рађа поетски свијест из којег настају пјесме о Будви, Котору, Перасту, Биљарди, али и о првом снијегу, пролећу, јесени, мајци. У пјесмама које слиједе пјесник открива читаоцу да је кушао срећу у разним градовима, записивао снове на кутији цигарета и "живио у Поезији као на небу" ("Црна суза", 33). Тиме активира просторну структуру неба коју поистовећује са поезијом, јер је, управо, она (поезија) несагледиво пространствот божанска путања, Икаров лет. Све су то надреалне поетске слике које представљају чисту креацију духа, попут снова, који су увијек присутни у надреалистичкој поезији, која је само један "недосањан сан" (Види: Бретон, 1974).

Збирка поезије *Генерал и ласта* представља откровење стваралачких могућности пјесникових, асоцијативних вез различитих мисли и осјећања, путовање у тајanstvene предјела сна, поноре људске свијести и подсвијести.

Захваљујући ерудитивној снази овога ствараоца у читаочевој рецепцији текста интерфеирају пјесничка имена попут Његоша, Рилкеа, Блока, Мајаковског, Пастернака, Сартра, Волта Витмена, али и Хомера, Толстоја, као и читав библијски свијет, односно хришћанска симболика. Радуловићева поезија је пјесма о "Пепелу и Ваксрсну", рађању и смрти, вјечитом кругу живота, смислу и бесмислу, успону и паду. У том животном искуству ређају се слике онога што долази из скривених понора сна, афирмише стваралачки дух који одбације језичке норме и обрасце. Савремен и свевремен, пјесник вјерије да поезија може промијенити свијет, тако да се у основи његовог стваралашког принципа налази вјера у човјека, у наду, у избављење.

Ауторова књига не оставља утисак завршене целине. "Текст је завршен у оном часу кад писац престане да запије своје асоцијације" (Делић, 1980: 61), јер, пјесник "има да открије један нови свет и, кад сви светови буду откривени, он мора да открије неоткривени – макар га измислио – да би доживио екстазу самоће, да би осетио предност человека, да би живео, да би могао да пева" (Давичо, 1994: 574). Та распјеваност пјесника постиже ефекте oneobичавања и захијева пролонгирану перцепцију својих читалаца. Стилски поступак надовезивања рационално неспојивих слика и визија, умјетничка је игра Радуловићева – надреалистичко пјевање. Укидање граница ирационалног те пловидба најскривенијим предјелима својих снови омогућила је овом ствараоцу посебно место у црногорској књижевности, место пјесника новога поетскога дискурса.

Завидног стваралачког ангажмана и креативне енергије Андрија Радуловић један је од најпревођенијих црногорских писаца. Аутор је више књига поезије: *Појас с моста* (Подгорица, 1994), *Знак у шијеску* (Херцег Нови, 1995), *Поноћ на Дону* (Ријека Црнојевића, 1997), *Озњено ребро* (Андријевића, 1998), *Снијежна азбука* (Подгорица, 2007), *Бивше краљевство* (Подгорица, 2010), *Бијела ћела Волћа Вишмена* (Подгорица: Београд, 2015), *Кад бих љакао као виноград* (Подгорица: Београд, 2018). Радуловићева пјесма "Забрањени град" објављена је у чувеном британском часопису на енглеском језику *Modern Poetry in Translation* у преводу Николе Ђукића.

Његова поезија заступљена је у великом броју домаћих и страних избора, прегледа, атласа, и антологија поезије. Осим тога, добитник је домаћих, регионалних и међународних награда

и признања, учесник европских и светских фестивала поезије, уредник избора поезије, научних скупова и зборника радова. Један је од оснивача Књижевног друштва "Његош", уредник листа Удружења књижевника Црне Горе "Књижевни запис" и главни уредник часописа "Сквер" који је публикован на француском, италијанском, руском и енглеском језику. Радуловићево стваралаштво представљено је у Савезу писаца Русије у Москви, у Библиотеци "Максим Горки" у Тверу, у Националној библиотеци Русије у Санкт Петербургу, док је презентација његовог опуса, изложба књига, часописа, рукописа и фотографија одржана у Литерарном музеју Бугарске у Софији.

Овај изузетно свестран ерудита један је од оснивача шаховског клуба "Михаил Таль", а недавно је постао и један од оснивача шаховског клуба "Просвјета". Да је ријеч о изузетно продуктивном умјетнику и ријетко надареном пјеснику потврђује *Библиографија Андрије Радуловића* која садржи више од 1500 библиографских јединица, а коју је уредила Лидија Калуђеровић. Књига је публикована 2020. године у издању Националне библиотеке "Ђурђе Црнојевић" на Цетињу.

ЛИТЕРАТУРА

- Баковић, Благоје: извод из рецензије, у: Радуловић, Андрија: *Генерал и ласта*. Подгорица: Удружење књижевника Црне Горе, 2021.
- Бретон, Андре: *Манифест надреализма* (1924) Крушевац МCMXXIV: Багдала, 1974.
- Давичо, Оскар: "Поезија и отпори". У: *Авангардни писци као кришчари*. Гојко Тешић (ур.). Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Делић, Јован: *Српски надреализам и роман*, Београд: Књижевна мисао 1980.
- Лешић, Зденко: *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Мојсиева-Гушева, Јасмина: "Ониризам и надреалистичка поетска слика". У: *Надреализам у свом и нашем времену*. Јелена Новаковић (ур.). Београд: Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2007.

Маријана Терић



**ДРУШТВО КЊИЖЕВНИКА
ВОЈВОДИНЕ**

ТРШЧАНОСТ ЧОВЕКОВЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

Дамир Смиљанић: *Биће од трске. Антрапологија у синестетичком погледу;* Адреса, Нови Сад, 2020.

Синестетичка лабораторија, како је Немања Мићић у својој рецензији ауторове књиге *Иришације* (упор. *Злајна грена* 161–162, стр. 71–75) луцидно описао пројекат Дамира Смиљанића, створила је четврти прилог разради синестетичке филозофије. Прва студија насловљена *Синестетика. Скица па-тичке теорије сазнања* (2011) показала је могућности заснивања једне такве филозофије, инспирисане Новом феноменологијом и херменеутичком логиком. Већ наведена публикација *Иришације. Синестетички огледи* (2014) наставља да приказује споменуте могућности, а ауторово позивање на интердисциплинарност рефлекскује се у примерима, као онима из књижевности, где Смиљанић представља својеврсно синестетичко читање и тумачење Едгара Алана Поа. *Атмосфера смрти. Студија из синестетике* (2018) представља трећи продукт синестетичке лабораторије која појам смрти посматра радикално другачије у односу на традицију, при чему смрт више није догађај, већ атмосфера, где се појам атмосфере употребљава на начин Шмицове Нове феноменологије. Овај кратак приказ досадашњег рада Дамира Смиљанића дат је како би се показало да смо од почетне скице дошли до тога да сада стојимо на тлу једне такве филозофије, једног новог и слободнијег начина мишљења које сваком новом студијом отвара нова поља могућности, а таква је и студија *Биће од трске. Антрапологија у синестетичком погледу* (2020), у којој се сусрећу теорија сазнања и филозофска антропологија.

Веза две дисциплине очитује се у исткуству телесности, где се тело посматра двоструком: као субјект и објект исткуства, међутим оно што аутор посебно истиче јесте да ми "преко тела најизворније доживљавамо себе" (стр. 5), те се тиме наглашава нераздвојност тела и сопствта. Потврду оваквог мишљења Смиљанић налази у *искусству трелесног бола* (стр. 6), јер управо тим исткуством човек освешћује сопствену *крхкосију*. Како и сам аутор наводи (стр. 6), инспирацију за ову монографију пронашао је у Паскаловом одређењу човека као *трске која мисли*. Међутим, док нововековни аутор ставља фокус на мишљење, интересовање синестетике премешта се на сам појам трске, другим речима, синестетички поглед на филозофску антропо-

логију очитује се у *тршичаности човекове егзистенције*, јер Смиљанић сматра да је сама синестетика *тршичано мишљење* (стр. 19). Овакав приступ ствари аутор експлицира кроз три форме искушавања крхкости људског бивствовања: *бол, болесност и стварење*.

Биће од трске се начелно састоји од пет поглавља: *Уводни део: Крхкосија људског бића, Херменеутика бола, Симболика болесности, Феноменологија стварења и као Закључни део: Но-ви свејски бол*. У уводном делу разматра се значај синестетичког интересовања за тршчани аспект бивствовања, јер како аутор каже: "Човек је трска која мисли – то ваља допунити: која мисли баш зато што је трска, биће што је свесно своје крхкости, а када филозофски то желимо да промислим, то значи да онда дословно треба да мислимо ту крхкост бића" (стр. 14). Да-кле, циљ није да се проба побећи од те крхкости, нити је циљ занемаривати је, нарочито у односу спрам мишљења – циљ је промислити ту крхкост, показати њену филозофску релевантност, рефлекситовати до сада нерефлекситовану страну човекове егзистенције. У првом поглављу се, синестетичким освртом на три форме искушавања људске крхкости, именује и "кључна категорија синестетичке антропологије – осећање, у смислу општег психофизичког осећаја" (стр. 15), те се истиче да је за синестетику плодоносније истражити телесно и душевно стање човека који се не осећа добро (стр. 17). Условно речено, најзначајнији аспект уводног дела јесте жеља аутора да ова филозофија "помогне људима приликом разумевања сопственог положаја у свету и стварног живота" (стр. 27). Овакав ауторов став је потврда слободе, јер могли бисмо рећи да је она предуслов синестетике, која истовремено поштује традицију, али се и бори за један слободнији начин мишљења, за филозофију која није отргнута од живота.

Херменеутика бола говори о комплексности тог феномена, али и смислу који сам бол поседује, као и смисловима који настају у односу бола спрам других феномена. На основу новофеноменолошке филозофије Хермана Шмица, у овом случају се пре свега мисли на његову концепцију "живог тела" и динамике двеју тенденција унутар њега, а у вези са споменутим телесним осећањем: сужавања и ширења. Антагонизам ове две тенденције сужавање доводи до *найелосности*, а ширење до *набрекнућа*. Ове Шмицове појмовне парове Смиљанић преноси на феномен бола, јер се из самих тих појмова осећаја својеврсна *атмосфера бола*, осети се растрзаност коју примећује и Шмиц,

када каже: "У болу онај погођен њиме доспева у раздор са самим собом" (стр. 46), што нас враћа на почетну тезу о нераздвојности тела и сопствта, а у овом контексту могли бисмо говорити чак о нераздвојности бола и сопствта, јер били то болови мањег или јачег интензитета, сваки човек их кад-тад искуси. Потпоглавље које је врло интересантно носи назив: *Бол у трелесној комуникацији* (стр. 51–60), у ком се Смиљанић, инспирисан Шмицом, не либи да филозофски промотри табуизиране теме, као што је нпр. садизам, а које су од великог значаја за синестетичко проучавање феномена бола.

У *Симболици болесности* друга форма искушавања испоставља се као нека врста "оног између", бола с једне стране, који нас изненадно препада, и стварења с друге стране, којем је инхерентно трајање. Знаци болести су, било да је у питању *лакша* или *штеша болесност*, "знаци надолазећег зла у виду смрти која је већ нашим рођењем уписана у ткиво нашег пропадљивог тела" (стр. 69). Када прочитамо наслов поглавља поставља се питање "Шта симболички представља смрт?" На њега нам луцидно одговара Смиљанић да се та симболика препознаје управо у тези ове синестетичке студије, што значи да је "човек биће од трске, чак и кад му одузмемо квалитет мисаоности. Болест је симбол фрагилности људске егзистенције" (стр. 75). Осврт синестетички засноване антропологије на дело Сузан Сонтаг *Болесност као мейтрафора* (1978) даље продире у симболички обележја болести уз акценат на опису две болести које су обележиле два различита времена и њиховог различитог доживљавања од стране човека, туберкулозе и канцера. Ово место посебно истичемо јер се на основу Плеснеровог поимања експресивности, као оне која спада под "закон посредне непосредности", аналогно говори о *нейтранспарентној траспаренности* оних телесних стања човека која су показатељ фрагилности његове егзистенције (стр. 74). Пример за то је управо рак, као болест у чијој се "нетранспарентности... потврђује транспарентност крхкости људског бивствовања" (стр. 80). Друго питање које би се могло поставити јесте: "Зашто филозофија промиšља болест?" Аутор нам нуди одговор, инспирисан Јасперсовим појмом граничних ситуација, којима, између остalog, припада и болест. У Јасперсову филозофију у субјективском погођености граничном ситуацијом почива један од извора филозофија, а то потврђује и Смиљанић, сматрајући да се ту може пронаћи инспирација за промишљање фрагилности човекове егзистенције (стр. 90).

У четвртом поглављу, које се бави феноменом старења, аутор нуди три могуће перспективе његовог тумачења, а то су: временска, телесно-осећајна и шанатолошка димензија искуства стварости (стр. 104). Временска се поима у смислу свести о исхицању времена (стр. 105), телесно-осећајна се превасходно односи на промене које човек доживљава приликом старења, као и његов начин одношења спрам тих промена, док се шанатолошка димензија очитује у пријемчивости осталог човека за атмосферу смрти, којој пак он не подлеже, већ је боље разумева у односу на младог, здравог човека (стр. 107–127).

Закључни део: Нови свејски бол представља "поглед на метафизичку позадину постављања питања о карактеру људске егзистенције" (стр. 135). Филозофске тенденције које циљају на својеврстан "отклон од метафизике", чине се неуспеле, јер метафизика "није уписана само у западноевропску повест и у конфликт нашег духа са материјом, већ и у ткиво нашег тела" (стр. 142), или деридијански речено, циљ није да се мисли не-метафизички, већ да јој се не подлеже једнако, циљ је изборити се за другачији начин одређености том традицијом, а чини се да синестетика чини управо то, отуда и концепт новог свејског бола. Синестетика одабира интрамундану перспективу, у смислу да је се не тиче трансценденција у погледу бола, његовог смисла или евентуалног отклона "с оне стране света" (стр. 148). Путевима тавог мишљења, Смиљанић се не служи познатим конструкцијама волје за животом Шопенхауера, волјом за моћ Нићеа, нити волјом за волјом Хајдегера, како би "именовао принцип који лежи у основи света", већ одабира новофеноменолошки појам йогођености свејлом, јер он "нас се тиче, али нас и погађа" (стр. 149). Паскалово препознавање човекове беде, посматрано кроз призму синестетике, тачније синестетичке антропологије, доводи до закључка да је човек, управо у том новом светском болу, свестан своје беде, а у том освешћивању налази се и човекова снага да се одупре, да се супротстави, или како то Смиљанић на kraju Бића од ћркве поентира: "И наставља да живи у дисхармонично хармонији са светом. А и у тршчари се може добро живети" (стр. 150).

Оно што измиче филозофском прошиљању, јер се схвата као банално и недостојно, то синестетика осветљава и врши својеврсну рехабилитацију тавих феномена. Аутор сматра да "управо оне могу да буду повод за прелиптивање филозофског хабитуса који делује тако као да му нијестало

до хаоса свакодневице и уместо тога тежи свету идеји и ванвременским сазнањима" (стр. 92). Смелост синестетичке филозофије лежи управо у томе, а Бића од ћркве ту смелост показује и у прихваташњу тршчаности човекове егзистенције, као и допуштању да нас тршчано мишљење погоди.

Адијана Дондо

ДИНАМИЗАМ ТЕАТРОСФЕРЕ

Давид Кецман Дако: *Талијин шапај*; Чигаја штампа, Београд, 2020.

Уласком у књигу Давида Кецмана Дака *Талијин шапај* као читаоци, постаемо "гледаоци песме". Ова концептуална збирка песама представља компаративно-естетички чин јер се импресије поводом одгледаних позоришних представа трансформишу у критички коментар а он у песму, односно песнички свет за себе. Свака песма је алузија на садржај представе са којом лирски субјекат води својеврстан дијалог. Само нека од дела/представа описаных у Даковој књизи су Гогольеве "Мртве Душе", Олбrijева "Зоолошка прича", Селенићево "Ружење народа", Стеријина "Зла жена", "Чекајући Годоа" Семјуела Бекета, као и дела Шекспира, Чехова, Нушића, Жана Ануја, Александра Поповића, Љубомира Симовића, Мира Гаврана, Горана Петровића...

Лајтмотив Дакове збирке је фигура Талије, музе, заштитнице комедије. Она је приказана као динамизатор збињања на сцени, фактор изазивања сценског "урнебеса" (песма "Спој"), она је етички индикатор, фактор утихнућа када сурова политичка стварност надвлада уметничку збиљу ("Видик кроз и сва времена"/ *По Горану Петровићу*, током и после гледања представе "Опсада Цркве Светог Спаса"). Њен шапат је на другој страни животворан јер омогућава преображај човека у глумца ("Улазак у лик") а сама она ступа у својеврстан дослух са изузетно помичним лирским субјектом.

Театросфера, као специфична се-миосфера, "лопта-од-значења", у Даковој поетици је базични елемент који у својој основи садржи круг. Глумачки персонални "мехур" је место одакле се душа шири у простору, а то је могуће јер је глумац Талијин посвећеник "који игра / сваким нервом, / свим на себи/ (...)" ("Земаљски глумац"/ *При изрону са дна ћакла*). Сама глума замотана је у метафору глобуса, клупка, које упућује на Аријаднину нит, на лавиринт, још једно обличје позоришта ("Клуп-

ко од драмских чворова"). Талијина "тканица" конотира ка драмском тексту који се трансформише спрам постојеће драмске ситуације.

Сpirala о којој пева Давид Кецман Дако гравитира ка смрти као ентитету који затвара круг, а њен је носилац и извршитељ "чрној ајату организованих, хигијеничара" ("Под маском од једноличног бледила"). Обличје круга Дако упесмљује када описује Хамлетову освету: "...// Корак испуњен криком, / наизглед само, криком невиших; / јасан траг крви, трулежом, краљевића/ осветнички корак безизлазном/савршеном кружницом// (...)" ("Хамлет без маске праведника"/ У знаку нужног Бесконачаја). Ако кренемо од Слотердајковог позивања на Паскалову тврђњу према којој овог картизијанског филозофа "ужасава вечита тишина бескрајних простора", можемо рећи да је тај исти ужас некомуникације могућ и на сцени из које психички излази није вероватан: "... – Шта би тада? – Да изађем! – Куд би, ако није тајна? (...) – Пакао, дакле! А где је тај Златни пресек? – Тамо где је у кружници, или у њеном одблеску, тачка у којој се преламају дијагонале невером свих затамњених страна видног и невидног света. Небу окренут, и затворених очију боље видим то што изван мене јесте, а чега и мимо мене увек има. (...)" ("Златни пресек /При и после Преизнайог/").

Глумац је биће које се стално налази у процесу самотумачења, а маска је та која одлаже значење, односно његов идентитет. Разлика настаје у процесу прерушавања односно ступања у улогу, а психичка пукотина неретко последица трансфера личности у улогу. Лирски субјекат "Талијиног шапата" налази се констатно у позицији сагледавања феномена глумачког бивствовања.

Круг није једини геометријски појам у песми. У функцији формалистичког очуђења, односно дезаутоматизације рецепције и читалачког опажања, Дако своју мисао кроз стихове развија поступно тако да строфе попримају облик троугла. Распевања у троугловима прати и неретка употреба ломљења стиха у завршници неких од песама. Овај поступак визуелно подсећа на силазно постављене степенице ("Шекспир на позорници", на пример) а то се семантички уклапа уvizуру позоришта као "дасака које живот значе". Крај песме се поклапа са силаском са бине. Импровизација као део драматуршког дискурса ("Лудило је тамо далеко"), геометрија бине са свим својим дијагоналама, верикалама и хоризонталама ("Кад светлост из ока избегне", у дослуху са Љубомиром

Симовићем, током и после представе "Путујуће позориште Шопаловић"), као и металептични прдор драматурга у ткиво представе ("Пут у кошмар", у дослуху са Еугеном Трећим Кочишем, током и после представе "Путовање за Нант") представљају успеле формалистичке експерименте у Даковој збирци.

Каталог животних, односно позоришних тема код поете је врло широк: "Ма колико да су неизбежни,/ то живот пише за позориште./ О љубави и о смрти, о добру и о издаји,/ вери и безнађу, о немирном противцању... // (...)" ("Препознавање кроз решетке"). Позориште је пут безграницних могућности ("Антидрама") у коме мудра "луда" (Молијер) надвладава Краља Сунца (Луја Четрнаестог). Фигура огледала везана је за позориште преко рефлексије живота и гледаочеве идентификације са драмским лицем, драмском ситуацијом, односно целокупним позоришним збињањем. Проговор о тешким темама попут оне везане за Голи оток Давид Кецман Дако "мимикирира" у поетски израз. Емпатија изражена према писцу – голооточанину Александру Поповићу видно је емотивно изражена: "... // Да л од речи, или од промаје / што са Голог отока до оног који мисли / и мисли своје сâm казује,/ још увек буром / стижу? // (...)" ("Лов у мутном плићаку", поводом представе "Мрешћење шарана").

Критичка визура гледалаца је спона између њих и глумца и није случајно што је метафорично завијена у форму истражног дискурса: "... живот на-спрам дубоке tame, испуњен / дахом гледалаца – невидљивих судија, / (...)" ("Трагедија Светловидова", у дослуху са Антоном Павловичем Чеховом, током и после представе "Лабудова песма"). Бинарна опозиција глумац/гледалац код Давида Кецмана Дака није непомична. Напротив, она се парадоксално покреће до тачке где су глумац и гледалац у јукстапозицији, на истом месту: "На истој сцени / и глумци и гледаоци. // И сви бивају / и судије, и осумњичени. / Сви и жртве и могући целати. // (...)" ("Освета"). Глумац ("убитак") се може "састати" са својом суштином ("тубитком") само ако позази од себе унутар једног света.

Театарска чаролија лежи у живом, истинском позоришту, у оном о коме је у свом Систему говорио Константин Станиславски. Штавише, моћ глумца лежи у способности да заротира позицију са гледаоцем, односно да еву енергију пренесе на гледаоца, метафорично га "извлачећи" на сцену: "Све време између два затамњења,/ и сâm сам онај нераскидиви део, само актер/ тог неминовног што је, у ствари, само игра/ без сигурног почетка и без иоле извеснијет

/ краја. // (...)" ("Импресија", на маргинални записа "Шекспир на сцени"). Гледано кроз позоришну призму, и сам живот постаје место театрализације.

Давид Кецман Дако свесно указује да је позориште место сликања етичког отпада, пропадљивости свега, па и уметничког артефакта, али и место где се може задовољити потреба за емотивним очиšћењем. У критичкој оцени данашњице за лирског субјекта "... / књига је роба лако кварљива, (...) / (...) потрошачки реквизит, / (...)" ("Без 'Д' у речи душа"). Својеврсну филозофију зла Дако види у драмском набоју библијског братоубилашства а да се њено савремено обличје види у свеопштем зверињаку чији је сценски репрезентант "Зоолошка прича", дело Едварда Олбија (песма "Вечни апсурд"). Путовање Талијиним шапатом тако можемо схватити као посебну врсту позоришне одисеје, са свим својим чудима и чудовишиштима.

У театрским песничким сликама, лирски субјекат се креће рубовима егзистенијије јер "простор у коме се збива ова драма / сва је у знаку пустоте. / Намерно, дакако! / Гротеска граничних стања. // (...)" ("Гротеска граничних стања"/Драма трена, у дослуху са Едвардом Бондом током после представе "Нигде никог немам"). Катарзичне моменте видимо у парадигми страшних спознаја на сцени, где је уживљени гледалац параболично наг пред огледalom, пред амбисом спознаје ("Гледалац над понором"). Рецепција представе "Чудо у Шаргану", сценска поставка дела Љубомира Симовића, лирском "ја" је била прилика да пропева о Сизифу: "Живе и,/ попут Сизифа,/ непрестано прте,/ гурају, за њим, у свим / правцима, васцели живот ходе/ у нечем иеизбежном неостваренију / људи који стижу у кафаницу 'Шарган',/ ма где да је, ма ко да су. // (...)" ("Који призывају чудо"). Узалудност, апсурд, алијенација, дакле савремено отуђење, маркирано је у песмама попут "Данас ће сутра бити јуче", у дослуху са Александром Поповићем током и после представе "Развојни пут Боре Шнајдера". Презентизам, односно укидање историје и будућности, оличење је савременог варварства, у коме су похлепни и обезумљени људи попут јединки чопора који твори хаос. Као последица неподношљиве егзистенијалне апсурдности наступа мук на сцени. Та речита тишина индикатор је застоја једног ишчашеног света.

Позориште у свету предметности поезије Давида Кецмана Дака има поливалентни статус. Оно је "алхемичарска радионица" (песма "Спој"), оно је место екстензије, ширења простора ("Прожимање"). Оно је мозаично, хибридишуће место ("Под маском од

једноличног белила", у дослуху са Браниславом Нушићем) и простор транса: "... // Земаљски, рођени глумац, док игра, не осећа / ни дело, ни своју улогу, / колико самог себе у вртлогу / као класичан о врату камен. // Једноставно,/ игром – магија: // (...)" ("Земаљски глумац"). Говорећи у компаративно-есететичком кључу, можемо рећи да је Дако обавио изузетно сложен задатак превођења позоришног језика у књижевни.

Дијалог је саставни део тематске кичме читаве збирке "Талијин шапат". Свака песма, како рекосмо, је алузија на садржај представе са којом лирски субјекат "води дијалог" (назначено фундом "У дослуху са..."). Песничко "ја" у тај дијалог укључује, аутора дела или редитеља: "... // Пред лицем Љубослава Мајере, или то у прошлост поново изгнан,/ самог себе кришом преписујем изнова / глас: – Увек сам се чудио том парадоксу да се / тужна песма може отпевати с осмехом на лицу. // (...)" ("Скривено у снази музике"/ Премијера чуда, у дослуху са Стеријом). Прагматичарска тврђњу да је "говор карика у ланцу чињења" видљиво је у приказу позоришне игре која треба да спасе живот жртви-писцу ("Игра за живот", у дослуху са Миром Гавраном). Позориште је тако и место живота, љубави (ероса) а истовремено и место смрти (танатоса). Некад је перформатив остваривања присности могућ искључиво преко другог медија, преко музике а о томе Дако суптилно пева у песми "Путници без пртљага"/ Живи часовник џод ћлавећином шапаром (у дослуху са Жаном Анујем, током и после представе "Женски оркестар": "На позорници - путници без пртљага./ Све сами губитници каквим их је планета/ пренасења// Сем двоје у оркестру,/ који ни скривањем/ћутњом/ ништа више и не мају једно другом/ да шапну или да пред свима и на сав глас,/ сви су под маском којом би, док траје наступ/ за гољи опстанак, да се открију какви доиста и јесу,/ чији поглед није усредсређен на диригентску палицу.// (...)/ то двоје, све време, једни без маске. И пред очима из tame/ показује се управо оно што се друкчије и не достиже:/ Људско лице – маска најсавршенија. // (...)." Позориште тако постаје уточиште, место ескапизма/, али и место страдања, (само)жртвовања, умирања и поновног рађања. Позориште задобија статус света-за-себе.

Уколико овај критички текст доживимо као представу о песничкој представи о позоришној представи, можемо на крају мирно рећи: "Acta est fabula" – представа је завршена, мамац је бачен – читање почиње.

Владимир Б. Перећ

Вести из ДКВ

Друштво књижевника Војводине

Association of Writers of Vojvodina

Браће Рибникар 5, 21000 Нови Сад

zlatnagreda@neobee.net * www.dkv.org.rs * 6542 432

ж.р. 340 – 2030 – 48

ПИБ 102101128



ЗАПИСНИК СА ЧЕТРНАЕСТЕ СЕДНИЦЕ УПРАВНОГ ОДБОРА ДРУШТВА КЊИЖЕВНИКА ВОЈВОДИНЕ

Четрнаesta седница УО је одржана 16. јуна (среда), 2021. у 11,00 сати путем скајпа.

У раду седнице су учествовали: Јован Зивлак (председник ДКВ), Миријана Марковић, Валентина Чизмар, Владислав Кочиш, Вирџинија Поповић, (потпредседник ДКВ), Бранислав Живановић, Дамир Смиљанић, Мирослав Николић, Милан Тодоров, Зденка Валент Белић, Давид Кецман Дако (потпредседник ДКВ), Корнелија Фараго. Спречени: Габор Вираг, Радомир Миљоковић.

ДНЕВНИ РЕД:

- Усвојен је Дневни ред седнице.
- Усвојен је предлог Записника са претходне седнице (потпун записник ће бити достављен накнадно).
- Резултати конкурса: Република, Покрајина, Град.
- Као што је речено на претходној седници УО није задовољан са распоредом средстава за делатност ДКВ. ДКВ има, неспорно, најквалитетније програме међу удружењима у Србији, Златна греда и фестивал су високо реализовани и пројектовани програми који надилазе све сличне у земљи. Сматрамо да су се комисије за вредновање пројеката показале као некомпетентне и недовољно одговорне.
- Због познатих оклоности одржавање 16. МНКФ се помера за датуме од 6. до 8. септембра 2021.

5. Средишњи догађаји Фестивали одржана су на тераси кафеа Шпајз на Тргу Републике. На фестивалу ће учествовати: Каталин Ладик (Serbia, Hungary, József Attila Prize, National Award for Culture of the Republic of Serbia), **Дејвид Бригс (England, Eric Gregory Award)**, Dieter Graef (Germany, The Leonceand Lena Prize), **Пабло Лопез Карбаљо (Spain, међународна награда La Guara)**, Бећир Вуковић (Црна Гора, награда Марко Миљанов), Радивој Шајтинац (награда Васко Попа), Драган Јовановић Данилов (награда Васко Попа), Гordan Бабић (награда Жељезаре Сисак), Небојша Лапчевић (награда Ђура Јакшић), Мирослав Цера Михаиловић (награда Ђура Јакшић), Бранислав Зубовић (награда ДКВ), Јелена Марићевић Балаћ, Зденка Валент Белић (награда ДКВ), Алпар Лошонц (награда Иштван Конц), Драган Проле (награда Никола Миљовић), Владимир Гвозден (награда ДКВ), Корнелија Фараго (награда Тибор Дери), Божан Јовановић, Срђан Дамњановић, Дамир Смиљанић (награда за есеј града Офенбаха на Мајни), Марија Шимоковић

ЗЛАТНА ГРЕДА

Књижевност • Уметност • Култура • Извештај

Број 231/232/233
Година XXI
јануар/фебруар/март 2021
www.dkv.org.rs

Есеј

- Алпар Лошонц
- Дамир Смиљанић
- Драган Проле
- Бошко Крстић
- Корнелија Фараго
- Милан Живановић
- Петар Томић
- Вирџинија Поповић
- Зоран Додеровић
- Петар Милошевић
- Петар Чонградин
- Владимир Кочиш
- Давид Кецман Дако
- Драгомир Дујмов
- Нада Душанић
- Богдан Максимовић
- Оана Урсулеску
- Хергенретер
- Тибор Варади
- Радован Влаховић
- Александар Шево
- Радивој Шајтинац
- Каталин Ладик
- Марија Шимоковић
- Перо Зубац
- Славомир Гвозденовић
- Виљасослав А. Хроњец
- Милан Тодоров
- Славко Алмажан
- Анича Гарин
- Јоан Баба
- Лујора Ротариј Плањанин

Поезија

Слика на корицама:
Боривој Попражан, Тајна, старија од истине (датаца)

ISSN 1451-0715
9 771451 071000

(награда Бранко Мильковић), Славомир Нишавић (награда Печат вароши Сремскокарловачке), Бранислав Живановић (Бранкова награда), Весна Савић, Душка Радивојевић (награда ДКВ), Драган Бабић, Јан Красни, Емил Курцинак (награда PIF, Загреб) – (Србија).

ПОЕЗИЈА: мало или велико п

POETRY: capitalised or not

Тема овогодишњег симпозијума биће:

Књижевност и катастрофа/Literature and Disaster

Симпозијум ће се одржати 8. септембра у простору Дигиталног омладинског центра, Градске библиотеке, у улици Војводе Путника 1.

Симпозијуму ће бити посвећен теми **Књижевност и катастрофа** који ће се одржати у оквиру **Шеснаестог Међународног новосадског књижевног фестивала, 8. септембра, среда**, Градска библиотека Нови Сад 10,00–12,30 и 14,30–17,00.

Позвани су: Алпар Лошонц, Драган Проле, Владислав Гвозден, Корнелија Фараго, Божан Јовановић, Срђан Дамњановић, Дамир Смиљанић, Јелана Марићевић Балаћ.

Прилози ће бити објављени у часопису *Златна греда* и у посебном зборнику.

Због незавршених послова у компетенцијама састављача и због пандемијске ситуације програм са наступом норвешких песника и Норвешке антологије се одлаже до боље прилике. Програм са наступом Петера Хандкеа на Фестивалу, издавање његових изабраних песама и организација симпозијума о његовој поезији, отказује се због тога што је Република Србије преузела обавезу да издана сабрана дела Петера Хандкеа на највишем нивоу. У таквим околностима наше учешће је сувишно. План и концепција су усвојени.

6. Предложени су кандидати, који испуњавају услове за чланство у ДКВ, Комисије за пријем нових чланова. УО је усвојио предлог комисије:

1. Борислав Трајковић – 1938, Бувац (Општина Лебане), живи у Сомбору (Улица: Васе Пелагића 15, Тел: 025-463-400, 0665456599). Пише поезију за децу, хаику поезију, афоризме и епиграме.
2. Гордана Опалић – 1950, Марибор, живи у Новом Саду (Улица: Хероја Пинкија 38, Тел: 06030085999). Пише поезију, прозу, критику.
3. Зоран Додеровић – 1960, Нови Сад (Улица: Марка Миљанова 10/17, Тел: 0643389006). Живи и ствара у Новом Саду. Пише кратке приче, хаику поезију и афоризме.
4. Миломир Спалевић – 1951, Савино Село (Општина Врбас). Живи у Новом Саду (Улица: Толстојева 54/а, Тел: 063560807). Пише прозу и поезију.
5. Ангелина Чанковић-Поповић – 1953. у Новом Саду (Улица: Железничка 2, Тел: 0644609263 , 021 52 73 01). Преводилац са енглеског.
6. Маријана Ливада Грачанић – 1966, Рума (Улица: Марка Перичина-Камењара 003Г, Тел: 0644104754, 022430034). Пише поезију.
7. Џијетин Лобожински – 1961, Нови Сад. Живи и ради у Лађарку (Улица: 1. Новембар 463, Лађарак 22221, Тел: 0669444242). До сада је објавио шест збирки поезија и један роман.
8. Душан Ковачевић – 1961, Рума. Живи и ствара у Малим Радинцима. (Улица: Београдска 25, Мали Радинци – Рума 22400, Тел: 0631732358). Пише поезију.

По позиву: 1. Сања Шкорић, Сомбор
2. Богдан Максимовић, Келн
3. Љубинка Станков Перинац, Темишвар
4. Нина Муждека, Нови Сад

Председник Комисије за пријем Владимир Кошић.

Усвојене су одлуке за награде за животно дело 2021: Каталин Ладик, Петар Милосављевић и Вићазослав Хроњећ; за књигу године 2021: Бранислав Зубовић; за превод године 2021: Дарко Тушевљаковић. Председници жирија; Давид Кецман Дако, Валентина Чизмар и Драган Бабић.

7. Због презаузетости у професионалним дужностима, члан УО Владимир Гвозден је одступио од чланства у УО ДКВ, а УО је предложио и усвојио да коптирањем члан нашеј одбора буде др Дамир Смиљанић, истакнути филозоф и члан нашег друштва. Уместо трагично преминуле наше истакнуте чланице, УО је прихватио да члан нашег одбора и потпредседник коптирањем буде др Вирџинија Поповић, доктор књижевности и предавач на Катедри за румунску књижевност.

8. Због скромних финансијских средстава Златна греда ће и ове године изаћи у четири свеске. Један број ће бити посвећен фестивалу, један број ће бити посвећен најновијим радовима чланова, у форми репрезентативне радионице и лексикона (биће представљено око 60 аутора) а два броја ће бити посвећена оригиналним радовима из домена књижевности, теорије, мишљења и актуалних текстова из различитих области. ДКВ ће, такође, издати зборник са симпозијума Књижевност и катастрофа (са научним приступом) и Антологију песништва Новог Сада од осамнаестог века до данас. Приређивач ће бити Јован Зивлак.

9. Уколико буде могућности редовна скупштина ће бити организована до краја године.

10. Под тачком разно није било дискусије.

Седница је завршена у 12,20.

СВЕТСКИ ДАН ПОЕЗИЈЕ * World Poetry Day

March 21, 2021 * Novi Sad

Пећинасии је организација поводом Светског дана поезије, 21. марта, који се обележава у свим светским значајнијим престоницама културе.

Организација је уједињење нација за просвету, науку и културу – УНЕСКО, 1999. године прогласила је 21. март за Светски дан поезије. Циљ је да се ода признање националним, регионалним и интернационалним поетским покретима, кроз промовисање и подстицање читања, писања, објављивања и проучавања поезије широм света. Овај дан осмишљен је с намером да се јавност подсећи на снагу и важност песничке речи, која је на маргини друштвеног интересовања, а такође и да се подржи језичка разноликост.

У овом онлайн пројекту који ће од 21. марта бити постављен на јоу тубе канал и на facebook поред песама на српском језику чуће се и стихови на мађарском, словачком, румунском, енглеском, француском, шпанском, руском и другим језицима света. Видео снимке својих песама у трајању од 2 минута говорило је око шездесет савремених песника домаћих и страних из скоро свих значајних европских књижевности.

На facebook страници ДКВ и на you tube каналу поштоваoci поезије из земље и света моћи ће да чују и виде многе истакнуте европске песнике од Жерара Картије, Габријел Алтен, Жана Портана, Хоце Анхела Сильверела, Едуарда Моге, Марио Мартина, Каталин Ладик, Кристине Ленковске, Јоне и Тобијаса Бургхардт, Ханс Михаела Шпајера, Свење Херман, Андреја Родоског, Николаја Јеремина, Бориса Орлова... до Радмиле Лазић, Пере Зубца, Адама Пуслостића, Душка Новаковића, Драгана Јовановића Данилова, Дејана Алексића, Радивоја Шајтинца, Јована Зивлака, Радомира Андрића, Марије Шимоковић, Енеса Халиловића, Бећира Вуковића, Радомира Уљаревића и најмлађих Стевана Брадића, Бранислава Живановића. Милице Дриндаревић, Миклоша Бенедека, Бојана Васића и многих других.

Овај филм посвећен савременој поезији ће поводом светског дана поезије представити гласове живе поезије која израња из света различитих језика и потребе да се ти језици сретну у јединственој оркестрације људског оглашавања о нужности и снази поетског и поезије.



СЕЋАЊЕ

ПОЕТСКЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ ПУСТОШЕЊА

КАРОЉ ЈУНГ (1944–2021)

Ако у књижевности војвођанских Мађара кренемо у потрагу за ратним реминисценцијама и мотивима, поред сећања, меморабилија, наилазићемо и на антиципације. У једној песми из постхумно објављене песничке збирке Ласла Гала један једини сан подсећа на оба, од стране лирског субјекта доживљена и преживљена рата: "два сам рата ноћас сањао / или између њих тешке године / сад су већ лепе". Међу тим песничким предсказањима незаобилазан је сад већ чувени уводни и завршни стих песме Иштвана Конца: *На обали Тисе: "Биће рата"*. С оне стране актуелних политичких питања, рат, пустошење добијају код Конца дубље перспективе... Ова његова песма наговештава (и) то, да уништење, пошаст не долази одједном, већ да само бивствовање прераста постепено у пустошење. Код Конца рат поприма хераклијеске димензије и постаје "вечно стање човековог света, метафизичког пејзажа, из чега пак процистиче да се непрестано суочавамо с ратом, с пустошењем" – пише Роланд Орчик. У мишљењу Иштвана Конца опасност је присутна као "наш свет", као опште геокултурално искуство, као предвидљивост, као предосећање. Ото Толнаи пише о Иштвану Концу: "непрестано је осећао оно нешто што је искушење у нашем свету". Истовремено, Толнаи пише и о томе да је неколико година пре избијања рата, на прву страницу своје париске бележнице, као својеврсни мото, записао: "рат, рат, рат". Али могла бих поменути и то да је Атила Ширбик свој роман, објављен ове, 2015. године, који поетизује свет доживљаја најновијег рата, почиње следећом реченицом: "Има томе три године како је почeo рат". У тексту романа је антиципирано и избијање рата: "Како је код куће, овде се прича да ће бити рата, ја то не могу да замислим..."

Примера има још, али свакако бисмо дошли до закључка да поетику егзистенцијалног осећања уништења на најкомплекснији начин изграђује песничка мисао Карола Јунга, непрестано убрзавајући ритам тог круга доживљаја.

Јунг је имао свега 24 године кад су се у песничкој збирци *Гори шума* појавили његови и данас свежи текстови, набијени самоиронијом лирског субјекта – рано је открио поетску снагу мешања језика, српских стихова у мадарском контексту и других поетских позајмица, користећи уједно и сликовност колажа. Помислила сам и на то, да би почетке овог песничког опуса требало повезати са данашњицом у светлу

оних друштвено-критичких атитуда које су се уобличавале под снажним утицајем оновремене авангарде – ова збирка је иначе објављена 1968. године као прва књига у едицији Симпосион.

Већ у овој збирци, већ тада се, 1968. године уобличава дижалошки однос према окружењу, пејзажу, културној баштини, истицање ко-егзистенције са озбиљним, тешким историјским моментима. У наредној збирци песама, објављеној под насловом *Лако лелујање* (1970), пејзаж се појављује као формирano одступање у метафори неубичајене синтаксе. Овај пејзаж могуће је још, међутим, схватити и као терен позитивних могућности. "*Прасак се у њему одмара*": ова експлозија овде је још могућност евентуалног расцветавања недовршених ружа. Али већ се појављује и негативна бука, звекет оружја и бат корака плаћеника испуњавају опште расположење лирског субјекта. Посвуда значења страности, туђинштине, већ се назиру и *рушије једног комијакиног ћејзажа*, и вијори туга. Још се сећам како ме је дубоко гању гост Карола Јунга кад ми је 1991. године, у знак нашег особеног пријатељства, "с извесном шутом" посветио збирку *Барбарикум*.

Према сведочењу стихова песме *Висока обала, река* (збирка *Чеџа нема*, 1977), у овом пејзажу нема узвишица – "нема се где попети ако једном затреба". Од тада је вечност страха најизразитија карактеристика овог песништва.

"И наравно страх је вечан Као и сам пејзаж"

Преклињање и молитва је начин говора необичних панонских ноћи и "никад нема мира". И упркос свему, у среде веома парадоксалних осећања бивства, негативно доживљавање је привлачно. Човек пејзажа је притешењен "између зидова једног бесполног бивствовања". "Али они који су ипак обоготовили припадност овом крају" – како се песник изражава, могу рачунати на охрабрујућа дела.

Наводим стихове из песме *У тирићаку*:

**Јер смо овде рођени, овде живимо
Овамо припадамо. Овде је наша домовина.
То што су живели који овде живљаше пре нас
Трпећи ударце корбача по леђима
Или с топлим руковањем
У руци: то је већ историја.** (У тирићаку)

Међутим, историја се све више оваплођује као губилиште на преораним брежуљцима, и то је иста она историја која ће у садашњости *Барбарикума* (1991), спасти на ниво курве.

"**Овде се родити: пут је по пејзажима свога бића**", казује песма, и Карол Јунг се потрудио да прође свим тим путевима, тако да песнички говор на више места фино указује на везу с елементима историјског знања.

Од збирке до збирке уједначено јача концентрисаност на простор, и беспоштедно делује и подлокано време. Из песама попут круне од трња, стрши живот. И све више јача оно што нам је страно, туђе, и све су конкретнији доживљаји губитка. Све више расте беда, немаштина, и слаби илузија поседовања чврстог тла бивствовања, односно земље, која више и није твоја. Осећај рата се везује са одласком или с димлема одласка.

"**Песници су се већ одавно спаковали. Неки одоше. Неки напослетку остадоше.**" – читамо.

Па ипак, као својеврсни контрапункт уобличава се пркос, пркошење догађајима, изражено у стиху "**немој да бежиш из ових крајева**" – у склопу, дакле, у којем се лирски субјект обраћа самоме себи, нека те задржи овде нада спасоносног пролећа. И у одређеним случајевима енергија коју исијава форма песме. Јер све ове песме имају прилично чврсте форме.

Карактеристично је за "**изопаченост времена**", да поновна појава отвореног лирског субјекта у песмама обзнањује

узалудност естетизирања бивства: испољавање овог горког увиђања је прилично радикално:

Морао сам да схватим али касно: узалуд пишем

Брушене сонете један за другим: све је то свирање курцу.

Или тачније речено: чиста хронична импотенција.

Последња збирка, под насловом *Мрѓудни Хефесић*, приступивши кодирању интимитета, демонстрирајући промену схватања љубави, од значења љубави гради прибежиште, открива песму *Градиши* из збирке *Чега нема*, која би још била склона да створи прибежиште за љубав. Раније још оружје брани љубав, у последњој збирци пак, већ љубав брани од оружја.

Градити кућу, прибежиште,

Стражу на све четири стране света

Оружје у руке, метак у цев,

Градити од хиљада шумних

Палица за чишћење пушчаних цеви

Прибежиште за љубав.

Поучна је трансформација која у последњој збирци претвара љубав која тражи прибежиште у љубав која то прибежиште пружа. Збирка *Мрѓудни Хефесић* садржи четрдесетједну песму. Свесном композицијом збирке развија све продубљеније и све бројније представе страног, странствујућег. Распоред циклуса, те наслови циклуса, не само тематски, него и у времену рашичлањавају историју бивствовања наратора песама. **Историју пропадања**, заправо, која је према свему судећи почела већ у претходним збиркама, али је **најнаглашенија** у збирци *Барбарикум*. Песме су продукти једног мишљења које трага за могућностима трпљења једног процеса израбљивања. То су резултати једне у конкретно време и простор смештене накане да се дешавања схвате и рационализују. Непрестана промена места лирског јаје сте ксенофобијом оптерећени и ка хаосу усмерени развој догађаја. На питање: "шта се заправо примиче своме крају" – шта се заправо дешава – одговор добијамо из овог особеног, може се рећи биографски тачног поретка песама.

На почетку збирке, у *Белешкама из унущањињости*, још се евидентирају стабла, али се већ појављује сумња у њихово трајање. (**Предосећање радикалног преситирања**). Да ли су паскаловска размишљања о беспомоћности напуштеног човека, *Писма из провиније*, утицала на избор наслова? Да ли треба да се питамо, о чему би могла да говори песма која препознаје у наслову филма Гезе Радвањија изузетну "снагу изражавања" ситуирајући наратора *Негде у Европи?* Префињење гласове песме понекад прегази бруталност доживљаја. Језиви бильни свет, занемарено дрвеће, смрт и очајање, ишчекивање последњег суда. Наративу песме сваки час прекидају, прекорачују великом словом започети (па и на тај начин наглашени) стихови, истовремено доводећи у питање осећање сигурности како говорник, тако и читаоца. И док "празно одзванају хале речи", нема друге него уз помоћ глаголских префикса напипати оно што се може очекивати, наслутити могуће, у речима скривену иронију варијативног богатства: суздржавање, задржавање, спречавање. Предочити пропаст пројектата бивствовања, приче о губицима, о напуштењима, заборављеним пословима. У сасвим суженим временима, кад се нови простори више не отварају, а старим загосподарили странци.

Посекао је грмове лешника. Гледао сам, како је странац постао господар мог имања.

Стабла вишања, трешања, шљива иста судбина чека. Прегазио је моју башту. Ледени сјај трагова његових чизама у блату. Охлађени пепео хајдучког печења, накривљене, загарањене цигле.

Из земље ерекција блатњавих пивских боца: као варварски симбол силника.

И нехотице израња из сећања: историјски текстови мађарске вртне културе меру насиљничког, ратног продора

предочавају пропашћу паркова, перивоја, градина, воћњака, цветњака масовним уништавањем вртне архитектуре. Традиционалне дубине указивања на немилосрдну сечу шума, на девастирање башта, можемо препознати ако знамо да су европска размишљања о вртовима увек била тесно повезана са феноменима рата, освајања, заузимања територија. Так онда можемо уистину да схватимо стварне разmere губитака ако у метафору врта учитамо значења Раја, и ако је будемо тумачили као пар ецелленце просторну форму људског интимитета. Свест о странцу, о странцу који је симбол ушао у наш простор, избегавање странца, скривање од странца, у нутрини бића чувана несигурност, страх, те симбол магле који назначава дезоријентисаност – дубоко одређује говор: "**Добро је што странац још не зна, / Како се у маглу распарио – овде изнутра – / Она шкргутава сигурност, / И како нараста, како се ваља, као магла, / Тај страх, и споља, и изнутра.**" (*Отцац*) Овај песнички говор продубљује оно осећање страха који је већ описано у песми *Уочи Божића, у шуђини*, објављеној у претходној збирци: "**Страх се поново у мене уселио, / Блиска прошлост одмах иза угла врећа ме као магла.**" У збирци *Барбарикум* још ничим није нарушена тишина наратора, гласови туђине још нису у стању да је превладају: "**Овде унутра сеже ми до срца. Бучни странци, / Који поново ремете мој мир, / Не могу уздрмати ту тишину.**" (*Касно ѕокање*) У мотивима доживљавања страног, путања, изопштености (**Затуре се песници у туђини**, **нестају, / Рођена их је домовина испљунула на мраз, у зиму** – Усред зиме; у егзистенцијалном осећању лишености домовине, у понављаним склоповима носталгије ("Искушава ме лудило: вратити се кући, кући!" [...] "Вратити се кући, само кући, залуд хука ветрова, / Узалуд извесности магле, судбине, смрти, рата," – Усред зиме; "**Кући. Вратио сам се кући, јер нисам / Више издржао. Нисам више могао бити / У греху. Ко разуме муке нас, нас без домовине?**" – Песма о домовини), у осећању изгубљености, беспућа, осећања неукрењености човека лишеног прошлости ("Господе многи су од нас напустили своју прошлост") избијају на површину у сновима о виртенбершком сребрном бору – и тај сан се одвија на страном језику. Свему томе се придружује проблематика никоговића, протува, пробисвета ("Преконута дозрели ораси сваки час тихо чврки плочник / Купе их у ходу бешумни страници. / На порти без газде никоговић постаје господар.") – у збирци *Мрѓудни Хефесић* никоговић се претвара у противу – "**Каква противу, овде на Северу, / у Панонији? И која сам ја / Протува, и с којим правом / Говорим и судим?**" (*Мндо ћасније, на Северу*) Странцу својствен "претеж слатине", и "страни знаци разликовања који затварају речи" – на један посебан начин потврђују дату семантику. Библијум неколико пута амблематизује песнички говор ове збирке. **"Господе тако сам усамљен!"** – гласи узвик. Лирски субјект се суочава са својом самоћом, али његово обраћање Господу, његово ишчекивање речи Господње – "**(И реч Господња долази отуд. Ако долази.)**" (*Отцац*) – најловештава да овај свет ипак није толико безбожан. Мада је без сумње свет "**мале наде**". На овој тачки се најнепосредније успоставља веза с претходном збирком, са *Барбарикумом*. Тачније, с једном његовом песмом, оном под насловом *Касно ѕокање*, у којој је већ наглашено била присутна свест о Богу. Ова песма је укључила Господа у комуникацију, али само као неког коме се песничко ја обратило, односно, неко које је прозван. Из реченица лирског субјекта пуних преклињавања ишчитава се његова жеља да се појави пред лицем Господњим и да му се "укаже" на прави пут: "**Покажи нам пут, проходан, Господе, удостоји нас погледом својим!**"

Меру горчине песничког говора у новој збирци одређују и потврђују **сузе Господње**. Присетимо се на час потресне слике песме *Лајоша Кашака*, нумерисане с бројем 18: "**Го-**

спод се појавио над водама и горко плаче." Слика расплаканог Бога над светом, над својом креацијом, није само због тога запањуја, јер у односу на библијске текстове другачије интерпретира повест стварања, већ због тога што показује своју огорченост пред призиром неизрециве унесрећености властитог свога дела – његова створења су унесрећена осећањем близости смрти, прогнаности, принудног живљења у туђини. Слика расплаканог Бога се у овој збирци Карола Јунга појављује неколико пута. **"Из Божијих очију капљу изокренуте ледене свеће (...)** Бог над нама лије сузе. **Бешумно промиче смрт"** – наилазимо на стихове у песми по којој је насловљена цела збирка, у *Мржудном Хефесту*. И на другом mestу. **"Господ Бог / Рида над својом паством"** (*Мој кров над главом, далеко било, далеко било!*) или **"Господу пођу на очи сузе, босим стопалом / Нагази оштрицу ножа. Смрт жење"** (*Божија сећава*). Лирско ја, затечено у белом свету, у туђини, позива Господа да заједно делују, тачније речено, да заједно плачу: **"Господе, удари у плач / Заједно са мном. Страх ме прогнао у бели свет."** (*Мој кров над главом, далеко било, далеко било!*)

Поред робусно обликованих песама пажњу привлаче и разигране поетске минијатуре. У тону куплеа, или баладе (већ у првом стиху песме *Одломак из једне заборављене народне баладе* уводи нас у проблематику живота у туђини: "Не иди, не иди, сине, у непознате земље!"), а негде и зидних графита (искористивши и контекстуалну енергију страног језика једна строфа се појављује на српском језику "Ово је Југославија! / Ово је Србија! / Ово је Војводина! / Ово је Лиман! / Ово је зграда! / Ово је керов курац!") проширују листу могућих начина интерпретације познатог *Кайрене* Јаноша Пилинског. Јунг на тај начин преписује, тумачи песму Јаноша Пилинског као своју, што оне хијатусе, оно одсуство говора, који се ишчитавају измђу стихова *Кайрене*, дакле ову тишину спаcificne вредности промовише у сопствени простор бивствовања, указујући на то, врло интензивно, да је *Кайрен* говор који нуди више могућности разумевања/саморазумевања. Изграђујући свој исказ на начин супротан поетици *Кайрене* (и као што смо на то већ указали, чак и на плану језика) преуређујући редослед стихова, Јунгове варијације улазе у тумачења поетике одвајања стихова Јаноша Пилинског, и при том назначавају и обрисе једне приповести страдања. И то као да су та страдања наша. Додирне тачке са мађарским лирским каноном су уочљиве и на другим mestима ове збирке, било у виду мотоа, асоцијација, указивања: туђи текстови, парафразе – стоји, на пример, у поднаслову *Пробијено посљавље*. Ове песме иначе ретко користе могућности нових књижевних формација, поетских игара, али их додирује језичка/меморијска проблематика, она скепса коју Јунг изражава са синтагмом "језик као неизвесност појмова" или "испричати то ионако није могуће". Недовољност језика ствара и речи-монструме као што је остајање или неодлажење. Језик се артикулише према искуствима. На недовољност речи посебно светло баца управо неизражљивост (неописивост) оловних времена: **"Гле, како језик у окрутним временима открива своје посебне склопове, / Савија се у песничкој беди, савија се / Савија,** затим препукне заједно / С песником, распрши се, остаје само усијана стаклена срча" (*Тешкоћа усјосјављавања*). Према свом поднаслову, ова збирка је "путовање по вертикалима". Њен садржај чине лабудове песме, оштри обрачуни. У говору који се спрема на ћутање, на то, заправо, да коначно умукне, као да се огледа потреба да се све каже, да се све изговори до краја. Путовање, у поднаслову назначено као вертикално, упућује поетске процесе ка асоцијативним круговима надоле усмереног кретања, силажења, понирања. Ово потонуће, ово пропадање је незаустављиво, једино га још љубав може одложити на трен. Можда. Последњи стих једне песме из другог циклуса јесте увод у промену те-

ме, тиме што на известан начин предсказује љубавни дискурс. ("**Већ одавно не налазим овде себе. Можда би љубав била прибежиште.**" – *Ошац*) Доживљај љубави као уточишта се као мотив развија у последњем циклусу и уводи нове самоинтерпретативне хоризонте. Еротика, премда није страна смрти, пре свега је афирмација живота, знак бујне виталности. Излуђујућа страст је уједно и могућност преобликовања судбине, шанса да се продужи бивствовање, да се створи нови поредак. Садашњост која се гради на укинутим јучерашњицама, нови почетак: **"Ово још има извесне шансе. / Тачније: још само то има шансу"** (*О сјавању*). Као што узорава његова симболика, говор не раскида са традиционалним конотацијама, штавише, користи их као упоришта, и у том смислу преузима на себе све поетичке ризике. Јер ризици постоје. У овом доживљају бивства своју улогу има и помиреност с непроменљивим, овај говор је отпор према релаксацији у хаосу, његова осведочена дуговечност ублажава мучни осећај неизвесности. Екстремно интензиван говор, претерана изричитост (праворекост) морaju да учине љубавни дискурс толико вехементним, да би заиста могао да буде прибежиште од света. У еротици тела, као што рече Батај, свака пребива нешто тешко, нешто тамно. Еротика је у стању да обједини жудњу, стрепњу и сакралност. С непоетичном отвореношћу дискурса, с неприкривеним говором о "вечно телесним", са праволинијском вербализацијом чулног искуства, сексуалности, можда се успоставља она (тешка и тамна) противсила, и можда ће да сине тај трачак наде.

Имао је 77 година. Основну школу завршио је у родном Богојеву, средњошколске године је провео у Суботици, диплому професора мађарског језика стекао на Филозофском факултету у Новом Саду.

Године 2012. отишао у пензију. Био је члан Друштва књижевника Војводине и Савеза књижевника Мађарске.

У периоду од 1966. до 1969. године Карол Јунг био је секретар часописа "Уј симпозиум". У времену од 1970. до 1975. године био је сарадник дечијег листа "Јо пајташ" из Новог Сада, а од 1975. године постаје прво асистент, доцент, ванредни и потом и редовни професор на катедри за мађарски језик Универзитета у Новом Саду. Његова ужа специјалност била је мађарска народна поезија и етнологија.

Карол Јунг је написао више књига на тему етнологије војвођанских Мађара и њихових обичаја. Поводом 70-ог рођендана етнолога, 2014. године организована је прослава и стручна конференција у Малом Јићшу, и тада је за Панон РТВ изјавио: "*Најрадије сам се бавим мађарским народним веровањима, угорећивањем мађарских и јужнословенских веровања. Поводом ових ђишћа објавио сам научне публикација, што се и у мојим књигама тоја*".

Карол Јунг добио је бројне награде и признања. Између осталих награду "Невен", "Бажилком" награду за преводилаштво, награду "Хид" и плакету "Ортотај Ђула".

Корнелија Фарађо



ГРАД НОВИ САД



СЕЋАЊЕ

СТЕВАН МИША ВРЕБАЛОВ (1943–2021)

Стеван Миша Вребалов (Раброво, 1943), одрастао је и школовао се у Сомбору, код мајчина родитеља, где је завршио гимназију 1961. године, а касније и студије економије у Београду, 1966. године, после којих се настанио у Новом Саду. Родитељи су му трагично изгубили живот као учесници Народнослободилачког покрета. Смрт његових родитеља, у околини Пожаревца, обоје су били лекари, отац је убијен 1943, а мајка је по заробљавању од четника је извршила самоубиство 1944. године, дубоко је одредила његов живот. Одрастао је код мајчина родитеља у Сомбору, уз чију се помоћ се школовао, а уз бригу очевих родитеља из Меленаца и помоћ високих партијских функционера тог доба који су узвраћали његовим родитељима који су несебично учествовали у важним и пресудним догађајима покрета.

Вребављеов живот би протекао као живот многих који су остали без родитеља у тамним временима трагичног рата, да га није захватила страст књижевности којој се посветио и као песник и као прозни писац. Сам његов живот би био довољан као предмет могућих уметничких артикулација, он је у својој бити носио тежину граничних питања о смислу живота, о односу човека према друштву, о љубави и патњи који су прожимали свако биће бачено на тло немилосрдне људске историје.

Роман *Без дна* је покушај да се осветли парадоксали хероизам једног времена пред неумитним бранама зла у догађајима Батинске битке, а роман *Заштитићеност*, његово врвативо најбоље прозно дело, сачињен је као документарно фикционални спис, у средишту је имао живот аутора. Тај текст носи у себи сву драматичност одрастања, сазревање једног уметника који је свестан да су његове елементарне психолошке и онтолошке везе покидане, да је тло на којем би да гради свој живот тло на којем се преплиће немогућност реалних веза и илузија знања да се досегне емоционална и културна утемељеност бића које може да препозна хоризонт свог друштвеног индентитета. Истина коју тражи јунак овог списка је истина често контрадикторно постављена наспрам метафизичких идола предака, родитељских илузија чистоте друштвених утопија и актуалних неразрешивих питања човека који жели да разуме људску несрћу, његову неутешну овоздемаљску авантуру.

Његов песнички опус је богатији, објавио је седам песничких књига, одређених луком који повезује завичајну војвођанску лексику и топографију и песме које имају амбицију да у ликовима језичког и формалног редукционизма

проговоре о стварима општих културних и егзистенцијаних питања.

У поезији, посебно у збирци *Свеће живоишће*, Вребалов има отворен ум за питања о људском пређивању у времену, о грађевинама смисла које успостављају његов хоризонт. Његово песничко дело је дело сумње, дело потресних слика које нестају са хоризонта, слика људских нада које се преображавају у слике пораза. Вребалов није песник умањења људског присуства и утихнућа буке која прати људско присуство у актуалном животу. Код Вребалова је филозофски све умањено, стишано, дискретно, скоро монашки опустело пред настојијима субјекта да допре до темељне слике нашег присуства у свету. За његе је и Земља лађа која са *посадом безумном* лута бескрајним океаном. *Ни шанке нити не постоје* за које ће се човек ухватити да сачува привид умности у предодређеном хаосу дистопије. Вребалов је песник људских траума, драматичне запитаности преко које падају велови пораза који су уписаны у материју наших почела.

Видљив живот Стевана Вребалова био је супротност овој тежини запитаности, био је уроњен у свет разложне чулности и њени дарова су скривали бригу и уздрманост бића једног тамног песника. Са таквим недоумицом напустио нас је Миша Вребалов.

Стеван Миша Вребалов је био истакнути политички дејлатник, био је у једном периоду и потпредседник Извршног већ АП Војводине, а већи део живота радио је у привреди.

Објавио је следеће књиге поезије: "Банатске шуме", 1977; "Село оца мода", 1979; "Непознати вешар", 1980; "Двоструки сан", 1984; "Свеће живоишће", 1985; "Бездан" (поема), 1978; и "Раскрс" (избор песама), 1986. Објавио је и романе "Без дна", 1987, 1988 и "Заштитићеност", 2011. Прве песме објавио је у Омладинском листу "Покрет" у Сомбору 1960. године, као гимназијалац.

Заступљен је у већем броју антологија. Објављивао је у књижевним и часописима за друштвена питања песме, као и стручне прилоге из области свог професионалног деловања. Превођен је руски, словачки, мађарски, шпански, македонски.

Јован Зивлак



СЕЋАЊЕ

МИЛОВАН МИКОВИЋ (1947–2021)

Милован Миковић (1947–2021), рођен у Суботици где је и умро, после дуге и тешке болести, 9. априла. Школовао се у родном граду, где је завршио студије. Припадао је групи истакнутих хрватских писаца који су својим стваралаштвом обележили крај прошлог и почетак новог милинијума. Најбитнији хрватски ствараоци у Војводини у том периоду били су Петко Војинић Пурчар, Јасна Мелвингер, Звонко Сарић и Војислав Секељ. Миковић је био један од најуниверзелнијих представника поменуте књижевности, посебно је свој допринос дао као уредник и руководилац у многим часописима и пројектима везаним за хрватску културу на овим просторима и за афирмацију заједничких подухвата у контактима са српским и мађарским ствараоцима.

Као песник објављивао је од шездесетих година прошлог века. Прву песничку збирку *Истапавање* издаје објавио је 1989. године, и од тада је, са поновљеним издањима, објавио 22 књиге. У младости је писао на српском језику, а прве текстове написане хрватским језиком објављује од почетка деведесетих година. Писао је и дијалекталну поезију, буњевачку икавицу.

Најзначајнија књига из тог опуса је поема *Авашике године*, чије је прво издање штампано у Ријеци 1991, а пето про-



ширене објављено је у Загребу код издавача Доре Крупићеве, 2005. Афирмисао се као песник, прозни писац, есејист и публицист.

Свој списатељски рад почeo је као новинар. Један је од оснивача Радио Суботице (1968), где је испрва био спикер-новинар, потом новинар, те уредник, а потом главни и одговорни уредник Програма на српско-хрватском језику. Запошљава се 1983. у Новинско-издавачком предузећу "Суботичке новине", где је уредник књижевног часописа *Руковећ* (1983–1994), а од 1992. главни је и одговорни уредник – од 1994. и директор. Од 2004. главни је уредник књижевног часописа *Класје наших равни*, а од 2005. и уредник издавачке делатности Новинско-издавачке установе *Хрватска ријеч*.

Објавио је три књиге есеја, студија, расправа и критика. Био је сарадник Лексикографског завода Мирослав Крлежа. Као издавач и уредник објавио је преко 150 књижевних дела, махом у НИП Суботичке новине, НИУ Хрватска ријеч и у Католичком институту за културу, повијест и духовност и др. Својим песмама је заступљен у: *Лиће ричи*, зборник, Загреб 1994; *Антиологија најлепших песама о љубави*, I – *Велика ћајна*, коју је припремио и уредио Pero Zubac, IV том, Београд 1997; *Москови ћирајаштава*, зборник, припремила и уредила Милка Кнежевић, Вараждин, 2008; *Буди свај*, избор сувременог хрватског пјесништва, Вијенац, 2009, број. 400, те је 2009. ушао у антологију поезије националних мањина у Србији *Трајник*, коју је приредио Ристо Василевски.

За књижевни рад добио је Антушову награду (1999) и Награду Dr Ferenc Bodrogvári за књигу *Живот и смрт у драми* (2000). Касније је био и председник Комисије за доделу Награде и Признања "Др. Ференц Бодрогвари". Добитник је и "Награде Душан Лопашић" за уређивање часописа *Класје наших равни*, Награде за животно дело на подручју књижевности, Тријеналну награду Антун Густав Матош за најбољу књигу поезије од 2014. до 2016. и др.

Важији наслови: *Историјивање издаје* (збирка пјесама), 1989; *Разговори с Андријом Секулићем*, (заједно с Андријом Копиловићем), 2008; *Роман у књижевносити Хрватске у Војводини*, (антологија, обухваћени су хрватски романописци у Војводини од 1875. године), 2008; *Једући срце живе звијери* (пјесме), 2014; *Прак обиљељске сребрнине* (пјесме), 2015; *Омићи некамо* (роман), 2017; *Ноктурно* (роман), 2018; Мотришта, расправе, огледи, 2019.

Целокупно до сада објањено Миковићево песничко дело превео је на мађарски језик Матија Молцер, а део његовог опуса на немачки језик превели су Матија Молцер, проф. Гашпар Улмер и др Марте Пфајфер. На енглески језик Миковићеву поезију и друге текстове преводили су проф. Матија Штефко, Брана Лишић и проф. Мерџори Бул-

тон, а на руски језик проф. Ева Павлетић. Прозу, есеје и публицистику на мађарски језик преводили су: Илдико Ловаш, Истван Брашњо, Тибор Маћеи, др. Ђерђ Пап и др. Преводи на есперанто Ђорђе Драгојловић.

И да завршимо Миковићевим предсмртним стховима: ...пче нас нешто у души / Изнад прочельја вије се прашина, сипког пијеска, надолази плима/ Цијелу кућу већ скрива шуштање лишића под дјечјим стопама. / Тај нетко што на врата куца, прсте сухе, дуге и тврде има.

Надамо се да тај нетко неће побрисати странице животних страсти и нада песника Милована Миковића.

Био је члан Друштва књижевника Војводине и Друштва хрватских књижевника.

Јован Зивлак



СЕЂАЊЕ

ГЛАС ПОЕЗИЈЕ НАЈДУБЉЕ ДОСЕЖЕ ЉУДСКУ ПАТЊУ

ЈОВАН ДУНЂИН (1926–2021)

Умро је песник **Јован Дунђин**. То можемо рећи, јер је он био не само најстарији песник у Новом Саду него је био јединствена личност која је свој живот проживела песнички. У томе није имао премца. Од 1971. године па до ових тумуних мартовских дана, не априлских, како је време смрти именовао Т. С. Елиот, он је песнички у тамним елиптичним стиховима сведочио и пророково о судбини историјског човека и његовим кобним илузијама. Та песничка судбина није проживљена химнично, као зенит могућности људског живота, Дунђин је знао да је ово историјско доба, не митско



добра богова, сцена неслуђених људских искушења и пораза. Он је стигао да види и прећути доба рашчарања и тривијализације живота. Он није могао да чује као човек старог кова жагор и буку надирућег карневала постисторијског доба где су раскалашни поштоваоци идола рушили и развејавали стари свет бола и илузија.

Јован Дунђин је рођен 1926. године у Футогу. Дипломирао је на Групи за југословенску књижевност и јужнословенске језике Филозофског факултета у Новом Саду. Писао је поезију, критике и есеје. Највећи део живота је провео у Новом Саду, радио је у култури, у Војвођанском музеју и Змајевим дечјим играма. Његово присуство у савременој поезији није на наглашен начин обележено, али Дунђин је, као личност посебног кова, ненаметљив и скрајнут, тих и на необичан начин интезиван у својој посвећености, са респектом према уметности речи, неочекиваним и ретким у модерној култури, писао стихове, објављујући их искључиво у

новосадским издавачким кућама. Нови Сад, иако са ореолом знаменитог центра српске културе, мора се рећи, није посебно повлашћено место, бар у последњих неколико деценија, који је, упркос заслугама, могао учинити вредним пажње неког значајног песника. То не значи да се ваља прелепити суду времена, који ће наводно стићи кад тад да успостави правду, нити пак да би ваљало чинити посебне напоре да се неправда исправи. Свакако ће једна врста интереса изражена у налозима критике, који се може очекивати након окончања физичког живота Јована Дунђина, делимично успоставити примерен однос према немалим вредностима његове поезије.

Више од 30 песничких књига и једна књига есеја, као заокружене целине, представљају суму Дунђиновог песничког рада. Оно што читалац може запазити је јединство рукописа, начина мишљења, тона и, рекло би се, песничке идеологије у целини Дунђиновог песничког рада. Субјект скоро пророчки у загонетним сликама сучељава садашњост и прошлост плетући песничку повест у погледу на живот и на његову историјску и метафизичку одређеност. Као образац дунђиновске поетике, саопштене у првом лицу, његова поезија је сачињена од магловитих елиптичних извештаја о времену и судбини человека, у оквирима немилосрдне историчности и разложности која се игра са законим смисла и људским удесима. У сенкама ове саге делују закони моћи који вечно обнављају обрасце историје, час као нужне и законите, час као последице самовоље моћи и случаја. Ова поезија одбације наглашену афективност и скоро хладним и неузнемиремим језиком објективно рефлектује драму свету смењивање забиље и варке. Немелодичан, у видовима ритмизираних понављања извесности, песников језик је синтеза одјека старог, гномичног и у културну и историјску прошлост зароњеног тела, са мноштвом неологизма који асоцирају на дубине културе и на вечно враћање истог које разара и обеснађује људски смисао као варку.

Дунђинове песме нису звучне; организоване у слободном стиху, тек са дискретним ритмичким полуударима, одзванају као једна врста ритмизиране прозе. Наративне, исписане у кратким стиховима, најчешће у првом, другом или трећем лицу, сугеришу извештајни тон. Један субјект са особеном оптиком као да приповеда загонетну историју овог доба. Искази су шкрти, згуснути, напрегнути и покадшто су у питању развијене реченице, иза којих видимо временски, историјски или културни амбијент; а чешће елиптични искази, потом метафоре и на крају једна врста згушињавања у поенти. Дунђин види поезију као посебну врсту сведочанства, али он је свестан да се сведочанство контролерзног и непрегледног времена не може изразити у модусима епске транспарентности, он овлашћује језик да сведочење учини полиморфним, вишедимензионалним, укључујући реторички и лирски патос који није само апликација на телу сведочанства, него и његов израз. Реченице као грчеви, као једна врста личног и шифрираног говора, метафоре које одлажу и поричу сводивост и стрмоглављују се у дубину која евоцира вечно враћање истог; патњу, изопштеност, бол... неологизми као сечива која отварају и допиру до скривених рана, исповест која призива језик. Свет је непрозиран, његов логос је затамњен а његова морфологија нејасна. Субјект је деловањем модерне историје избачен из средишта, његова маргиналност је амбивалентна, између повлашћености да са дистанце сведочанство учини веродостојним и искључености која га ставља у позицију да тек назире димензије и стварна значења драме света. У склонишћу расуђења, како каже песник, субјект је изван света, а ноћ као метафора непрозирности ставља га међу плаштеве уобразиља и нагађања. Кобна граница која укида близост, интимност, истинско саучествовање у људској историји баца субјект у хладну одељеност и губитак вере у смисао деловања. Оно што се

као догађај у хоризонту времена завршило добија накнадно своје значењске контуре, али ту врсту знања песник види такође као насиље над стварном историјом, над памћењем. То памћење је кобно јер избличује слику света. Дунђинова поезија се може схватити као једна врста унутрашњег лика искуства, лика који се наслења на импулсе непосредног опажања, али који те импулсе транспонује у универзалну аналитику времена. У тропима светlosti и tame, узлета и пада, даљине и близости, раскоши и оскудности, Дунђинова *сведочанstvua* су тамна, резигнантна, без присенака меланхолије, са узврелом мирноћом која шестари опустелим пејзажима људске драме. Утопија као једна од основних и наглашених фигура актуалне историје у суждржаном именовању у Дунђиновом певању задобија атрибуте катастрофичких разрешења у губитку темељних упоришта људског опстанка. Утопија као обећање, као недоспела стварност, у име које се процењују људске мере и вредности у актуалном времену. У Дунђиновим стиховима препознајемо реперне тачке наше непосредне прошлости и садашњости и њихове судбинске и трагичне учинке. Моћ је оквир тих учинака, моћ као супстанца друштвености, културе, моћ као политичко – оно што се тиче заједничких ствари, али које их својим дејствима чини излишним. Тај демонизам политичког који производи историју као поприште зла, песник препознаје као једну врсту онтолошке умности која произилази из саме природе человека, из природе његове друштвености. То производи, како иронично каже песник, *изобиље у самоћи, простиор одрицања* у пољу деловања моћи и њених кобних дејстава.

Дунђинова слика света је једна врста биланса века, века без похвалних ћесама, чија је тамна умност драматично разорила људске наде. Дунђин је сведок тог века и објект његових социјалних и културних стратегија. Он као неко ко је непосредно стигматизиран његовим стварним учинцима, настојао је да особеним сведочењем скине велове и евоира озлеђене видике, да једну потмулу скривеност учини видљивом и песнички аутентичном. Задатак, који је, чини се, Дунђина мотивисао да одабере поезију као глас који најдубље може да досегне и проникне људску патњу.

Објављене су му песничке књиге: Друга песма, 1971; Ближе ведром сну, 1974; На северним висинама, 1975; Заједнички живот, 1977; Пресека, 1980; Постопице, 1982; Јутрашњи огледи, 1987; Треће лице, 1988; Последице ватре, 1992; Заједно смо сами, 1995; Поглед кроз реч, 1995; Себи другом, 1998; Бездан посао, 1999; Спој са сенком, 2000; Изабране странице, 2001; Присјај и присен, 2003; Утон, 2003; Градиво, 2004; Померање гласа, 2005; Придошло време, 2006; Отисци и белине – изabrane и нове песме, 2007; Тишина се пита, 2007; Измирна равница, 2008; Ноћни дневник, 2008; У тамнилу песме, 2009; Две природе, 2010; Својства, 2011; След тишине, 2012; Припомене, 2013; Сажетак, 2015; Песмина писма, 2016; Један живот, 2017; Расвета, 2018; Искрај, 2019; Знанство, 2020; Збиља и варке, 2021.

Објављена му је књига есеја: Призови – белешке читаоца, 2002.

Награђен је Наградом "Стражилово" за збирку песама Треће лице (1988), Наградом Змајевих дечјих игара за дугогодишњи допринос ширењу и популарисању у књижевности за децу (1993), Наградом Друштва књижевника Војводине за књигу године Градиво (2005), Повељом Змајевих дечјих игара за оданост духу детињства и најплеменитијим људским тежњама (2007), Наградом за животно дело Друштва књижевника Војводине (2008), Наградом "Павле Марковић-Адамов" К.Ц. Карловачке уметничке радионице за животно дело (2010), Медаљом културе за животно дело / укупно стваралаштво Културног центра Војводине "Милош Црњански" (2019), Повељом за животно дело Удружења књижевника Србије (2019).

Био је члан уредништва часописа Наш пут (Ниш, 1949), Алманаха позоришта Војводине (Нови Сад, 1967–1977), едиције Детињство (Нови Сад, 1970–1973) и истоименог часописа о књижевности за децу (1975–1983).

Био је 1958. иницијатор оснивања и први секретар, те члан Савета и Секретаријата Змајевих дечјих игара. Био је члан Друштва књижевника Војводине и члан-сарадник Матице српске.

Шест деценија проживео је у браку са историчаком уметноста, дугодишњим управником Спомен – збирке Павле Ђелански Вером Јовановић.

Јован Зивлак



СЕЂАЊЕ

МИЛАН НЕНАДИЋ (1947–2021), ИЛЕАНА УРСУ (1954–2021)

Да изгубимо два песника у једном дану то се приближава невероватноћи коју може само да удеси несрећа која ће као одређујући знак у нашем поимању од сад да обавија животе ова два знаменита аутора у разумевању живота Милан Ненадић, из своје најтамније песничке перспективе, сам није могао, можемо претпоставити, да смисли несрећнији боравак на земљи, у својим надахнутим апокалипсама, од овог који је му се десио са сапутницом Илеаном у мартовској ноћи. Људско тело је саздано да буде изложено ограничењима унутрашње и спољашње природе и истовремено да буде субјект и објект следа догађаја који га употребљавају у сврху произвођења историје. И Милан и Илеана су у неком волшебном сценарију завршили своје животе у ноћи света, у историји коју су сами стварали у гестовима својих стваралачких моћи и игри случаја која нажалост дубоко одређује наше владање над стварима које се отимају ограниченим знањима и предвидљивостима.

Илеана Урсу Ненадић (1954, Зрењанин), упркос суморном завештењу смрти која се надвило над њиховим заједничким животом, саздала је за песничку уметност и за културу свог народа, као за српску културу, вредно и незабилазно наслеђе. Поред тога што је била неспорни песник, преводила је на румунски језик савремене српске песнике, као и модерну поезију на језицима националних мањина у Војводини. С Миланом Ненадићем преводила је с румунског дела Михаја Еминескуа (двојезична издања), која су објављена у Србији и Румунији. Поред тога, превела је дела више савремених румунских песника (Ану Бландијану, Мирчу Динеску, Илеану Малаочују, Каролину Илику, Мирчу Карагареску, Лилиану Урсу). Сачинила је двојезичну *Антиологију савремене румунске поезије*, такође двојезичне *Антиологију леђенди и бајки Румуна из Војводине* и зборник *Писци на граници*. Уређивала је двојезични лист за књижевност и културу "Оглинда" ("Огледало"). Приредила је и превела, између остalog, *Антиологију јесама војвођанских Румуна*; избор *Велика шајна: од Стевана Тонишића до Ђорђа Сладоја* (1997); *Светлосни значења: антиологија поезије јесника националних мањина у Србији и Црној Гори*. Објавила је преко двадесет ауторских песничких књига на румунском.

За књижевни и преводилачки рад награђена је: "Печатом вароши сремскокарловачке", наградом "Стражилово", "Златном значком КПЗ Србије", "Искром културе" Војводине, наградом Друштва књижевника Војводине за "Превод године", наградом "Валахија" (Румунија), наградом "Михај Еминеску" европске фондације "Михај Еминеску", наградом Савеза књижевника Румуније за превод, наградом "Вера, мир, напредак" за допринос упознавању европских култура (Италија), наградом UNESCO за превод, наградом "Podul lui Traian" за поезију... Влада Румуније јој је доделила



медаљу "Eminescu" за допринос упознавању култура. Била је члан и актуелни потпредседник Друштва књижевника Војводине и Савеза књижевника Румуније.

Илеана је последњи истакнути стваралац румунског језика у Војводини која је по духу припадала даровитој генерацији песника коју су предводили Јоан Флора и Петру Крду. Мада је поезија коју су заступали захватала лук од надреалистичког искуства до једне верзије натурализма, веризму у бити критичке поезије, они су за укупно искуство савремене румунске поезије донели једну врсту деромантација културног и песничког ангажмана. Илеана се разликова од поменута двојица најистакнутијих представника новог песвања у румунском језику, она је била рационалнија, мање побуњеничка, мање иновативна, али је њена песничка уравнотеженост била далеко од помирљивости, конформизма. Има се утисак да је њена сведеност у идеологији и у средствима песничког израза критика празног утопизмама, спекултивне вербализације, романтичарске неумерености, особена критика једног типа поезије и менталитета који је битно формирао једну културу. Њени новији стихови речито говоре о томе: *Ја сам задовољна / И са овим изласком сунца. / Остављам другима да мењају / Све што нас окружује.*

Ја остајем затворена у крлетку / Језика...

Ненадић Милан, рођен 1947. у Грковцима код Босанског Грахова, БиХ, живео у Петроварадину, Сарајеву, Београду, Зрењанину. Књижевну каријеру започео у Сарајеву 1971, где је и студирао. Основну школу и гимназију је завршио у Босанском Грахову, а потом је уписао студије југословенских књижевности и савременог спрскохрватског језика на Филозофском факултету у Сарајеву. Након завршетка студија и одслужења војног рока, започео је рад као самостални уметник. Од 1974. године живео је у Београду, где је провео десет година, преселивши се потом у Зрењанин 1984. године. Од 1998. године је живио у Петроварадину. Писао је поезију, књижевну критику и преводио је. Књиге песама: *Стифанс, 1971; Нови Стифанс, 1974; Ошићи одар, 1978; Усамљена историја, 1979; Осветна маска, 1981; Песме, 1984; Књиџа чејтворище, 1984; Песме (коаутор И. Урсу), 1985; Ошићи одар и друге песме, 1985; Вриснула је мајка, 1985; Почињем да бирам, 1988; Дрхіћање у суду, 1988; Изабране песме, 1989; Бели анђео, 1990; Венац за Гаврила, 1991; Утичишиће, 1994; Средовечан соко, 1995; Узрушак, 1997; Суви печат, 1998; Ошићи одар и нове песме, 2000; Ноћна слика, 2001; Дивљи боз Балкана, 2003; Пола кайи росе (изабране и нове песме), 2004; Песме (избор), 2005; Камен са именом, 2006; Горко изобиље, 2008; Више од имања, 2010; Редна чаша (избор), 2012; Укус јелина 2012; Венац за Гаврила Завештића 2014...*

Добитник је више књижевних награда и признања, од којих издавамо Змајеву, награду Ђура Јакшић, Десанка Максимовић, Јован Дучић, 2019 године. Превођен је на више језика.

Ненадић је био сучесник једног битног наследства и послања у поезији уопште. Од Бодлера, до Дучића, Мильковића па до Бране Петровића. Ненадић је заступао становиште о посебној улози поезије и песника у људској култури. Поезија није само сведок, него и покретач догађаја, не само до гађај у језику него и језик који партиципара у историји. По осећање нихилист, Ненадић је веровао да је свет изручен силама које нам дају могућност да прозремо његову судбину, смисао. Отуда је Ненадић сматрао да је тама, несреща у усвојој природној одређености и у својој људској историчности предвидиљива. То се може уочити у свим његовим песничким књигама, посебно у књизи *Ойшиши одар*. Уместо престрављености овакавим неумитним детерминизмом, Ненадић је проповедао једну врсту црне естетике која може на трен да озрачи светску таму. Зато је Ненадић истрајавао у ефонији сазвучја рима, сазвучја тамних слика. У његовој поетици преовлађују слике реалне историје, како националне, тако европске, светске. Његови јунаци су реалне историјске личности, као Прицнип, јунаци из његовог руралног горштаког детињства ограничени културом и забранама које су исушивале њихову природу. У том смислу Ненадић је видео судбину спрског друштва, српског човека као жртву историјског насиља, предрасуда које формира европска култура. Епска и симболистичка естетика и етика су територије које се пресецају у Ненадићевом песништву.

Иако није прихватао савремене прогресизме, у различитим типовима актуалне поезије, Ненадић је остварио непоновљиво индивидуално песничко дело.

Јован Зивлак



СЕЋАЊЕ

ВОЈИСЛАВ КНЕЖЕВИЋ (1949–2020)

Војислав Кнежевић је рођен 10. фебруара 1949. године у Бачком Добром Пољу, а умро је 4. децембра 2020. године у родном месту. Умро је после дуготрајне и исцрпљујуће болести. Поезију је почeo да објављује почетком седамдесетих, а прву књигу је објавио тако што је његов рукопис одабран на престижном конкурсу Књижевне омладине Србије 1978. године, са насловом *Исти нож*.

Школоао се у родном месту и у Врбасу, а након завршетка средњег школовања запослио се у Грађевинском предузећу Напредак, где је био руководилац на градилишту. Скоро читав живот провео је на истом радном месту. Као што је био посвећен послу, тако је служио поезији, повремено одлазећи у Нови Сад и Београд, где је своје песме предавао и објављивао у Пољима, Летопису Матице српске, Трагу, Златној Греди, Политици и другим листовима и часописима. Добитник је књижевних награда: "Мак Диздар", 1978. и "Стеван Сремац", 1983. године.

Војислав Кнежевић није био саучесник ниједне генерације у тадашњој узбурканој и динамичној књижевној сцени где су у то време доминирали Раша Ливада, Новица Тадић, Војислав Деспотов, Милан Дунђерски, Мирослав Максимовић и други. Он је долазио тихо на поприште књижевног живота и сведочио како књижевност може да буде судбоносна у промиšљању живота суоченог и стегнутог потресима модерности, и одређујућим и неумитним знаковима прошlostи и њеним опсесивним знаковима. Кнежевић је знао да у задатак поезије постави ту нерешиву једначину: шта смо ми у времену садашњем дужни минулим временима, персонали-



зацијама њихових хероја и њихових трагичних сажимања. Крећући се над понором, Кнежевић је видео у људским ситуацијама одсаје нечег атавистичког и истовремене трагове карактера који превазилазе тривијалност и оскудице текућег времена. Он није видео историју као пуко непоновљиво протицање, као несводиве трагове вечне разлике, већ као трагично и непревазилазиво понављање са нерасудним и болним последицама, а историја, далека и блиска, била је његов средишњи јунак, његов меандар где су се стицале неумитности раздора које су обликовале појединанчне животе и животе заједница и времена. Као да је га је обузимао дах фатализма, он је у разлозима трагизма које погађа сваки тренутак, сваку егизистенцију, видео fatalno одупирање извесностима, које су одређивале судбину актера културе којој припада. Мировање, неделање, као да је било призвано од песника, над пукотинама историје и биологије које су немилосрдно кажњавале његове јунаке и њихов свет. У размерама кратких, нееуфоничних стихова, у којима су се опоро у пробљесцима нарације сучелавале прошlost и садашњост, трауматски снови и још трауматичнија јава, Кнежевић је постресено хтео да доспе до разлога тог тамног живота.

морали смо престати
с опирањем
већ пословично доследни
у инатском
махнитању
где смо још траг
и ватра заборава

И Војислав је дочекао смирај, помирење, у ономе што се сваком људском бићу нуди као разрешење свих питања. Али тиме се нису угасили разлози за песничку запитаност, за потресну уздрхталост људског бића над нерешивостима његових историјских и егзистенцијалних понора.

Аутор је књига: "Исти нож" (1978), "Глава у торби" (1980), "Земљомер" (1983), "Препарирање", (1987) и "Кућа на продају" (1989).

Јован Зивлак

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82+008

ЗЛАТНА греда : лист за књижевност, уметност, културу и мишљење / главни и одговорни уредник Јован Зивлак.
– 2001, 1- . – Нови Сад : Друштво књижевника Војводине, 2001-. – Илустр. ; 29 цм

месечно.

ISSN 1451-0715

COBISS.SR-ID 173615879