ЗЛАТНА ГРЕДА© БРОЈ 252-253-254
лист за књижевност, уметност, културу и мишљење

САДРЖАЈ

Тања Тодоровић
ФЕНОМЕНОЛОГИЈА ВРЕМЕНА И СТВАРАЛАШТВА У АНДРИЋЕВИМ ДЕЛИМА 4

Радивој Шајтинац
БЕЗ ОДГОВОРА / БЕСКУЋНИШТВО СТАНАРИЦЕ / ДОВДЕ (поезија) 12

Артур Шопенхауер
О ФИЛОЗОФИЈИ НА УНИВЕРЗИТЕТИМА 13

Луиз Глик
АХИЛОВ ТРИЈУМФ (поезија) 16

Горан Јовић
ТИ СИ ЖИВЕО... / СВАКЕ ВЕЧЕРИ... (поезија) 17

Гојко Божовић
ДВЕ УТОПИЈЕ ВАСКА ПОПЕ 18

Милан Буњевац
ЕСХИЛОВСКА РЕТАРДАЦИЈА 21

Михајло Орловић
ШКОЉКА / ДЕТАЉ / ПЛАЗ / ГАВРАН / ДРУМСКИ ПАС (поезија) 24

Александра Корда-Петровић
СТИЛСКЕ ВЕЖБЕ ИЗ ЧИТАЊА
избор: ПРОДОР ЧЕШКИХ АУТОРКИ 25

Анђелко Заблаћански
КУЋА МРАКА / МИНУТИ ТИШИНЕ / ПРЕЋУТАНО (поезија) 32

Веселин Мишнић
ОДЛОМАК ИЗ НЕОБЈАВЉЕНОГ РОМАНА *"ДРУГИ ЖИВОТ ГЛИНЕНОГ ГОЛУБА"* 33

Милан Тодоров
ХАРМОНИКА У ВОДИ (проза) 37

Станка Ћаласан
КАМЕН ГОВОРИ / ТАМО И ОТУД (поезија) 38

Владимир Конечни
МАТАЛА (проза) 39

Душан Пајин
ПОРЕКЛО ЗЛА 42

КРИТИКА

Давид Кецман Дако
ПОГЛЕД У СВЕТ С ДАЉСКЕ СТРАНЕ 48

Давид Кецман Дако
СА ДНА МОРА ЋУТАЊА 49

Јелена Марићевић Балаћ
ЗАБОРАВЉЕНИ ЗВЕЗДАНИ КОЗАЦИ 51

ВЕСТИ 53

ЗЛАТНА ГРЕДА©
лист за књижевност, уметност, културу и мишљење

Излази квартално

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

Главни и одговорни уредник: Јован Зивлак

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

Секретар редакције: Јони

Лектура и коректура: Јони

Design: Colight

Припрема: Car@jova

Стални сарадници: Драган Проле, Душан Пајин, Дамир Смиљанић, Михал Ђуга, Драган Бабић, Корнелија Фараго, Весна Савић, Јелена Марићевић Балаћ, Вирџинија Поповић

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

Рукописи се примају до 20-ог у месецу за наредни број. Пожељно је да се доставе 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: *Лагуна*, Змај Јовина 3, Нови Сад; *Мала велика књига*, Игњата Павласа 4, Нови Сад; *Кафе-књижара Нублу*, 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 Театар*, Трг Слободе 7, Зрењанин; *Делфи*, Вождова 4, Ниш; *Лагуна*, Градско шеталиште ББ, Чачак; *Лагуна*, Краља Петра I 46, Крагујевац; *Градска књижара Данило Киш*, Трг Републике 16, Суботица

Штампа: Арт принт, Нови Сад

Издавање ове публикације подржало је:
Министарство културе и информисања 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.

ISSN 1451-0715

Министарство културе Републике Србије

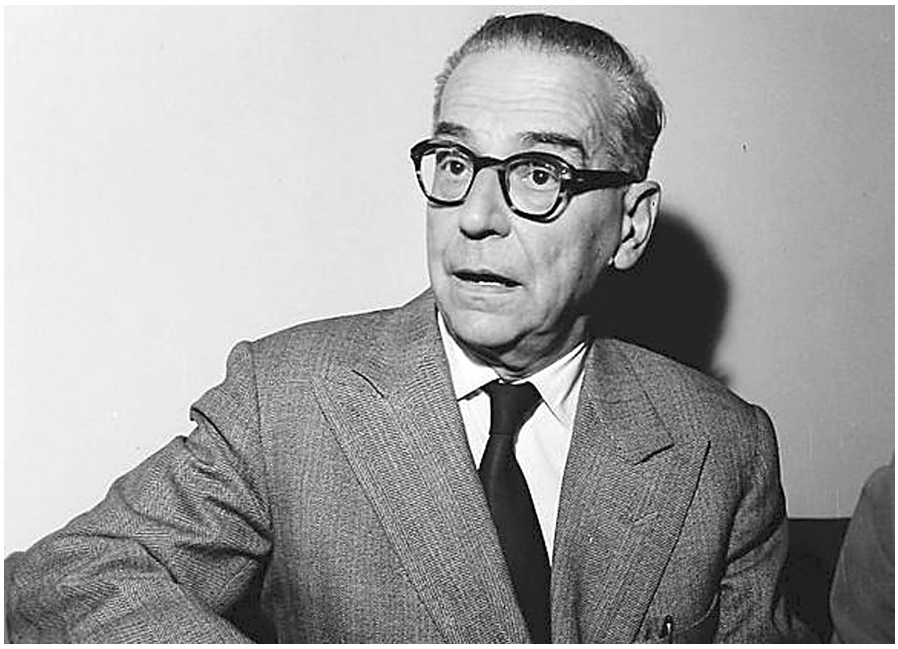
Тања Тодоровић

Феноменологија времена и стваралаштва у Андрићевим делима[1]

Познато је да се Иво Андрић бавио активно читањем филозофских дела у више наврата у свом животу. Филозофија је обележила почетак његовог дугогодишњег стваралачког рада, и тај рани период је био посвећен читању егзистенцијализма док је студирао филозофију у Загребу.[2] Његова рецепција егзистенцијалистичке мисли је подударна са његовим богатим али тешким животним искуством, те је једно од својих првих објављених дела, *Ex Ponto*, прожето таквим филозофским мотивима. Реч је о афористичним текстовима од којих ће настојати да се огради касније у свом стваралаштву, јер су медитативне природе, а представљају и неке личне сегменте пишчевог живота. (Martens 2020, 73) Ипак, читајући његова дела ми долазимо до закључка да он никада сасвим није напустио егзистенцијализам, као и то да се служио активно феноменолошким тумачењем, без свесног полагања рачуна о дубинској методи којом приступа стварности. У прилог томе најбоље говори његово дело *Знакови поред пута*. Ово дело које је сам Андрић уређивао пред крај свог живота, представља ризницу његових личних мисли, осећања, сећања, жеља и стремљења. Захваљујући њему, ми откривамо неке обрисе пишчеве личности који нису били доступни тадашњој јавности. Као неко ко је стварао у тешким и мрачним временима, Андрићева личност нам у великој мери остаје непозната, јер је вешти уметник водио рачуна какве трагове оставља за собом. То је последица тога што се као јавна личност морао чувати опасности у које може да упадне један писац, стваралац и уметник који ради у временима сукоба различитих идеологија и интереса. Код њега је такође постојало уверење да задатак уметника није да говори лично о себи, иако се угао посматрања онога који је носилац наратива нужно инкорпорира у оно што је речено. Он је сматрао да није улога писца да рефлектује сопствено дело, те је покушао да објасни важност причања уопште. Чини се да искуство увек трансцендира конкретну причу, али да нас као читаоце треба да занима одакле човеку сама *потреба* за причањем: "Начин и облици тог причања мијењају се с временом и приликама, али потреба за причањем и причом[3] остаје, а прича тече и даље и причању краја нема." (Andrić 2015, 304) За писца неће увек бити пресудно не само оно шта је речено, већ и *начин* на који се одређена ствар излаже. Такође, за тумаче је кључно и то *КО прича причу*, или у случају неких текстова попут приповетке *Јелена, жена које нема*, ко ћути. (Lešić 2012, 53) Интересовање за филозофију код писца никада није јењавало. У познијим годинама, он се посветио читању Маркса и Енгелса, управо из практичних и политичких разлога. Занимљиво је да је пред крај живота читао стоике, и да се бавио хеленистичко-римском филозофијом. Постоје записи да је у последњим данима у болницу понео са собом књигу од Марка Аурелија, *Самом себи*. (Martens 2020, 264) Филозофија је на одређен начин обележила почетак и крај његовог писања, можемо пратити како су егзистенцијализам и стоицизам обележили његове најраније, али и позне стваралачке године.

Поред читања и бављења конкретним ауторима, код писца се примећује и лични таленат за филозофско промишљање стварности. Иако наизглед реалистични, Андрићеви романи и дела су прожети *фикцијом* и *маштом*. Они одишу покушајима да се једној одређеној ствари приступи из мноштва углова, из става једног неутралног посматрача, чији је задатак да у разноликости варијација покуша да продре до суштине саме ствари. Сам писац ће да каже да та суштина није само у њиховим појавним облицима, већ и у лицима које оне скривају, као и неоствареној потенцији и могућностима које оцртава један људски живот: "Наше живљење, у најприснијој вези са стварношћу, као и наши узалудни покушаји бежања од ње и наше враћање њој – све су то саставни делови велике људске стварности, која крије у себи разнолике и безбројне могућности и узима на себе стотину видова, од којих неки изгледају потпуно нестварно." (Andrić 1981, 215) За Андрића ништа није очигледно, нити се на први поглед открива истина. Императив његовог писања сличан је феноменолошкој максими "Zu den Sachen selbst" (ка самим стварима) која креће од видљивог ка ономе што није дато, али је стварно и пресудно конституишуће за нас. Писац никада не преноси догађаје у целини, него само аспекат одређеног искуства, међутим оно што остаје и траје и када живи доживљаји избледе јесте прича, наратив (*mythos*), оно већ изречено, који се према пишчевом суду опире временитости и пролазности. (Milutinović 2009, 7) Читајући његова дела стичемо утисак да су за њега живот, смрт и пролазност нешто сасвим једноставно и да су чак и велике и трагичне судбине само саставни део те пропадљиве, времените људске природе.

Можда би била прејака тврдња рећи да је Андрић био егзистенцијалиста и феноменолог у својој сржи, али су мотиви његовог стварања заиста врло подударни са основним мотивима та два правца, па може да се каже да је различитим језиком наглашавао врло сличне и битне теме као филозофија сопственог времена. Као неко ко је животу у размеђу култура, векова и идеологија, он је могао да сведочи крају једног старог света и почетку нове модерне ере, па самим тим и сменама вредности која су та времена носила. Почетак 20. века је донео сумњу у модерне идеје прогреса и жељу за апсолутно научним нормирањем реалности. Ова сумња се свакако изражавала и у филозофском односу према уметности. Идеја јединствене научне теорије о уметности би по њему била немогућа: "Естетика је подложна променама. То сви знамо и видимо. Према томе, борити се за победу и надмоћ једне одређен естетике исто је отприлике као борити се за победу и устаљење једног од четири годишњег доба." (Andrić 1981, 296) Он на више места наглашава да "не треба да нас плаше нови облици уметности" и да би један искрен пи-



сац морао да буде отворен за живот и самим тим за промене које он носи са собом. Могли бисмо закључити да би он био против једног модерног пројекта заснивања естетике која тежи за универзалним структурама и императиву да се униформно приступи нечему као лепом. Андрићево писање се, као нова филозофија уметности, окреће ка самом животу, његовом лицу и наличју, проблемима узвишених вредности, динамици међуљудских односа, многозначности људских судбина и њихових наратива, као и могућности многоструког приступа реалности. Валтер Бимел је најавио да долази нова епоха у филозофији уметности, да она неће садржати традиционалне идеје и мотиве на исти начин, и још увек није исцрпљена многострукост начина да се кроз око ствараоца приступи одређеном делу. (Biemel 1980, vii)

Није лак задатак продрети у Андрићево стваралаштво. Херменеутички приступити целокупном његовом опусу био би један претенциозан подвиг. Због тога ми оквире овог рада желимо да ограничимо на неке мотиве који ће нам помоћи да боље разумемо методологију којом се писац користио. Мотиви *времена* и *стваралаштва* (као и други који се појављују у вези са овим, попут идеје садашњости, прошлости, будућности, маште, фикције, трајања, пропадања, пролазности и др.) су два кључна мотива која откривају феноменолошко и егзистенцијалистичко наличје његовог духа. Време за писца није ништа друго, фиксно нити сукцесивно, већ оно у себи скрива одређену истину пре свега ликова, који су његови носиоци. Време је за писца вишезначно и његова истинитост није евидентна. Идеја стваралаштва се такође многоструко појављује у његовим делима. Као писац који је имао задатак да бележи у повесно тешким и узбурканим временима, он је сам имао потребу да опише, дефинише и означи свој рад, али и појам стварања уопште. Он је то чинио понекад директно и отворено, понекад кроз неке од својих ликова. Тако на пример његово дело *Знакови поред пута* има цео један сегменат који је посвећен проблему стваралаштва уопште, и носи поднаслов "За писца". У њему нам јасно открива да му ова животна улога није била једноставна, али да је обележила потпуно његов идентитет. Он такође наглашава да и поред ове племените улоге која му је додељена, неке он најлепших ствари у животу могу да остану недоречене, или уопште неиспричане, и да је рад једног уметника константно посезање за маштом како би се уоквирили ти фрагменти реалности: "Да би се створило једно уметничко дело потребан је огроман рад маште. И тај напор не треба просуђивати смо на основу онога што је остварено и успело него и по ономе што је неуспело и одбачено приликом рада и што ће нама читаоцима и гледаоцима заувек остати непознато. Кад се помисли на све то, човек се пита како писац може издржати такав позив." (Andrić 1981, 171) Једна од централних тема савремене феноменологије ће бити проблеми који се тичу односа реалности и имагинације. Зачетник феноменолошке методе, Едмунд Хусерл, се питао о природи односа између искуства и маште и показао да они некада могу бити хармонични и усклађени, али исто тако могу некада бити одвојени, диспаратни, па чак и супротстављени, да је због тога улога онога ко ствара веома захтева јер тражи од њега да све те несагласне ствари држи у јединству. (Husserl 1980: 76, § 36, ff. 10).

Пошто је одлучио да у периоду Другог светског рата остане уз свој народ, у својој земљи, и да не користи своје дипломатске контакте како би се склонио, Андрић је управо тада написао неке од својих највећих попут: *Травничке хронике*, *Госпођице* и чувеног романа *На Дрини ћуприја*. Тиме је показао да задатак уметника и ствараоца није медитативна контемплација која настаје у идеалним условима, већ да је човек биће које пасивно слаже и седиментира утиске, информације и знања, и да онда, можда баш када се то најмање очекује, дође време да се све те идеје уоквире и преточе у једно дело. Овај рат свакако није прво велико искушење за писца, неке своје идеје је овековечио већ у периоду Првог светског рата по изласку из тамнице након оптужбе за учествовање у атентату. Иако неке његове приче и романи наизглед делују као љубавни записи или патриотски описи једног народа и његове обичајности, у својој основи крију дубоке филозофске увиде, али и отварају многе проблеме и нерешена питања. Једно од таквих дела је засигурно његова приповетка *Јелена, жена које нема*, али и други. У наставку текста ћемо настојати да тумачимо скривене мотиве његових прича у причања, како бисмо истакли сложеност и дубину његовог приступа реалности.

Време и људи

Занимљиво је како се сличне идеје у истој епохи појављују у филозофији и књижевности, понекад на различите начине. Проблем разумевања времена је једна од најзначајних апорија на темељу којих се изградила феноменолошка метода. Преузимајући Августинов цитат: "si nemo a me

quaerat , scio, si quaerenti explicare velim, nescio", Хусерл показује како на једно од најчешћих и најједноставнијих повесних питања, као што је питање разумевања суштине времена, ми немамо једнозначан одговор. (Husserl 2004, 9) Ипак, нама није саморазумљиво зашто је ово питање поставио баш Августин на један тако експлицитан начин. Делује нам да се почетак разумевања феномена времена догађа онда, када се деси један *окрет ка унутра*, окрет ка сопству, ка његовој унутрашњој динамици и отвори питање о пореклу и темељу структурирања субјективности која је носилац те урањајуће свести. Ово је свакако посведочила феноменолошка методологија. О проблему разумевања времена говори и Андрић. Код њега се преплићу често "објективно" повесно време мерено важним датумима и догађајима, једно сукцесивно календарско рачунање ствари и "субјективно", психологизовано доживљавање света око себе. Постоје различите историографске тврдње коме је посвећено његово дело *Јелена, жена која нема*. Једни тврде да је реч о пијанисткињи, Пољакињи Хелени Ижиковској, са којом се упознао приликом свог боравка у Кракову, и са којом је дуго година био у контакту, док су други аутори приклоњени ставу да је дело посвећен његовој дугогодишњој пријатељици, љубавници, али касније и супруги Милици Бабић. (Martens 2020: 51 и 248) Ако бисмо тумачили његов лични живот и дело, ово прво је вероватније пошто је управо са Хеленом имао дугогодишњи испрекидан и неразјашњен однос, и реч је о једној причи, која никада није остварена, једном могућем животу, који је као такав провоцирао писца питајући се како би изгледала његова судбина да је остао у Кракову. Напокон, нас као филозофе занимају не само психолошки интереси и биографије које нам свакако могу помоћи при разумевању одређене проблематике, него и дубља истина која се крију иза одређених текстова. Нас такође занима и многострукост значења која се појављују у овом делу, и симбола које Јелена представља.[4]

Оно што ово дело чини посебним јесте чињеница да је подељено на три дела, три различите временске етапе: 1. Од самог почетка, 2. На путовању и 3. До дана данашњег. Прво део је настао 1934, други и трећи објављени су 1958, 1959. и 1961, док додатак завршној верзији приповетке потиче из 1962. године. Начин на који је дело писано говори у прилог томе да је сазревање идеје за ову кратку приповетку трајало неколико година. Оно што дело такође чини карактеристичним је чињеница да *нема класичну радњу*, трајање, самим тим ни *објективно време* у које је смештено. За разлику од класичног поимања приче у коме Аристотел инсистира на *причи* као главном квалитативном делу драме, причи која мора бити "целовита и заокружена", савремена уметност открива играње са структурама причања, па тако и Андрић твори једно дело које нема јасну целину, оно нема почетак, средину, нити крај. Због тога иако је сврстано у приповетку ово дело се противи карактеристикама епског дела. На различите начине може да се приступи његовим структурама. Први део може да се посматра као јутро, други подне, а трећи вече. Такође га је могуће поредити са годишњим добима – пролеће, лето и јесен – односно младост, зрело доба и старост. Реч је о једном *кругу*, који има своје животне фазе које се смењују и настављају једна на другу. Реч је о *делу без радње*, а то значи да нема конкретног времена и простора у које би на крају фабула била смештена. Ова приповетка представља понирање писца у сопствене доживљаје и његов специфичан однос према Јелени. Код Андрића је главни сегмент овог дела, *особа и њен карактер*, мисао се односи на време које није целовито, није ни заокружено, и самом својом формом се противи традиционалном разумевању уметности. Оно означава један раскид са старим поимањем односа реалности и маште.

Из самог текста ми не можемо да утврдимо да ли је Јелена била ту, присутна и стварна, па напослетку нестала. Ми не можемо јасно да утврдимо када се догодио почетак њиховог односа. Пишчев однос са женом трансцендира оно што је речено. Чини се да је она та која у фикцији истовремено јесте и није присутна. Јелена је биће маште и недостајања. Али како може да недостаје неко ко никада континуирано није био ту? Или феноменолошки речено: како је могуће испуњење на темељу свести о неприсутним објектима, како је могуће испуњење у недостајању садржаја? Андрић овај феномен објашњава човековом могућношћу да се служи маштом и фантазијом коју у овом есеју означава као "узвишеном реалношћу", док је за њега стварност само "реалност нижег реда": "Устадох. Несигурним кораком детета које зна имена предмета око себе, али не и све њихове особине, прођох кроз ту стварност нижег реда."[5] (Andrić 2013, 179) Проблем са објектом који није присутан у тој вишој реалности, јесте што је његова природа фрагилна и неистрајна, испуњење је непотпуно. Хусерл је објашњавајући машту то објаснио показујући да је реч о објекту који "као да" (*als ob*) је ту, али због своје суштине коју црпи у варијацији перцепције и садашњег тренутка, он некако стално бледи и измиче. Објекат фантазије је замагљен и неистрајан (Husserl 1980: 70, § 33, ff.20). На сличан начин Андрићева жена час постоји, час нестаје. Она постаје симбол мешања реалности и маште, стварног и нестварног, присутног и онога што недостаје. Она је симбол начина на који оперише наша свакодневна свест, која је по својој природи урањајућа.

Јелена је симбол унутрашње, динамичне временитости једног човека. Она као да долази непозвана, а одлази онда када је писцу најпотребнија. Оно што остаје јесте Јелена, жена као биће маште, Јелена, жена које нема. Андрићев однос према Јелени говори да поред објективне, сукцесивне временитости, свака особа има своје унутрашње време мерено спрам важним доживљајима које представљају кључне тачке и координате живота једног човека. Андрић такође наговештава могућност једног трећег, дубљег вида временитости, његове универзалне структуре која је унутрашња, и захваљујући којој читалац има могућност да се транспонује и идентификује са садржајима и идејама које су изложене у тексту. На самом крају овај текст постаје интересантан јер говори и о *природи сећања*, која су таква да бледа и измичу ако нам објект (или у овом случају субјект, Јелена) није дат, није присутан, и није дао нашег искуства више: "Одавно сам приметио да се Јелена јавља све ређе, све нејасније, али дуго ми је требало да признам себи ту чињеницу." (Andrić 2013, 189) Коначни губитак Јелене би за писца значио не само лични губитак, него коначну победу судбине над сопством, победу

пролазности над људским тежњама да створи нешто вечно. Писац наглашава да иако Јелена више није долазила тако често, он се трудио да је одржи у "животу свога сећања", маштом, ишчекујући је и надајући се њеном писму, које никако није стизало. Писмо које не стиже му је обезвређивало сва друга која су долазила и доводило је у питање смисао сопственог живота. Али он би често умео да измеша сан и стварност те да се прави да је оно управо ту: "Оно што нисам успевао да одгонетнем у сну ја сам често покушавао да прочитам на јави будан. У шетњи или чак усред разговора са људима, одједном искрсне предамном бела хартија пуна црних слова. И читам Јеленино писмо које никада нисам примио." (Andrić 2013, 196)

И други мотиви чине овај текст интересантним за једног феноменолошког посматрача. За Андрића није важна само Јелена као објекат, као неко ко је фокусиран у том недостајању. За Андрића постаје важан и сам писац који некако захвата њено динамично кретање. Важна је и крајња интенција самог писца, јер, ако се она њему никада потпуно не враћа, зашто се он враћа идеји Јелене? Ко је он том свом трагању за њом? Он као писац кога "стварност вуче више него што би желео" себе и свој идентитет стваралаца потврђује у тој њеној неприсутности. Јелена није само објекат захватања, нити је само субјекат који има своје особине, Јелена је инспирација и *симбол стварања,* мисао и писање о њој чине покушај да се овековечи нешто у непрекидној струји свести и стварности, која се вечито креће између свакодневних брига и маште. Она се појављује само када су светли дани – од маја до новембра, и нестаје са тамом. Она је спиртуално, флудино и лебдеће биће, и представља привид и сновиђење. Пишући о Јелени, Андрић говори не само о објектима које наша свест захвата, него говори и о томе да је важан начин на који их тумачимо. Јелена *представља срећу*. (Group, 156) Он тумачи Јелену као ону која његов живот парадоксално чини лепшим и богатијим иако није реално ту, већ само кроз машту, наду и веровање да ће се појавити и једном са њим и остати. У међувремену она му помаже да тмурну свакодневицу и многобројна места кроз која путује ослика и забележи лепшим него што то заиста јесу. Јелена је као и машта *симбол светлости*. За старе Грке су појам маште и светлости били у веома блиској вези: "Како је вид једно од најразвијенијих чула, сам термин фантазија (машта) је формиран од речи *phaos* (светлост), јер видети није могуће без светла." (Aristotle 1984: 51, 429a3–429a)[6] Писац нам на сликовит начин говори како реалност не би била могућа без маште, и како од тога како тумачимо и "осветљавамо" себи пут зависи и то како ће нам се сама ствари појављивати, а онда накнадно и како ћемо се ми сами у том истом односу сналазити.

Проблем тумачења је свакако једна од основних мотива његовог писања. Савремена феноменологија нам открива да "нема објективности без субјекта". То значи да је интенционалност онога који захвата предмет дубоко уткана у оно што посматра и да од ње зависи начин на који ће му се ствар појавити. Андрићево дело које најбоље говори у прилог важности тумачења јесте прича *Знакови*. Сам наслов приче упућује на то да није реч о једнозначном, већ *симболичком* односу према предмету. Феноменолошка перцепција је слојевита и зависи од начина на који се приступа предмету. У психолошком приступу некоме објекту, или када је реч о овој причи субјекту, глумици Катарини, главни актер често пројектује своје жеље, надања и очекивања на другог. Ова прича, слична претходној говори о томе како је могућа мешавина стварности и маште у једном конкретном искуству субјекта, и да та мешавина може да буде таква да сам појединац није у стању да разграничи јасно та два. Феноменолошки речено, варијације свести попут жеље, чежње, претпоставке и надања могу да "помуте" наше фрагментарно искуство и да нас одведу на пут који можда другима није евидентан.

Главни актер приче *Знакови*, професор В, се на основу неколико "сигнала" које му је лепа глумица упутила, нада да би она могла лично бити заинтересована за њега. Професоров колега са посла, на суптилан начин потврђује да би то његово надање могло бити тачно. Он закључује, да на крају крајева она му је упутила неке врло јасне знакове, који у прећутној комуникацији и обичајности могу пити позив на дружење: "Све хоћу себи да објасним откуд то мени да се деси, и све ми јасније бива да не може бити само случајност: и оно нагло заустављање кола тачно преда мном, и оно са пакетићем, и, нарочито, онај знак очима".[7] (Andrić 1977, 36) Ипак, проблем настаје када се професор због своје велике жеље да је његово тумачење истинито претерано веже за очекивање да ће му симпатије бити узвраћене. Он почиње глумицу да тражи, можда би чак могло да се каже и уходи, у нади да ће се између њих развити однос. Али он тврди, знакови су очигледно ту, иако жена никада није имала прилику да их јасно потврди. Ово је прича како је могуће да се догоди цела једна љубавна драма између два бића, али да се у реалности заправо не догоди ништа, или скоро ништа. Прича се завршава разочарањем и очајањем, јер професор на крају схвата да је све време знакове глумице погрешно тумачио. На самом крају остаје једна велика непознаница шта је била њена крајња интенција: можда са њене стране никада и није постојало ништа, можда је све било само низ случајности, можда је она као позната глумица желела мало више додатне пажње али не и блискости, можда јој се заиста свидео професор али је из личних разлога одлучила да остане уздржана... У свету у коме од ње није добио потврду, за професора су све опције и даље могуће, и његов крајњи утисак после чињенице да је добио привремену пензију због својих неумерених реакција, није бес, нити разочараност, него збуњеност подстакнута са још мало наде да није потпуно погрешио, да она гаји неке симпатије према њему. Андрић нам вешто и феноменолошки говори о томе како актери његових дела нису само неки субјекти који носе одређену радњу, већ да је реч увек и о многострукости начина на који се њима приступа, да је реч не само о објективној причи и причању, него да је веома важан *начин на који се тумачи* одређена појава. Наша тумачења воде наше животе. Наративи који постају део нашег карактера претходе чисто рационалном односу према реалности. Оно нетематизовано у виду нашег ограниченог хоризонта, може накнадно да усмерава понашање, јер човек у саодношењу са другима заиста и нема ништа осим суптилног језика тела и (не)јасних знакова којима нам се други обраћа. Тако приступамо другом човеку понекад као умет-

ничком делу, као слици која није изречена, као Андрићевој Јелени, која никад није потпуно присутна и која кроз цело дело ћути, те нама оставља да је тумачимо, као животу који нема своју коначну сврху. Утолико се не бисмо сложили да су речи и слике толико различити као што шпански феноменолог то тврди. (Gasset 2018, 55) Речи, и људи као и слике могу да остану тајновити. Због тога би задатак читаоца и тумача требао да буде покушај расплитања ланца односа између онога што је мишљено, речено и тумачено како би се дошло до начина на који се искуство реконфигурисало у сам израз или неки одређен лик. (Ricoeur 1984, 53).

Уметник је сумњиво лице под маском, идентитет је оно скривено

Још један важан мотив код Андрића представља појам *стварања*. Он се никада не бави отвореним питањем шта је лепо и шта није лепо. Он сматра да је задатак уметника да направи дело које је сведочанство свог народа и времена, ситуација, места и људи, ма какви да су они заиста. На много места је хвалио али и кудио свој народ, али је јасно схватао да је његов лични позив везан за писање. Дипломатска каријера му се у току живота развијала тако да му је остало времена за стварање, чему ми данас имамо много да захвалимо. Неке од прича које се директно баве проблемом уметности и стварања су: *Вук и Аска*, *Разговори са Гојом*, поменути део *Знакова поред пута*, део његовог незавршеног романа *Омер Паша Латас* и др. Неки аутори ће сматрати да се његова фасцираност одређеним историјским ликовима попут Франциска Гоје, или Омер Паше-Латаса базира на пишчевој идентификацији са овим људима. (Martens 2020) Ове приче свакако отварају проблем стварања у кризним и тешким временима, као и питање разумевања многострукости идентитета оних који су одрасли у мултиетничким и ратним просторима. У сваком од ових мотива би писац можда могао да пронађе и своју улогу. Али величина његовог дела није у томе што он пише о партикуларним људима, већ о њиховим проблемима које је могуће поопштити и анализирати на један филозофски начин.

Један од писаца и филозофа који најављује нови однос према стварању уопште, Пол Валери, је критиковао модерни пројекат заснивања естетике. Он је сматрао да сам *чин стварања* негира чисто рационално рефлектовање уметности, јер је само стварање много више од разумског односа према предмету. Како он тврди, према већини ствари на свету смо равнодушни, и само оно што нас афицира и осећајно подупире је вредно тога да буде овековечено: "Ми ипак не можемо, срачунато, да конституишемо једно уметничко дело, као што је то некад хтела естетика. Осим патолошких или вештачких изузетака, ми смо у стању стварања непрекидне осећајности. А оно што је тешко јесте управо да се зна, не шта јесте та осећајност, већ оно што она није. Наша свест се ни једног тренутка не оглушује о осећајност. Ту осећајност која је истовремено догађај, трајање, средина у коју се смешта догађај, свуда је проналазимо. Ја је у суштини само производ осећајности." (Valeri 2003, 38) Андрић ће сам на многим местима тврдити да му је стваралачки живот био тегобан и тмуран, иако су му каснија дела донела много успеха и радости. Човек који снажно осећа свет око себе, који је хиперсензитиван, попут нашег писца, једнако доживљава добре и лоше догађаје, лепе и ружне стране људских карактера и прича, и због тога му је динамика и контраст "добра" и "зла" те реалности често бива неподношљива. Можда је то један од разлога зашто је писац био одушевљен шпанским уметником Франциском Гојом (*Francisco José de Goya*). Овај, најважнији шпански уметник почетка 19 века, у својим портретима вешто је умео да представи веома мрачне аспекте људских ликова, да се ми свакако морамо чудити над моћима које је имао да запази све детаље и да их верно пренесе на слику или графику.

Андрић је у својој посети Мадриду имао прилике да детаљно истражи стваралаштво овог уметника и из тога је произашао медитативни разговор који носи назив *Разговор са Гојом*. Сликар и графичар је свакако имао контроверзан живот, и он је сам живео у на размеђи векова, тешких политичких времена и промена и живео је неконвенционално. Због тога у једном делу разговора писац открива какав мора да буде стваралац да би успео да се снађе, преживи, али и да успешно и активно ствара у узбурканој садашњости: "-Видите, уметник то је сумњиво лице, маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем. Лице под маском је дивно, његов ранг је много више него што пасош беше,

али шта то мари? Људи не воле ту неизрецивост ни ту закукуљеност и зато га зову сумњивим и дволичним. А сумња кад се једном роди не познаје границе. Све и кад би уметник могао некако да објави свету своју праву личност и своје позвање, ко би му веровао да је то његова последња реч? .... Уметникова судбина је да пада из једне неискрености у другу и да везује противречност за противречност. И они мирни и срећни код којих се то најмање види и осећа, и они се у себи стално колебају и састављају без престанка два краја која се никад саставити не дају." (Andrić 2011, 25) У наставку измаштаног дијалога Андрић у уста уметника ставља и понавља идеју која се појављује и у приповеци без драме: свет је мешавина фантазије и реалности и једно што човек заиста има стварно и што је његово то су мисли (Andrić 2011, 37) Гоја га је фасцинирао јер је посматрајући људе, сликао оно што види у њима, њихове страхове, љутње, жеље и тежње, различите афекте које су се скривале иза нечијег видљивог лика. Феноменолошка метода се базира на томе да се пође од онога што је субјекту најевидентније, од најживљег искуства садашњости, али у уметности тај пут води до најразличитијих начина како оно виђено може бити представљено. На сличан начин су Гојине графике кроз нечији *лик*, кроз *оно што је доступно свету и другима*, кроз отелотворење нечије унутрашњости изражавале целу динамичку структуру одређене личности. На лицима особе свакако могу да се прочитају њена дугогодишња искуства, навике али и одређени ставови и поглед на свет. Због тога у серији од 80 графика под именом "Каприци" (*Los caprichos*) уметник директно сликајући ликове кроз карикатуре које је сам обликовао, критикује оно што ти ликови представљају као носиоци одређене политичке, друштвене и религијске догме. Искривљени ликови носе са собом погрешне вредности које заступају.

За разлику од трагедије која слика просечне или узвишеније карактере и приче, Аристотел је показао да оно комично настаје када се подражавају лоше људске особине. (Аристотел 2002, 63) На сличан начин Гојине карикатуре су истицале оно најниже у људској природи, страхове хиперболисане и доведене до плаховитости, пожуду, похлепу, бес... Један аспекат личности је за њега био пресудан, и као такав откривајући за карактер одређене особе. Уметност као таква дужна је да слика не само оно што нам се на први поглед допада, него и оно што је наизглед одбојно и ружно. Ми судећи на крају о томе као узвишеном уметничком делу, њему дајемо дигнитет прихватања стварности онакве каква јесте, људи онаквих какви јесу, Ничеовим речником, оног "одвише људског у људима". Тако уметност може да претвори оно што је ружно у оно што је лепо, оно што је пролазно у оно што је вечно, оно што је обично у аспекат узвишеног, оно што је болно у оно што би могло бити прихватљиво. Ниче је показао да онда када се из уметности одстрани морализовање остаје чиста страст преточена у дело, један израз који иако наизглед "ружан" може да велича саму вољу за животом. (Niče 1982, 28) На тај начин задатак уметника није пуко подражавање реалности, јер самим тим што бира један аспекат приступа одређеној теми, уметник у њу уграђује субјективни став, свој однос према самом раду. Хусерл би рекао фотограф ако је добар изражава саму особу кроз аспект представљен на делу. (Husserl s. 52, ff. 10.) Аристотел је такође сматрао да је улога уметника много виша од пуког подражавања стварности. Уметник "додаје" природи оно што она сама у себи нема као идеално. Уметничка идеја се инкорпорира у реалност. Дело није само пуки одраз стварности, узвишена мисао кроз уметност постаје део света. Савремена уметност открива да у само дело могу да се унесу различите идеје, не само типолошки, него и идеални облици, али оно хуманистичко и "узвишено" представља онтолошко наличје духа, насупрот пуко конвенционалном морализирању, те у њима чини управо интерсубјективан *вредносни став* који је уткан према животу, став којим зрачи одређено дело. Било да ј реч о критици конкретног догађаја, попут Гојиних "Ужаса рата" (*Los desastres de la guerra*) или генералном односу према рату, политици и људима, уметност изражава јасне вредности кроз ликове које представља. Тако она може да спаја оно неспојиво, старе вредности и нове догађаје, али и да буде критика садашњости која може не-хуманистички да приступа другом. (Проле 2018, 89)

Да ли су тачне тврдње да се Андрић идентификовао са Гојом? Оно што би могле бити сличности између ова два великана која су водила тај замишљени дијалог дакако јесу тешка времена у којима су стварали, тешке теме и карактери које су бирали да представе, али и способност да опстану у различитим политичким окружењима. Наиме, шпански сликар је сликао на двору и преживео је владавину Карлоса IV, Наполеонову инвазију на Шпанију, али и период реституције и повратка краља Фердинанда VII. Последњи краљ је одлучио да га помилује, иако је служио француским окупаторима јер је његова вештина сликања била од непроцењивог значаја, и одлучили су да је уметник вреднији жив и присутан, него санкционисан и прогнан. Андрић ће сличну судбину доживети након Другог светског рата и ступања комуниста на власт. Дуго се преиспитивала могућност његове улоге у новом друштвеном-политичком животу и очекивала цензура по питању одређених ставова и уверења и захвалност новом систему. Можда је пишчево искрено веровање у *идеју југословенства*, које се јавило још младости и периоду активизма у оквиру организације Млада Босна, било јаче од сваког посебног облика уређења државе оно што га је одржало непоколебљивим кроз све године стварања. Његов однос према новој држави је у свим аспектима био, када се донесе крајњи суд, афирмативан, јер је идеја југословенства била за њега израз слободе, она је победила претходне облике потлачености Османској и Хабзбуршкој империји. Слобода је са југословенством добила своје име. Сигурно је и да је његов таленат оно што је било пресудно да његова дела трају. Јасно је је било много фактора који су допринели пишчевом успеху.

Андрић на неколико места закључује да се од уметника очекује да ствара, а од доброг уметника више него од других, јер публика жељено ишчекује његове следеће радове. Андрић метафорично о томе пише у делу *Аска и вук*. Наиме, мала Аска на крају приче преживљава јер је вукова жеља да чује и види њен прелепи таленат плеса, била јача од његове природне, крвничке потребе да је убије и поједе. Аска је својим талентом куповала време за сопствени живот и рад,

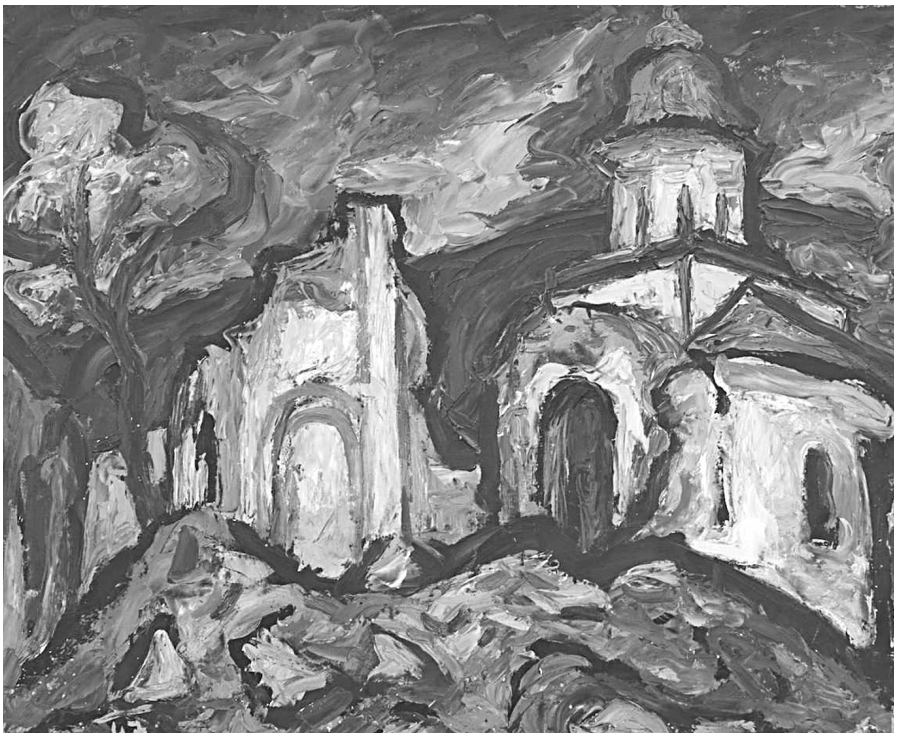
и показала да уметност може да вас одведе у најопасније сокаке, али исто тако вам даје крила и способност да се из њих извучете богатији за још једно ново искуство: "И данас, после толико година, игра се тај њен чувени балет у ком уметност и воља за отпором побеђују свако зло, па и саму смрт." (Andrić 2018, 16) Уметност се служи језиком који није једнозначан и због тога се опире строгом суду и класификацији. Сигурно да је Андрић бавећи се генерално идејом стваралаштва по мало писао и о себи, и свом односу према писању.

На последњем месту, можемо да анализирамо и Андрићев последњи роман, који никада није довршен. Реч је о роману *Омер Паша-Латас*. Зашто је писац имао пред крај живота да се бави овим турским војсковођом, и његовим животом? Проблем идентитета је свакако једна од тема која се провлачи кроз читав пишчев опус и која се отвора када се анализира ово дело. Паша је по пореклу био Србин који је постао потурица и досегнувши висок чин у сулејмановој восци, врло брзо постао најгори крвник и осветник над различитим побуњеним народима против турске власти. Међутим, пашу је током целог живота мучило питање ко је он заиста, по рођењу Србин, Мићо, син аустријског официра, а по свом животу и "заслугама" турски припадник и чиновник највишег реда. Питања о пореклу и сопственом идентитету су мучила и нашег пица, као и већину људи тадашње Југославије која је кроз само један век променила разна уређења и облике, и у којој су разне етничке групе од потпуне различитости дошле до идеје да припадају јединственом југословенском духу. У роману Андрић описује период у коме је паша решавао проблем побуњеног народа у Босни и Херцеговини. У поглављу које говори о уметности можемо наћи одређене идеје каква је улога стваралаца у односу на политику и тешка времена. Он је сликара који је био задужен да слика војсковођу представио као човека који је у "трајној завади са стварношћу" (Андрић 2019, 106) наглашавајући како се писца и уметника не тичу директно политичке струје, утилитарни односи, част, власт, нити богатство, али како у свом стваралачком животу и те како зависи од њих. Сликар је представљен као неко ко је "изгубљен и занесен" који је толико фокусиран на сам рад да му постаје неважно кога има пред собом, узвишеног лика или обичног човека. Сликару (уметнику) је највише стало до самог дела. (Андрић 2019, 134) Ипак, оно што је посредно приказано у овој причи јесу и моменти у којима паша стоји крут, замишљен и утонуо у своје мисли преиспитујући сопствену повест, и претресајући питање о пореклу свог идентитета. Писац нам вешто показује да не постоји тако нешто што је сталан и коначан, ригидан људски карактер, и да је људске ликове занимљиво сликати и описивати управо због променљивости њихових начина живота, навика и стремљења.

Феноменолошка метода ће свакако да се пита о пореклу људске природе, и показаће да није могуће јасно дефинисати и означити темељ човековог карактера и идентитета. Јасно је да постоји кружни однос између појединца и општих токова у којима живи, али та општост је реверзибилна, то значи да је слобода својеврсан *causa sui*, те да је човек је увек већ некако усмерен на друге и са другима креира смисао и заједницу у којој се нормирају одређене вредности. Феноменолог Пол Рикер је показао да сам карактер није ништа фиксно, круто и ригидно. Оно је само скуп навика које се понављају, али целокупан идентитет је много више од тога. (Ricoeur 1992, 128) Питање је да ли икада можемо потпуно разумети нечији идентитет, нечије сопство и да ли икада можемо друге до краја упознати. Феноменолог показје да чак и када сазнамо "објективан ланац интерсубјективних релација" остаје она унутрашњост личности која није у тоталитету објективирана, нити је лако доступна. Други човек *није скуп суђења нити изрицања које ми имамо о њему*. Баш зато што се служи "сопственим временом" и сопственом маштом и сећањима, а не напросто рефлексијом чињеничног искуства, човек је биће које позајмљује од имагинације и на аутентичан начин преплиће сопствено време са "правим" временом и тајањем. За Андрића су управо због тога други људи и карактери били неисцрпна инспирација за стварање и писање, па је стога и прича о Омер Паши-Латасу покушај да се продре у проблем разумевања нечијег идентитета, у односу на његово унутрашње време и доживљаје, који се свакако одигравају у једној одређеној повесној кординати.

Уметник и филозоф, различити ликови који теже истом

Веза између филозофије, уметности и политике се испитује још од најранијих филозофских рефлексија. Платон је био први мислилац који је некако покушавао да преиспита овај



однос. На самом крају *Државе* он каже да је он иако филозоф имао потребу да поступа као уметник: да исприча једну причу (*mythos*), јер је причање прича оно што нас води ка бесмртности, оно што спашава душу од Лете, реке заборава. (Platon, 324, 621c) Хусерл се никада није директно бавио политичком филозофијом, али је то последица његовог учења у времену кризе у коме је сматрао да без дубинске реформе човека, његовог начина мишљења и темељног става према свету није могуће суштинско мењање света око себе, јер ће ригидни системи субјективности увек тежити да формирају спољашњост која ће бити одраз те унутрашње структуре. Није случајно да је у једном периоду свог стваралаштва улогу фантазије Хусерл поистовећивао са методолошким кораком епохе-ом. Наиме, улога фантазије јесте да направи прекид у линеарној временитости, у континуитету и сукцесивности спољашњег света који нас притиска. Тек након епохе-а могућа је слобода као аутентично деловање, јер човек више не поступа реактивно, вођен наивним представама и ставовима, већ слободно бира пут у оквиру датих могућности, несвестан увек последица које тај пут носи. Андрић ће на сличан начин тврдити да остварење слободе никада није потпуно могуће иако смо дужни да му вечно тежимо. Филозофија и уметност могу имати вредност тек ако створе сопствени режим, језик и облик којим ће да комуницирају независно од владајућих политичких система. Уметност остварује своју слободну сврху тек ако се еманципује од декадентне реалности. (Проле 2020: 89) Машта и реалност не морају бити увек у завади, али су филозоф и уметник дужни да се питају о могућим световима, да стреме тој "узвишеној реалности" о којој нам вешто Андрић говори, посебно онда када је садашњост пољуљана и у кризи. Нобеловац који је стварао у веома превртљивим временима, успео је ту улогу успешно да оствари и да је преточи на свој начин у речи. Феноменолошки приступити тумачењу њега није један спољашњи подвиг, већ је та методологија израз саме стварности, живог меса које је обликовало 20. век. Са том методологијом, као и без ње, ми смо осуђени на тумачење, покушавамо да дамо своју реч која сигурно неће бити последња.

ЛИТЕРАТУРА:

Оригинални извори:

Andrić, Ivo (2018) *Aska i vuk*, Sarajevo: Bosanska riječ.

Andrić, Ivo (1977) *Znakovi*, Sarajevo: Svijetlost.

Andrić Ivo (1981) *Znakovi pored puta*, Beograd: Prosveta.

Andrić, Ivo (2013) *Jelena – žena koje nema*, Beograd: Prosveta.

Андрић, Иво (2019) Омер Паша-Латас, Београд: Вулкан.

Andrić, Ivo (2015) "O priči i pričanju", u: *Ivo Andrić – svugdašnji*, Zagreb: Napredak.

Andrić Ivo (2011) *Razgovor sa Gojom*, Beograd: Službeni glasnik.

Секундарни извори:

Aristotle (1984), "On the Soul", in J. Banes (ed.), *Complete Works of Aristotle*, New Jersey: Princeton University Press.

Aristotel (2002) *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta.

Biemel, W. (1980) *Filozofijske analize moderne umjetnosti*, (Kafka/Proust/Picasso), Zagreb: Prosveta, 1980.

Doubt, K., & Tripp, G. (2012). The meaningfulness of Jelena in the work of Ivo Andrić, *New Zealand Slavonic Journal*, *46*, 109–118.

Gasset, Hose y Ortega (2018) *Slikar, gluvonema figura*, Bograd: IFDT.

Gorupin R.: Vucinich, W. S. Women in Andrić's Writing (1995). *Ivo Andric Revisited: The Bridge Still Stands*. Research Series.

Husserl, Edmund (2004) *Predavanja o fenomenologiji unutrašnje vremenske svijesti*, Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Husserl, Edmund (1980), *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, The Hague – Boston – London: Martinus Nijhoff Publishers.

Lešić, Zdenko(2012) "Pripovedač Ivo Andrić", u: *Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti BIH.

Martens, M. (2020). *U požaru svetova: Ivo Andrić-jedan evropski život: biografija*. Beograd: Laguna.

Milutinovic, Z. (2009). 'The Wisdom Effect: Ivo Andric the Storyteller'. Central European University Press.

Niče, F., Jevtić, B., & Marković, V. (1982). *Sumrak idola*. Beograd: Grafos.

Platon (2002) *Država*, Beograd: BIGZ.

Ricoeur, Paul (1992) *Oneself as Another*, Chicago-London: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul (1984) *Time and Narative*, Vol. 1, Chicago-London: University of Chicago Press.

Prole, D. (2018) "Savremenost primitivnog i primitivnost savremenog", u: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, *43*(1), 143–155.

Prole, D. (2020) "Što je to trubadurska radost?", u: *Filozofska istraživanja*, *40*(2), 369–380.

Valeri, Pol (2003) *Predavanja o poetici*, Beograd: NNK Internacional.

*

Тања Тодоровић, 2011. године завршила гимназију Јован Јовановић Змај, друштвено-језичко одељење. У току гимназије се бавила реториком и водила *Просефест*. Исте године уписала Филозофски факултет у Новом Саду, Одсек за филозофију. 2015. године дипломирала на ФФУНС на тему "Хусерлов појам кризе". У току студија се бавила студентским организовањем и била Стипендиста Фонда за стипендирање и подстицање напредовања даровитих студената и младих научних радника и уметника Универзитета у Новом Саду као и Стипендиста фонда за младе таленте Републике Србије – Доситеја. 2014/15. године добија награду Најбољи студент факултета за 2014/15. школску годину и Награду задужбинског фонда Матице српске у Новом Саду за најбољег студента завршне године Филозофског факултета у Новом Саду. 2016. године почела је да ради на Одсеку за филозофију на ФФУНС-у, где је тренутно запослена као асистент. 2017. мастерирала на тему "Филозофско порекло теорије друштвеног уговора". Исте године је уписала докторске студије на Одсеку за филозофију.2019. године провела је месец дана у јуну на истраживачком боравку на *Карл-Франзенс-Универзитät-у* у Грацу. Написала је неколицину радова, приказа и превода и учествовала на различитим научних конференцијама. Комплетна биографија може се пронаћи на: http://www.ff.uns.ac.rs/sr/fakultet/odseci/filozofija/zaposleni/tanja-todorovic.

Ужа поља интересовања су јој: феноменологија, практичка филозофија, филозофија уметности, поетика. Тренутно је на завршној години докторских студија и чланица *The Society for the Study of Women in Phenomenology* и *Centro de EstudiosFilosóficos-Culturales*, *Mexico,* центра при коме истражује појам фантазије у савременој филозофији и уметности. Одувек је занимао спој филозофије у теорији и пракси. Поред редовних активности тренутно пише кратке колумне за "Политички преглед" (http://www.politicki-pregled.rs/)

НАПОМЕНЕ:

[1] Тања Тодоровић, tanja.todorovic@ff.uns.ac.rs

[2] Студије филозофије су обликовале његов егзистенцијалистички, али и револуцинарни однос према животу (Martens 2020, 44)

[3] Подв. аутор.

[4] О многострукости значења приче видети: Doubt, K., & Tripp, G. (2012). The meaningfulness of Jelena in the work of Ivo Andrić, *New Zealand Slavonic Journal*, *46*, 109–118.

[5] Подв. аутор.

[6] Прев. аутор.

[7] Подв. аутор.

Радивој Шајтинац

БЕЗ ОДГОВОРА ИКАД

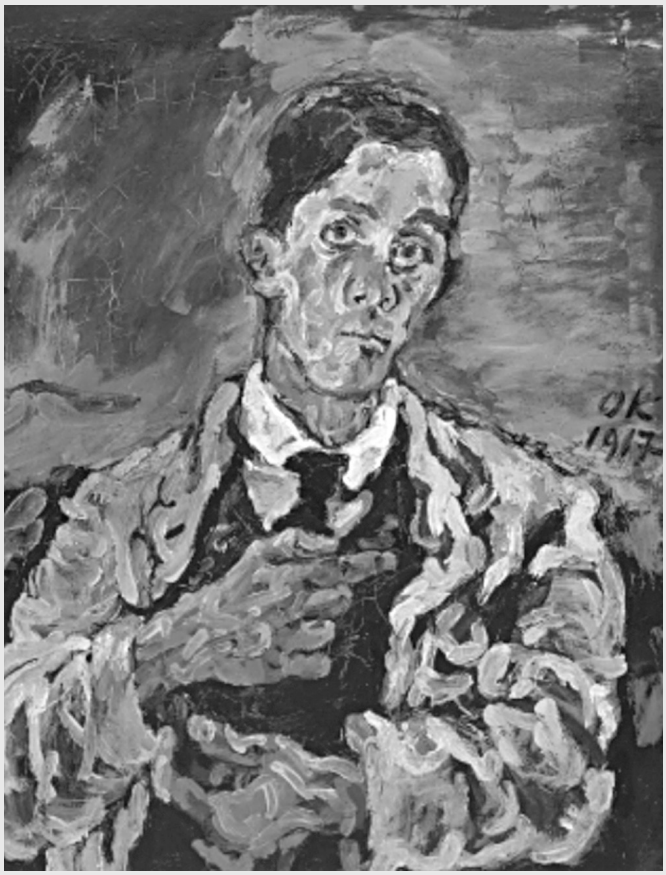
(Сазвежђе водоноше)

Како сија једва дочекана
чаша воде
као стрпљење које се провиди
жеђ која се не памти
мука која прећути

део опостанка
чије су слике безбројне
као гутљаји и разлози

онако
како се
по причи
пропати из навике
по несталој жеђи
ситница стакла

све док болест
не почисти богати део живота
сјај самоће коју ни сам не препознаш
не дрхтиш
али и не хвалиш се
све док она сија
питко



БЕСКУЋНИШТВО СТАНАРИЦЕ

(Врабица царица)

Лакше је,подношљивије
само гледати а не чути
То мало обртања и дрхтања
чишћења и вивања све те то
и чува и обасипа

жива си, коначно
покретљива рупа
у крошњином тесту од магле
ипак ћеш се искључати
истобојна с пригушеним немицањем
само обло зрно главе и кљун
а крила и канџице
далеко, далеко

а не може се небо
ни празнине облачност
ни горе, ни доле, ни између
отрести
не дрхти не примај
људску позајмицу

чак пре овог погледа
док одоздо ико неодлетив
стрепи од цврркута који се спотиче

ДОВДЕ

(Живне ли срце живино)

До ових суза
стигосмо стрмом страном слика
према себи неповерљиви
и свака нас је реч опекла

Увек слушање сопственог гласа
беше уз неопрез и трему
као да нисмо ту
и једва чекамо да нам неко дође
макар ћутао, макар прошао

зато је тако сузно све што је преблиско
а од дуготрајног погледа
остану тајац и труње који бледе
као да се нешто заборави кад врат утрне

ипак
у дисању нешто светли, збори и сенчи
оно што кожи и телу
најави опекотине
а сузе одједном избију
из прећутаног што волесмо
и прегласног
што ћемо тек видети

Артур Шопенхауер

О филозофији на универзитетима[1]

Ἡ ἀτιμία φιλοσοφία διὰ ταῦτα προσπέπτωκεν, ὅτι οὐ κατ᾽ ἀξίαν αὐτῆς ἅπτονται· οὐ γὰρ νόθους ἔδει ἅπτεσθαι, ἀλλὰ γνησίους.

[Презир је погодио филозофију, зато што се више не баве њоме како би требало да одговара њеном достојанству; јер не би требало њоме да се баве привидни филозофи, него они прави.]

Платон, *Држава*, VII.

Од тога да се изучава на универзитетима, филозофија свакако има вишеструку корист. Тиме њена егзистенција постаје јавна и њен барјак је постављен пред очима људи; тиме се увек изнова доводи у свест и постаје приметно њено постојање. Главни добитак одатле биће тај да ће понеки млади и способни ум да се упозна с њом и да буде подстакнут на њено проучавање. Међутим, морамо признати да би онај ко је способан за њу, а стога зато има и потребу за њом, могао да је пронађе и упозна и на други начин. Јер оно што се међусобно воли и што је рођено једно за друго лако нађе једно друго: сродне душе поздрављају се већ из далека. Наиме, једног таквог ће свака књига било ког правог филозофа, која му падне у шаке, моћније и ефектније инспирисати него што би то могло излагање неког ординарног катедарског филозофа. А у гимназијама требало би марљиво читати Платона који је најделотворније средство за побуђивање филозофског духа. Међутим, временом се код мене усталило мишљење да над споменутом коришћу катедарске филозофије превагу односи штета што је филозофија као професија доноси филозофији као слободном истраживању истине, или пак филозофија у служби владе филозофији у служби природе и човечанства.

Наиме, као прво, влада неће плаћати људе који ће да противрече ономе што хиљаду свештеника или вероучитеља, које она запошљава, обзнањују у проповедаоницама у њено име, било директно или индиректно; а такво нешто, у оној мери у којој делује, морало би да сузбије дејство оног првог дешавања.Јер познато је да се судови међусобно не укидају само кроз контрадикторну, већ и кроз пуку контрарну супротност: нпр. суду "Ружа је црвена" не противречи само онај "Она није црвена", него већ и овај "Она је жута", што овде има исти, штавише, можда и јачи учинак. Отуда начело *improbas secus docentes*[2] [Одбацују се они који научавају нешто друго]. Али услед те околности универзитетски филозофи доспевају у потпуно необичан положај о чијој јавној тајни овде ваља прозборити. Елем, у свим другим наукама професори који их предају имају само дужност да у складу са својим моћима и могућностима научавају оно што је истинито и исправно. Искључиво код професора филозофије ствар ваља разумети *cum grano salis* [с потребном задршком]. Наиме, овде ствари стоје сасвим другачије, што почива на томе да је проблем њихове науке исто оно о чему, на њој својствен начин, свој суд даје религија; због тога сам ову назвао метафизика простог пука. Према томе, и професори филозофије треба да подучавају шта је истинито и исправно: али управо то, у суштини ствари, мора да буде исто оно чему такође подучава државна религија која је исто тако истинита и исправна. Одатле је произишла она наивна изјава једног прилично угледног професора филозофије из 1840. године, што сам је користио већ у мојој критици Кантове филозофије: "уколико нека филозофија пориче главне идеје хришћанства, онда је она или погрешна или, *ако је ипак истинита, онда је она неупотребљива*." (Види *Свет као воља и представа*, II том, стр. 625 [немачко издање – напомена преводиоца]) Из тога се види да истина у универзитетској филозофији заузима само секундарно место и, ако се то захтева, мора да се склони, како би препустила место некој другој инстанци. – Ето, то је оно по чему се филозофија на универзитетима разликује од свих осталих катедарских наука што их ту имамо.

Као последица тога ће на универзитетима, докле год буде постојала црква, увек бити подучавана само таква филозофија која, справљена уз доследно поштовање државне религије [напомена преводиоца: *Landesreligon* – мисли се на религију која је била прихваћена као водећа у одређеној држави(ци) ондашњег Немачког савеза], углавном паралелно ступа уз ову и отуда одувек – у најбољем случају збркано фигурирана, необично издекорисана и тиме учињена тешко разумљивом – у основи и суштини ствари не представља ништа друго до парафразу и апологијудржавне религије. Наставницима, који под тим ограничењима треба да подучавају, не преостаје ништа друго него да траже нове фразе и форме у оквиру којих ће да поставе апстрактним изразимазамаскиран и тако бљутавим направљен садржај државне религије који ће онда да се зове филозофија. Но ако овај или онај поред тога хоће нешто да уради,онда ће се он или пребацити на друге предмете или ће уточиште наћи у свакојаким безазленим лакрдијама, као, на пример, правити тешке аналитичке прорачуне еквилибрија представа у људској глави и сличне којештарије. У међувремену до те мере ограничени универзитетски филозофи остају даље добро расположени у самој ствари; зато што њихова суштинска озбиљност лежи у томе да часно зараде ваљану плату за себе, своју жену и дете, такође и да уживају одређен углед међу људима; насупрот чему они дубоко узрујан дух правог филозофа, чија читава и велика озбиљност лежи у проналажењу кључа за наше, како загонетно, тако и мучно постојање, убрајају у митолошка бића; једино ако им се онај ко је тиме оптерећен не учини као да је опседнут мономанијом, уколико би се икад појавио пред њима. Јер да с филозофијом може да буде повезана таква суштинска, горка озбиљност, по правилу не може себи ни у сну да представи нико мање од њеног доцента; исто као кад се чини да је папа најневернији хришћанин. Отуда у најређе случајеве спада онај да је неки прави филозоф уједно био доцент филозофије.[3] Да управо *Кант* представља тај изузетни случај, образложио сам већ у другом тому мог главног дела, К. 17, стр. 162 [оригинално издање *Света као воље и представе*], укључујући разлоге и консеквенце из саме ствари. Иначе, доказ

горе разоткривене условљености егзистенције универзитетске филозофије да је чувена *Фихтеова* судбина; мада је овај у суштини био обичан софиста, а не прави филозоф. Наиме, он се одважио да приликом свог филозофирања игнорише учења државне религије; последица тога било је његово отпуштање из службе, а приде га је изружила руља. Казна је такође утицала на њега, тако што се, после његовог каснијег запослења у Берлину, апсолутно Ја сасвим покорно претворило у милогбога и уопште читаво његово учење попримило прилично хришћанске црте; о чему посебно сведочи *Упутство за блажени живот*. У његовом случају пажњу заврђује и околност да му је као главни прекршај пребачен став да бог није ништа друго до морални поредак света као такав; иако се тај став само мало разликује од изреке јеванђелисте Јована: *Бог је љубав*. Исту судбину је 1853. доживео приватни доцент [Куно] Фишер у Хајделбергу којем је одузет *jus legendi* [право да држи предавања] зато што је подучавао пантеизам. Дакле, девиза гласи: "Ждери свој пудинг, робе, и сматрај јудејску митологију филозофијом!" – Но оно што је смешно у целој ствари јесте то што ти људи себе називају филозофима, као такви суде и о мени, и то са изразом супериорности, штавише, спрам мене се праве важни и четрдесет година се нису удостојили да баце поглед на мене, не сматрајући ме нимало вредним пажње. – Али држава мора и да брани своје присталице, па би требало да изда закон који би забранио да се исмевају професори филозофије.

Стога се лако дā увидети да, у оваквим околностима, катедарска филозофија не може да избегне да поступа

"Попут цврчка дугоногог,
Што вазда лети и скокове прави –
А потом песмицу своју пева у трави."

[Гете, *Фауст* I, стих 288–290.]

Оно што је за размислити у целој ствари јесте само могућност коју ваља узети у обзир, наиме да се крајњи у виду природу ствари, његову сопствену нарав и суштину света, који је доступан човеку, баш не може ускладити са учењима што су се делимично обзнанила некадашњем јеврејском наротчићу, а делимично појавила пре 1800. година у Јерусалиму. Како би се та сумња сузбила једним ударцем, професор филозофије Хегел измислио је израз "апсолутна религија" којим је, најзад, испунио своју сврху; пошто је познавао своју публику: а она је и за катедарску филозофију стварно и у сваком смислу апсолутна, тј. таква да треба и мора бити апсолутно и напросто истинита, иначе – – – – – ! – Други, пак, од тих истраживача истине, стапају филозофију и религију у кентаура којем дају име филозофија религије; такође подучавају да су религија и филозофија у ствари исто; међутим, чини се да је тај став истинит само у оном смислу у којем је Фрањо I, узевши у обзир свој однос према Карлу V, наводно врло помирљиво рекао: "шта мој брат Карло хоће, то хоћу и ја" – наиме Милано. Опет други не околишу толико него без устезања говоре о хришћанској филозофији; што отприлике испада као кад би требало да буде реч о хришћанској аритметици у којој би се ствари узимале произвољно. Такви епитети позајмљени од верских учења, уз то, очигледно не пристају филозофији, пошто се она сматра покушајем ума да проблем постојања реши сопственим средствима и независно од било ког ауторитета. Као наука она нипошто нема посла са оним у шта сме, или треба, или мора да се *верује*; него само са оним што се може *знати*. Уколико се пак то покаже као нешто сасвим друго од оног у шта треба веровати, онда се ни тиме вери не би нанела штета: јер она је вера зато што садржи оно што се *не* може знати. А када би се то могло и знати, онда би се вера ту нашла као нешто посве бескорисно, па чак и смешно; као када би се о предметима математике постулирало неко верско учење. Али онај ко је убеђен у то да је сва истина овог света садржана и срочена у државној религији; па добро, нека се држи тога и остане ускраћен за сваку врсту филозофирања. Али нека се неко не држи за нешто што није. Тобожње изношење непристрасног истраживања истине с намером да се од државне религије направи резултат, па чак и мерило и контрола истог је неподношљиво, а таква филозофија, која је прикована за државну религију попут пса ланцем за зид представља наопаку карикатуру највишег и најплеменитијег стремљења човечанства. У међувремену је члан главног параграфа универзитетских филозофа постала управо филозофија религије, горе означена као кентаур, која у ствари води к једној врсти гнозе, а изгледа такође и ка оном филозофирању под извесним омиљеним претпоставкама које нипошто нису потврђене. Такође и програмски наслови попут *de verae philosophiae erga religionem pietate* [*О страхопоштовању истинске филозофије пред религијом*], сасвим одговарајући натпис над једним оваквим филозофским тором за овце, врло јасно означавају тенденцију и мотиве катедарске филозофије. Истина, тако припитомљени филозофи повремено узимају залет који делује опасно: али ствар можемо на миру да сачекамо, уверени да ће ипак достићи једном за свагда зацртани циљ. Штавише, каткад можемо да осетимо искушење да поверујемо да су своја озбиљно конципирана филозофска истраживања предузели већ пре своје дванаесте године и да су у том добу заувек установили свој поглед на суштину света и оно што спада у то; зато што, после свих филозофских дискусија и вратоломних странпутица, под палицом претенциозних вођа, достижу увек оно што нам се у том старосном добу обично представља као веродостојно, а то изгледа чак узимају за критеријум истинитости.Чини им се да сва хетеродоксна филозофска учења с којима су се у међувремену, током свог живота, морали бавити, постоје само зато да би била оповргнута, како би она прва била утолико јаче етаблирана. Чак им се морамо дивити како су умели да очувају чистом своју унутрашњу филозофску чедност, иако су читав свој живот провели с толико опаком јереси.

Коме је, после свега реченог,преостао трунак сумње у дух и сврху универзитетске филозофије, нека размотри судбину Хегелове надримудрости. Елем, да ли јој је шкодило то што је њена главна замисао најапсурднија идеја, да је то био наглавачке окренути свет, филозофска лакрдија,[4] а њен садржај најиспразније нагваждање без икаквог смисла које никад толико задовољства није правило празноглавцима, те да је њено излагање у делима самог аутора најодвратнији и најбесмисленији галиматијас, подсећајући нас, штавише, на делирије лудака? О не, нимало! Напротив – она је двадесетак година цветала као најсјајнија катедарска филозофија која је икад донела плату и хонорар, и тако се утовила; наиме, у целој Немачкој је у стотинама књига проглашавана за коначно достигнут врх људске мудрости и за филозофију над филозофијама, чак је и

уздизана до неба: студенти су полагали испите из ње, а професори добијали посао због ње; ко није хтео да учествује у томе проглашаван је"лудом на сопствену руку" [Гетеов цитат из песме "Оригиналнима"] од репетента њеног како конформног тако и недуховитог аутора, који је научен да буде дрзак, док је неколицина оних који су се усудили да нејако опонирају тим будалаштинама наступала с том опозицијом само стидљиво, признајући "велики дух и најегзалтиранији генај" – оног бљутавог надрифилозофа. Доказ за све овде речено даје читава литература целе те халабуке која се, као одсад закључен документ, креће кроз предворје [наших] суседа који [нам] се подругљиво смеју,ка оном суду на којем ћемо се поново видети, ка трибуналу будућих нараштаја међу чијим инструментима се налази и срамотно звоно [*Schandglocke*] које може чак одзвањати кроз читаве векове. – Али шта је то онда коначно било што је изненада окончало ону славу, што је оборило *bestia triunfante* [тријумфалну звер: према Ђордану Бруну] и растурило читаву армију њених плаћеника и буквана осим пар отпадника који су као заостали војници и мародери, шћућурени под заставом *Халеовских годишњака*, још извесно време правили неред, изазивајући скандале у јавности, као и неколицина бедних тупана који још и данас верују у оно што им је у млађим годинама утувљено у главу и с чиме торбаре по белом свету? – Ништа друго него да је некоме на памет пала злобна идеја да покаже како је то једна универзитетска филозофија која се само привидно и само по слову подудара са државном религијом, а не стварно и у правом смислу. Та примедба је у потпуности била оправдана; јер то је доцније доказао *неокатолицизам*. Наиме, *немачки* или *нови католицизам* није ништа друго до популаризована *хегелијанштина* [*Hegelei*]. Попут ове, он оставља свет необјашњеним, он стоји ту, без даљњих информација о њему. Само што му се даје име *бог*, а човечанству име *Исус Христ*. И једно и друго је "самом себи сврха", тј. ваљда су овде зато како би се уживало док траје овај кратки живот. *Gaudeamus igitur!* [Веселимо се!] А Хегелова апотеоза државе наставља седаље до комунизма. Врло темељан приказ неокатолицизма у овом смислу даје Ф. Кампе, *Историја религиозног покрета у новијем времену*, 3. том, 1846. [F. Kampe, *Geschichte der religiösen Bewegung neuerer Zeit*, Bd. 3, 1856.]

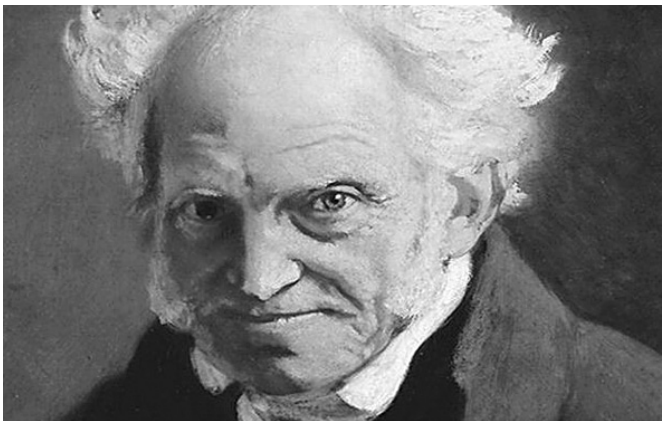
Али да је оваква примедба могла да буде Ахилова пета једног доминантног филозофског система показује нам

"које ту својство
Превагу даје, уздиже чојство."

[*Фауст* I, 2099/10],

односно шта је прави критериј истине и снаге важења једне филозофије на немачким универзитетима и у чему лежи главна ствар; мада се такав напад, чак и без презривости сваког јеретизовања, могао кратко извести с оним *ουδεν προς Διονυσον* [то нема никакве везе с Дионисом].

Онај коме су још потребни даљи докази за овакав увид нека размотри епилог велике хегеловске фарсе, наиме, одмах наредна, нашем времену тако примерена конверзија господина фон Шелинга из спинозизма у фарисејство због чега је следило његово премештање из Минхена у Берлин, уз звук фанфара свих новина, по чијим наговештајима се могло поверовати да ће тамо у свом џепу лично однети самог бога за којим се тако жудело; због чега је



прилив студената било толико велик да су чак кроз прозор упадали у салу за предавање; затим, на крају курса, послужна предаја велике дипломе од стране једног броја универзитетских професора који су били његови слушаоци, и уопште читава, врло сјајна и ништа мање лукративна улога истога у Берлину коју је одиграо не црвенећи се нимало од стида; и то у тако високој старости када брига о спомену што га неко оставља иза себе, макар у случају племенитијег карактера, односи превагу над сваком другом бригом. Неко би могао постати прилично сетан код оваквих ствари; штавише, могао би скоро да помисли да би професори морали да поцрвене од стида: међутим, то је занесењаштво. Али ако се некоме после разматрања оваквог животног биланса не отворе очи за оно шта представља катедарска филозофија са својим јунацима, томе се више не може помоћи.

С немачког превео ***Дамир Смиљанић***

Изворник превода:
Arthur Schopenhauers sämtliche Werke. Vierter Band, herausgegeben von Paul Deussen: Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften, Erster Band, R. Piper & Co., München 1913.
(Одломак)

НАПОМЕНЕ:

[1] Изворник превода: Arthur Schopenhauer, "Ueber die Universitäts-Philosophie", у: Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften, Erster Band, R. Piper & Co., München 1913, стр. 159–221.

[2] Напомена преводиоца: Приликом превођења израза и цитата са других језика преводилац се служио преводима датим у ћиришком издању Шопенхауеровог дела (историјско-критичко издање Артура Хибшера). Упор. Arthur Schopenhauer, "Ueber die Universitäts-Philosophie", у: Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften. Erster Band. Erster Teilband, Diogenes, Zürich 1977, стр. 155–218.

[3] Потпуно је природно да што више богобојажљивости се од једног професора тражи, то ће мање да се тражи ученост од њега; – као што је, рецимо, за време Алтенштајна било довољно да неко прихвати Хегелове бесмислице. Али откад приликом преузимања професорских места богобојажљивост може да замени ученост, господа се нису претргла по питању ове. – *Тартифи* би пре требало да припазе и да се запитају: "Ко ће да нам верује да у то верујемо?" – Да су *та господа* професори тиче се оних који су их направили њима: ја их познајем само као лоше писце чијем се утицају опирем. – Ја сам тражио истину, а не професорско место: у крајњој инстанци, на томе почива разлика између мене и такозваних послекантовских филозофа. То ће, временом, све више постати видљиво.

[4] Види моју критику Кантове филозофије, 2. издање, стр. 572 [оригинално издање *Света као воље и представе*].

Луиз Глик

АХИЛОВ ТРИЈУМФ

ФАНТАЗИЈА

Рећи ћу ти нешто: свакога дана
људи умиру. А то је тек почетак.
Свакога дана, у кућама покојника,
нове удовице се рађају.
Нова сирочад
седе прекрштених руку,
покушавајући да одлуче шта ће са новим животом.

Онда су на гробљу, неке од њих
по први пут. Уплашене су плакањем,
понекад неплакањем. Неко се нагне,
каже им шта да ураде следеће. Шта би то могло значити
да би требало да кажу неколико речи, или понекад
да баце понеки грумен у отворен гроб.

После тога, сви хитају ка кући
која је одједном пуна посетилаца.
Удовица седи на каучу, веома свечано,
људи стају у ред и прилазе јој један по један,
понекад је узму за руку, понекад загрле.
Нађе прикладну реч
за сваког од њих,
захваљује им, захваљује им као шта би то желели.

Дубоко у срцу, жели да оду,
жели да се врати назад на гробље,
назад до болесника
у собу, у болницу. Зна да
то није могуће. Али то је њена једина нада,
да се врати натраг.
И то само мало, Не тако далеко до венчања,
нити до првог пољупца.

КИРКИНА МОЋ

Никада нисам никога претворила у свињу.
Неки људи су свиње; Ја само учиним
да изгледају као свиње.

Мука ми је од тог света
који дозвољава да спољашњост преруши унутрашњост.
Твоји људи нису били лоши људи;
Недисциплинован живот
учинио им је то. Као свиње,

уз моју негу
и негу мојих дама, они су
постали умилни, како треба.

Онда сам поништила чини,
показујући и своју доброту
као и своју моћ. Видела сам да
можемо бити срећни овде,
као мушкарци и жене
када су им потребе једноставне.
у истом трену,

Преживела сам твој одлазак,
твоји људи су уз моју помоћ пркосили
мору које урла и бесни. Мисле
да ме је неколико суза узнемирило?

Пријатељу мој, свака чаробница је прагматичар у срцу;
не вичи суштину, као онај ко се не може
сусрести са ограничењем.
Да сам хтела само да те држим
држала бих те као затвореника.

КИРКИНА ЖАЛОСТ

На крају. Обзнанила сам се
твојој жени онако како би
неко од богова то учинио, у њеној кући, на
Итаци, глас
без тела: зауставила је
ткање, окретала главу
прво на лево, онда на десно
мада је било узалудно наравно
пратити глас до било каквог
стварног извора: сумњам
да ће се вратити разбоју
са оним што сада зна. Када је
поново видиш реци јој
да овако богови кажу збогом:
ако сам у њеној глави заувек
тада сам у твом животу заувек.

СНЕГ

Касни децембар. Мој отац и ја
идемо у Њујорк, у циркус.
носи ме
на својим раменима по оштром ветру:
комадићи белог папира
падају преко прагова између шина.

Мој отац је волео
да стоји овако, да ме носи
тако да не може да ме види.
Сећам се
како сам зурила право напред
у свет који је мој отац видео;
трудила сам се
да гутам његову празнину,
тежак снег
који није падао, већ кружио око нас.

АХИЛОВ ТРИЈУМФ

У причи о Патроклу
нико не преживљава, чак ни Ахил
који је био скоро бог.
Патрокле је личио на њега; носили су
исти оклоп.

Увек у оваквим пријатељствима
један служи другоме, један је нижи од другог:
хијерархија је
увек очигледна, мада се легендама
не може веровати
оне потичу
од преживелог,
оног који је био напуштен.

Шта су су грчки бродови у пламену
наспрам овог губитка?

У свом шатору, Ахил је
жалио целим својим бићем
и богови су видели
да је он човек већ мртав. Жртва
оног дела себе који је неког волео,
дела који је био смртан.

*

Лујиз Елисабет Глик (Glück) рођена 22. априла 1943. Америчка је песникиња и есејиста. Добитница је Нобелове награде за књижевност 2020. Године. Критика је уочила "њен непогрешиви поетски глас који строгом лепотом чини индивидуално постојање универзалним". Њене остале награде укључују Пулицерову, Националну медаљу за хуманистичке науке, Националну награду за књигу, Награду Националног круга критичара књиге и Болингенску награду. Од 2003. до 2004. била је песнички лауреат Сједињених Држава.

Глик је рођена у Њујорку, а одрасла је на Лонг Ајленду. Почела је да болује од анорексије док је била у средњој школи и касније је преболела. Похађала је Sarah Lavrence College и Колумбијски универзитет, али није стекла диплому. Поред тога што је аутор, предавала је поезију на неколико академских институција.

Глик се често описује као аутобиографска песникиња; њен рад је познат по емоционалном интензитету и по честом ослањању на митологију или слике природе како би медитирала о личним искуствима и модерном животу. Тематски, њене песме осветљавају аспекте трауме, жеље и природе. При томе је постала позната по искреним изразима туге и изолованости. Критичари су се фокусирали на изградњу њене поетске личности и однос, у њеним песмама, између аутобиографије и класичног мита.

Са енглеског превео ***Никола Живановић***

Горан Јовић

ТИ СИ ЖИВЕО...

Ти си живео свих својих хиљаду
прочитаних књига:

С библијским старцима и децом лутао
долинама Еуфрата и Нила;
Још пун дивљења према бициклу Јозефа
Ковалског трчао на плес с мадам Шоша;
Помно ослушкивао број таласа
Шекспирове *Буре* да би уз Борхеса касније
трагао за правим идентитетом
великог песника (*Everthing and nothing*);
Кажеш: *Ја* сам Винсенту диктирао она писма,
драги мој Тео;
Ја, *Тринаести апостол* и убица старе
петроградске лихварке;
Љубакајући се с Констанс Четерли,
упознао Беду Фолтина, комедијаша Чарнојевића
и држао мач суровог и несрећног Михаела Колхааса
у његовој махнитој жудњи за исконском правдом...
Био си све то и још много тога;
Али увек си био једино онај човек на чијем је
прозору бдело усамљено светло
у ноћи погубљења Јозефа К.;
Запамтио си и причаш, нема ко да чује

СВАКЕ ВЕЧЕРИ...

Сваке вечери навијаш очев сат
Стару *Омегу* да не стане
Да одржи везу с оностраним и неповратним
Ко неки резервни ехо-кардиограм
(С недељним заостатком од два минута).
Навијаш очев стари сат
Из чистог и очигледног сујеверја

*

Горан Јовић, рођен је у Зрењанину, 1962. године. Дипломирао на Правном факултету у Новом Саду.

Још као млад објављивао у књижевним часописима "Поља" и "Сунчаник", поезију и кратку прозу. Учесник финалних вечери поетских фестивала у Књажевцу, Горњем Милановцу, Житишту, Бијелом Пољу и Београду, више пута. Аутор три самосталне књиге стихова, "Монах улице", "Арлекино блуз", "Љубави једног монаха", као и књиге кратке прозе "Тренуци прозирног".

Од 2017. члан Друштва књижевника Војводине. Живи у Бачкој Паланци као самостални уметник, књижевник.

ЗЛАТНА ГРЕДА©

Гојко Божовић

Две утопије Васка Попе

Две утопије су обележиле животну и стваралачку авантуру Васка Попе. Обе утопијесу тежиле промени света, неког од могућих или стварних светова, али је исход тих промена потпуно различит. Обе утопијесу биле израз духа модернизације и снажне воље за променом.

Једно је утопија која је тежила да промени поезију и да конституише песму као кључни смисао света. Или барем као један од кључних смислова света. Друго је утопија револуционарне промене друштва и света.

Једна утопија је песничка и поетичка. Друга утопија је идеолошка. Обе утопије су постојале у исто време у истом човеку, додуше, не увек у истој сразмери у динамичкој унутрашњој дијалектици која је обележавала његово друштвено и културно биће. Некада је превладавала једна, некада друга утопија. Некада су се те две утопије, као изрази моћних струја који стоје иза њих, налазиле у приличној равнотежи. Од односа двеју утопија зависила је природа Попине поезије, као и превлађујући тон у његовим аутопоетичким текстовима.

Објава утопије у поезији није никакво изненађење, поготову не у поезији која у модернизацији књижевног говора види свој пресудан израз. Тако је и код песника *Коре*. Попа је најпре истраживач и творац нових светова, песник који је у игри откривао најсложеније ствари света, у доступној предметности изворе најдубљег филозофског мишљења, у малим кутијама постојања бесконачне светове људске егзистенције и људског мишљења без кога егзистенција губи на смислу и радости открића, док је у основним елементима традиције препознавао темеље модернистичког певања и мишљења. Окренут модернизацији песничког језика и поступка, симбологије и песничке економије, Попа не окреће главу пред геолошким слојевима традиције и искуства. Напротив: они су још једна моћна стварност од које ће Попа обликовати неке од најважнијих стубоваа своје песничке грађевине. У тако схваћеној модернизацији, која тече у оба дијахронијска смера, и према прошлости која нема краја, и према будућности која је, у ентузијастичкој пројекцији Попиног друштвеног, па и књижевног времена тек почела, сусрет поезије и утопије је природна последица у дијалогу два облика мишљења.

У непрестаном додиру са утопијом, поезија је и сама утопијско мишљење. Она се дотиче света и објављује се у конкретном свету свога настанка, али својим језгром тај свет превазилази и усмерава се и према другим могућностима мишљења и егзистенције од оних који су у једном времену и у једном простору могући и замисливи. Измештена из предвидљивог и стереотипног виђења стварности, поезија у утопији доживљава простор надрационалног, надлогичног, надстварног, па ако хоћете и надегзистенцијалног. Ако је то још поезија стопљена са утопијом модернизације, било умерене и постепене, било експанзивне и револуционарно заоштрене, онда се нит која повезује утопију и поезију показује као још неупоредиво значајнија него када би била реч о поезији која се утемељује у традиционалном искуству. Традиционално искуство, од којег год врсте оно било, већ је потврђено и прихваћено у искуству, па је самим тим и постало саставни део стварности на коју се односи и у којој се објављује.

Останимо код поезије као утопије.У својим кључним песничким књигама, од *Коре* до *Вучје соли*, који се по вредности може придружити циклус "Мала кутија" и један број песама из заоставштине, Попа не објављује ниједну другу утопију. Његово песничко мишљење, у знаку високог модернизма, креће се у неколико до последњег детаља срезаних, концентричних кругова. У историји српске поезије није било песника који је тако пажљиво обликовао своје песничке књиге и који је развојни пут своје поезије имао пред собом као логичан низ и доследан план. Пратећи тај тематски и унутрашњи развој Попине поезије, лако видимо како свака наредна књиге јесте један савршен круг у коме изабрана тема бива заокружена, док по својој природи оличава проширење дотадашње тематске и поетичке основе овог песништва. Утолико се може говорити о Попи игре, потом о Попиној поезији која истражује поље језика и апсурда, онда о Попи космогоније који ће у *Усправној земљи* и *Вучјој соли* постати Попа митологије и Попа културноисторијског памћења.

Али у завршне три књиге, у *Живом месу*, *Кући насред друма* и *Резу*, јавља се одједном друштвени Попа, песник какав није очекиван из перспективе његових дотадашњих стихова. При томе, структура и ритам његовог стиха нису промењени, али су тематски простор ових стихова и њихови поетички извори потпуно другачији. Утопија поезије срела се у овим књигама с другом Попином утопијом, са утопијом револуционарне промене света.

Док је исписивао велика концентрична језгра свог песништва, у две велике деценије своје поезије, од 1953. до 1975. године, Попа је најинтензивније писао и аутопоетичке текстове, од којих је већина по облику ближа песничком него класичном есејистичком говору. Попина аутопоетика говори песничким језиком, помало затамњено и сасвим у духу песникових стихова, јер верује да поезија говори сама собом. Као што је Андрић говорио да "писац говори својим делом", тако и Попа верује да аутопоетика треба да остане у духу песништва из кога је потекла и кога више објашњава својих духом и обликом него недвосмисленим објавама и садржајем. Објаве су саме песме, а аутопоетички текстови требало је да,

по Попиној видљивој замисли, буду нека врста изнова пређеног пута кроз елементе несвакидашње стваралачке авантуре.

Већина Попиних аутопоетичких текстова, како показује *Калем*, завршена књига остала у заоставштини, настала је педесетих и шездесетих година, дакле, на Попиним песничким врхунцима. Док обликује песнички свет, Попа у аутопоетичким текстовима проверава и саме његове основе. Поезија се ослања на аутопоетику и продужава у њој. У седамдесетим и осамдесетим годинама настаје свега неколико песникових аутопоетичких текстова. Неке од песама које имају аутопоетички садржај и које су настале у тим деценијама Попа ће објавити у *Живом месу*, *Кући насред друма* или у *Резу*, док ће неке остати у заоставштини, међу замишљеним и неоствареним песничким циклусима и књигама. Док у Попином свету преовлађује утопија поезије, настају његови његови најважнији и најбројнији аутопоетички текстови. Када превлада утопија револуционарне промене света, аутопоетика ће се повући на рубове Попиног интересовања, док ће идеолошка пројекција друштва, видна у песниковим позним стиховима, постати замена за аутопоетичка преиспитивања која свакако не би могла да остану ограничена само на питања поезије већ би нужно, из овакве позиције, морала да се посвете и неким питањима друштва. Ако је као грађаним био сапутник друштвеног поретка реалног социјализма и његове идеолошке формације, не изражавајући то у властитом песништву у својим темељним књигама, Попа је у својим завршним књигама, које свакако нису на нивоу његове велике епохе, постао отворен за другу утопију свог живота, због чега песме постају прожете више или мање транспонованим идеолошким садржајем.

Ствари никада нису једноставне, па тако нису ни у случају Попине идеолошке еволуције, још прецизније, у случају еволуције Попиног идеолошког израза. Трагови сусрета две идеологије могу се, можда баш због разлика у природи два говора, која ни код Попе није сасвим напуштена, пратити у дужем временском периоду у песниковим аутопоетичким текстовима него у његовој поезији.У предговору за песнички зборник *Од злата јабука*из 1958. године Попа пише: "Зато нам се највећи песници, из деценију у деценију, из века у век, и враћају живим, вечито живим изворима народне поезије. Дубоко ту у песничком тлу нашег језика (ван кога се не може учинити ниједан крилати корак у поезији) леже, често запретани под маховином и песком заборава, извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова." Хвалећи "вечито живе изворе народне поезије", у чему можемо видети и најаву песниковог окретањакултурно-историјском памћењу као следећем великом извору своје поезије, Попа одмах потом наглашава услове под којима ће ти извори остати "вечито живи": "Само се жива вода из тих извора не може захватити идући натрашке по утабаним стазама скоројевићког традиционализма. Једина светла, истинска традиција наше народне поезије је непрекидна инвенција и непрекидно откривање. При светлости те неугасиве традиције мора се ићи напред, мора се просецати нова, сопствена стаза у камену свога доба. Врлетна стаза подједнако опасна по бесмртност као и по смрт онога који њоме закорачи." Неко би у тим условима прочитао и идеолошку ноту Попиног времена. Према није у опозицији с њом, пре би се рекло да је реч о поетичком захтеву за модернизацијом књижевности, што је сасвим у духу Попине поезије у којој важно место има и критеријум новине, и "непрекидна инвенција и непрекидно откривање", и открића нових садржаја у токовима наслеђеног искуства.

У предговору *Урнебеснику*, зборнику песничког хумора, две године касније, Попа, говорећи о старости хумора и његовом пребивању у темељима поезије, помиње како је поезија "изгубила светост да би извојевала човечност". Жртвовање једног квалитета да би се стекао други, и то управо у таквом хронолошком низу (нестанак светост у корист човечности) и у наглашеној опреци светог и човечног, отвара изнова двосмисленост у аутопоетичком исказупесника, поготову ако имамо у виду утопијску удвојеност у његовом стваралачком и људском бићу. Губитак светости био је услов да се извојује човечност и објави повратак човечности и у идеолошком прокламацијама песниковог доба, али је то и поетички захтев сасвим разумљив у оквирима високог модернизма који у једном важном току, коме припада и сам Попа, у непрестаној инвенцији види нужан услов властите обнове и коначно опстанка. На сличан начин Попа ће и у кратком есеју "Поглед Стеријиних очију", из 1981. године, казати како је Стеријина критика настајала у име човечности. Та човечност, међутим, није било које врсте, већ је, да се послужимо кованицом блиској песниковој идеолошкој стварности, од посебног кова: ослобођена "окорелих вековних предрасуда".

Али у краткој напомениуз избор из Доментијановог песништва, објављен 1963. године, више нема простора ни за какву двосмисленост. Нигде као у том кратком поговору, који, што је врло занимљиво, није унео међу текстове изворног *Калема*, Попа није тако идеолошки изричит и заоштрен. Управо је идеологија чији је Попа сапутник оквир из којег песник сагледава и разуме Доментијаново песништво, па самим тим и књижевност насталу у средњем веку. То није оквир из кога настају *Усправна земља* или *Вучја со*, нити би на тој окосници била могућа таква поезија. Попина кратка напомена уз избор из Доментијана, премда се по свом преовлађујућем тону разликује од песникових предговора уз песничке зборнике или од текстова о великим песницима које је изабрао из српске песничке традиције, од Стерије, преко Лазе Костића, до Настасијевића, значајна је као сведочанство о његовој поетичкој, културно-историјској, па и идеолошкој еволуцији. Представљајући "покушај да се из обимног хагиографског дела Доментијанова, удаљеног седам векова од нас, издвоје и савременом читаоцу приближе неколике странице озарене древном поезијом", Попа изричито каже: "Скромни су то примери нашег средњовековног духовног песништва, ствараног у суровој сенци декадентне византијске црквене беседничке вештине и извештачености, која је песнику наметала строго цензурисане каталоге дозвољених речи, слика и симбола. Ретки су то и драгоцени песнички тренуци једног старог српског списатеља, примораног да у дугим часовима свога књижевног подвижништва брине углавном непесничке бриге и да удовољи захтевима својих феудалних наредбодаваца из краљевске и архиепископске дворске канцеларије." Ако би

став да је реч о скромним примерима песништва могао да буде вредносно гледиште, иако не баш очекивано из угла важног дела Попиног песништва, наставак је потпуно идеолошко читање средњовековног и византијског стваралаштва. Из перспективе те идеологије, вештина, чак и када је делимично призната, мора бити декадентна, извештаченост је њен саставни део, док цензура темељно ограничава свет средњовековног песника, приморавајући га да се користи оскудним песничким средствима и, још више, да постане гласноговорник "својих феудалних наредбодаваца из краљевске и архиепископске дворске канцеларије". Нимало захвална и нимало славна улога за песнике једне епохе, па самим тим и за песништво које настаје у таквим околностима и које само у ретким тренуцима измиче суровој цензури и задатим захтевима властитог доба и његових моћника. Попина слика средњовековног песништва озрачена је временом у коме настаје и идеолошком бојом и захтевима тог времена. Такве боје и захтева нема у другим аутопоетичким текстовима овог песника у педесетим и шездесетим годинама, због чега је и било могуће да у том периоду настану три песничка зборника у којима Попа реинтерпретира три тока песничке традиције (народне умотворине, песнички хумор и песничка сновиђења), а да се потом окрене и културно-историјским изворима памћења. Изричитост кратког записа уз Доментијаново песништво делује не само као Попин идеолошки став већ и као облик оправдања за подухват откривања песничког наслеђа потеклог из средњег века. Такво оправдање нијенимало изненађујуће у контексту идеолошког времена једнопартијског комунизма за који тренутак револуције није само обичан тренутак у историји каквих је било и каквих ће бити, већ преломна тачка историјског збивања.

Митологија и културно-историјско памћење, свет најсложенијих игара и космогонијских простора повлаче се пред конкретним, овоземаљским светом. То је свет Попине савремености и друштвених релација, стварања новог човека и новог друштва. Објављене у другој половини седамдесетих и почетком осамдесетих година, три књиге у којима се указује друштвени Попа, *Живо месо*, *Кућа насред друма* и *Рез*, настају у време када у европској поезији, чија је Попа у том тренутку једна од најважнијих фигура, траје доминација критичке интонације социјалног веризма. Није другачије ни у српској поезији тог времена. Окрећући се савремености, песништво преиспитује њене изразе и ограничења, уноси сумњу у њене формативне приче, критички проверава *заносе и узлете*. Стварни свет постаје претежни садржај поезије, а критички дух претежни поетички израз. Мада припада социјалном веризму по томе што у своју поезију на тако жив, непосредан и понекад готово колоквијалан начину води конкретну друштвену стварност, Попина основна интонација уопште није критичка. Он приказује друштвену стварност, али, уместо разлога за критику, у њој открива разлоге за оптимизам. Његова слика друштвеног света је некритичка, неконфликтна и непроблематизована. Чак и када није у свему хармонична, она је практично увек ентузијастичка, окренута према неком есхатолошком тренутку будућности у коме ће се остварити идеолошке објаве и друштвене тежње. Ако га евентуално још није нашло, друштво ће – и сваки човек у њему – свакако наћи свој смисао. Поготову се то може рећи за песме из књига *Кућа насред друма* и *Рез*. Неке од песама из *Куће насред друма* настајале су педесетих и шездесетих година, упоредо с песмама из главног тока Попине поезије. Али се нису нашле у коначном издању тих песникових књига, већ у књизи која окупља не сасвим уједначене песме из разних времена с недвосмисленом идеолошком основом.

Погледајмо две песме из ове књиге. Прва од њих, "Писмо пријатељу из иностранства", настала 1950, почиње стиховима:

Нудили ти
Очи њихових новина
Нудили ти
Позлаћено срце луткана.

Недвосмислене су у овим стиховима слике света пуног опасности. То је свет других вредности другачије идеологије, па отуда и настоји да промени душу и свест људи. Друга песма, "Нови Сад у цвету", потиче из 1980. Од њеног декларативног и химничног наслова траје похвала новом свету пуном рада и стварања. Најпре у уводним стиховима песме:

Израстао је из дланова радника
Који данас војводују
У равници.

Таквих примера у *Резу* је још много више. Док се у *Кући насред друма* призива емфатичност неког историјског тренутка, драматичног часа сопственог ратногискуства или су песме пригоднонасталеза неки споменик, стихови у *Резу* су најнепосредније саживљени са светом обичне друштвене свакодневице. У таквој свакодневици Попа тражи епифаније властите идеологије. То је утопија револуционарне промене света. Тако се у песми "Песничко вече за гастарбајтере" песник и радници заветују да ће "заједно створити" време за поезију. О стварању, али стварању новог човека реч је и у песми "Зидање". Док се у песми "Лепи богомрзац" лирски субјект обраћа кафани и свету:

Богове смо покопали
Сада су на реду луткани
Који се играју богова.

Једна револуционарна промена се већ догодила, оличена у смени богова, на реду је непрестани револуционарни преображај друштва које ће се, у духу идеолошких прокламација, ослободити бирократских и технократских изобличења, о чему говори

и песма "Сновно васпитање". "Песма на видику" и "Олистала старост" представљају песничке крокије у којима се лични доживљај револуције преодева у остварење револуционарних идеала у савременом друштву. У једноставним релацијама прошлости и садашњости, идеала и стварности све делује предвидљиво и закономерно.

Могући врхунац овог тока Попине поезије јесте песама "Самоуправљачи". Иконографија и симбологија песме су једноставни, предвидљиви и сведени. На сцени је некадашњи партизан који је вршњак својих слушалаца. Он им говори о стварности њиховог искуства, али ту стварност обележава и поткрепљује примерима из свог ратног искуства. Међутим, његов говор је у знаку језика идеолошког тренутка, а сама песма је једва у песнички текст заогрнут идеолошки језик самоуправног социјализма:

У рату смо удружени
Делили вишак смрти

Зашто да у миру
Опет удружени не производимо
Вишак живота.

Удруживање и производња су неке од најчешћих речи самоуправног социјализма. Из угла те реторике оживљава се памћење на рат ("вишак смрти"), али се изван тог идеолошког хоризонта, чак ни у песми, не може замислити ни слика савременог тренутка ("вишак живота"). Револуција, како је и у Попином времену, остаје трајни извор легитимитета друштвене стварности и идеолошких артикулација.

Сусрећући се на овакав начин, две Попине утопије, утопије поезије и утопија револуционарне промене света, показују се као две силе од којих је свака довољно моћна за један људски живот. Али када се нађе у истом човеку, оне траже и своје време и свој простор. Отуда је свака од њих и у песништву Васка Попе обликовала властити простор и чекала сопствени тренутак. Велики тренутак Попиног песништва (1953–1975) смењен је потом трима књигама у којима друга песникова утопија тражи свој глас. И најчешће га добија. Мада се понекад повлачи пред поезијом, чак и у *Резу*, као у завршној песми књиге, у "Велеградској песми".

Милан Буњевац

Есхиловска ретардација

Као што ће проблем ауторства Есхиловог епитафа вероватно заувек остати тајна и издашно пружати филолозима материјал за духовите полемике, тако ће и садржина та четири стиха моћи увек да обезбеди повод за ништа мање интересантна и суптилна али ништа плоднија размишљања и научника и лаика о вечном расколу (потенцијалном или стварном, хотимичном или случајном, лако уочљивом или прикривеном) између намере и изјаве. Треба ли поносно истицање ратних врлина и заслуга а потпуно прећуткивање великих позоришних успеха и песничке славе атинског трагичара протумачити као изванредну скромност генија, или, напротив, као неизмерну гордост, много већу и самосвеснију (иако својом достојанственошћу можда узвишенију) од разметљивог "exegi monumentum" – остаје сваком појединцу да рашчисти сам са собом, по свом личном знању и нахођењу, сходно својим властитим склоностима, уверењима и предрасудама. Доћи притом до парадоксалног закључка да се Есхил – свестан вредности свог дела које је, будући чвршће не само од туча и више не само од пирамида већ и од Хорацијева споменика, кадро да говори само за себе – из горде самоуверености играо скромности песника путем самохвале ратника, врло је привлачно, али и проблематично јер неоспорно делује као доста натегнуто. Не треба, међутим, ни одвећ пренагљено одбацити овакву или сличну тезу, будући да је управо њена парадоксалност прилично у складу с Есхиловим начином, или бар с онаквим начином какав се Есхилу приписује у овом огледу.

Има ипак на трајности заоставштине овог песника, чак и кад се прежали јадно стање у којем је она дошла до наших дана, једна сенка која би могла изазвати сету, да има у коме. Есхилом се, наиме, као и осталим његовим савременицима, баве углавном филолози: они анализирају његова дела и утврђују њихову несумњиву уметничку вредност и проналазе нове, дотада неуочене (или се бар тако њима чини) лепоте. Тако песникова слава временом, ако не добија, извесно ништа не губи и круг посвећених стручњака нема разлога за сету. Што се пак тиче популарности код шире публике, ту ствари стоје нешто друкчије: Есхил се мало чита, мање приказује, још мање гледа. Овај широки круг има још мање повода за забринутост, бар наизглед, јер Есхила зна углавном по чувењу као неприкосновеног, али не баш особито занимљивог класика.

За своју релативну равнодушност данашња публикаима, истина, извесно оправдање, ако јој је оно уопште потребно, у чињеници да друговање с Есхилом захтева одређен напор што, да ствар буде још гора, није чак увек ни очигледно. Његов текст може, наиме, изгледати на први поглед не само савршено читак, што се може сматрати врлином, него и обичан до баналности, што се већ не би могло окарактерисати на исти начин. Драматуршка средства која он употребљава су, за наше данашње појмове, крајње једноставна и архаична, а песничка порука коју нам упућује наизглед је прилично јасна и унеколико страна очекивањима савременог човека. Тек боље и присније познавање Есхиловог дела открива колико су ови први утисци површни и непоуздани.

Пре свега, умесно би било подсетити на чињеницу да значење једне песничке поруке није непосредно дато у експлицитним исказима, поготову не у репликама лица када је реч о драми, већ у њиховим контекстуалним импликацијама, односно у структури дела као целине, те га тамо ваља и тражити. Но и то је доста незахвална работа ако јој се приступи с предубеђењем да се такозвана песничка порука, односно став писца према одређеном проблему или комплексу проблема, може излучити из структуре дела без остатка и без губитка преточити у неку другу врсту дискурса – критичког, научног, филозофског или којег му драго. Ово важи за свако уметничко дело достојно тог имена, па наравно и за Есхилову трагедију. Есхил је додуше, као и већина његових савременика и можда више од и којег међу њима, био оно што би

се данас назвало ангажованим песником. Нама сумње да се у његовим делима могу назрети доста јасне филозофске, идеолошке, политичке, етичке па и просветитељске намере, али би била неопростива брзоплетост приписати му искристалисане ставове. Његове трагедије нису ни филозофски, ни теолошки, ни политички трактати, него песничка и позоришна дела. У његовој основној, и кроз све сачуване драме доследно спроведеној идеји, да се у привидно слободном људском делању у ствариочитује неумитна воља судбине као израз божанске промисли, не треба тражити сувише доследности. Ако се и приближио хенотеистичком схватању врховног бога Дива или Зевса, ипак није створио теогонију; ако се у његовој слици света и назиру три инстанце – човек, бог, судбина – оне су врло далеко од тога да буду јасно разграничене, а још даље од тога да образују целовиту космогонију. Најтачније је ову страну Есхилове уметничке личности окарактерисао Кроазе једном једином реченицом: "Оно што је чисто људско, за њега је сувише мало; али, с друге стране, оно што није људско, страно је његовој уметности". Даље од овога не може се ићи, Есхил је своје идеје износио песничким средствима и оне тешко да би могле прећи из области уметности у област филозофије.

Што се пак тиче драматуршких средстава која је преузео од својих претходника и којима се, прилагођавајући их сопственим потребама, служио изванредно умешно, ваља имати у виду да су она управо због своје једноставности у савршеном складу с његовом монументалном концепцијом трагедије.

Погледајмо, примера ради, две упадљиве особености које издвајају античку трагедију од сваке друге и чији би спрег, по свим мерилима оних врста драматургије на које су углавном навикли данашњи читаоци и гледаоци, требало да доведе трагичког песника у крајње незавидну ситуацију. С једне стране је хор чије присуство неизбежно доводи до статичности сцене, само незнатно, визуелно и површински ублажене његовим плесом. С друге је стране чињеница да се сижеи црпе из митолошких залиха што у принципу искључује могућност употребе ефекта изненађења, толико драгог многим каснијим драматичарима, почевши већ од Агатона. Ове особености, међутим, за Есхила нису толико наметнуте театарске конвенције колико функционални елементи његове композиције у савршеном складу с његовим драматуршким интенцијама.

Хор, коме трагедија дугује постанак и од кога се, за разлику од комедије, никад није ослободила, подвргнут је код Есхила извесним неопходним променама: од главног лица у драми – што је изгледа био код Теспида, Фриниха и других, па и код самог Есхила у *Хикетидама* – постао је, постепеним смањивањем његових деоница и делимичном изменом његовог карактера, онај класични тип трагичког хора који Шлегел назива "идеалном публиком" и који је нарочито карактеристичан за Софокла, али се појављује већ у Есхиловој *Орестији*, а делимично и пре ње. Главни задатак оваквог хора није да стрпљиво слуша тираде глумаца, као оне безличне силуете из познијих векова, нарочито из доба класицизма, које се називају "*lesconfidents*", нити да буде само непосредан интерпретатор ауторових идеја. Као колективно тело, он је идеалан медијум за објективацију приказаних збивања, за давање општег значаја радњи и ликовима који у њој учествују као и за директно обраћање њиховим покретачким силама. Митски сижеи такође су добродошли јер приказивањем изузетних људи и догађаја обезбеђују неопходну дистанцу од свакидашње реалности, док својим карактером и распрострањеношћу дају теми општи значај.

Што се пак тиче ефекта изненађења, он Есхилу уопште није потребан. Сличан сликару који је изразити колориста и коме су неопходне неуситњене површине да би боја имала потребан интензитет и који се зато одриче и минуциозног орнамента и валерских истанчаности, писац *Орестије* тражи простор за своје монументалне творевине. Његовом духу у потпуности одговара облик такозване једноставне трагедије коју је примио од својих претходника и која носи јасне трагове првобитне тужаљке. Од ове се тужаљке, по свему судећи, у почетку састојала цела драма, с тим што су повремени извештаји јединог глумца уносили у њу нове елементе и давали јој карактер музичких варијација у којима ипак доминира једно основно осећање.

Оваква трагедија не само да нема "окрета" и "препознавања", због чега ју је Аристотел и одвојио од "преплетене", већ тешко да може имати било какву драмску радњу у строжем смислу речи. Чак и после увођења другог, а касније и трећег глумца, основно

драматуршко средство у есхиловској једноставној трагедији је ретардација заснована на градацији ефеката и понекад на антитези. Но тиме је ипак испуњен основни услов за постизање тензије будући да главни интерес драме није у ономе *шта* ће се десити већ *како* ће се десити.

Есхил се суспензијом обилато користи да своју визију божанске правде, најчешће изражене у одмазди, снажно сугерише атмосфером слутње и ишчекивања која кулминира обично у сценама с пророштвом. Осим тога, он је једном, за његове савременике великом иновацијом, заоштрио напетост до пароксизма: увео је два сродна а ипак опречна основна осећања (најчешће су то нада и зебња) која својим смењивањем чине ритам много живљим и дају композицији карактер фуге, а ипак су толико прожета једно другим да не нарушавају јединственост ефекта ретардације.

Типичан пример овакве драме су *Персијанци*, једино сачувано од и иначе малобројних дела са историјском тематиком. У њима је радња, ако ту уопште има нешто што би се могло назвати тим именом, праволинијска и без ичег неочекиваног, али Есхил уме разним средствима да натера гледаоце да и оно што им је добро познато с језом ишчекују. Од првих нејасних зебњи хора које се као нехотице откидају испод оптимистичког описивања огромне персијске војне силе, па преко Атосиног сна који те зебње умножава и конкретизује, те гласниковог извештаја у којем се оне обистињују, све до дуго припреманог доласка живог оличења пораза, самог Ксеркса чији се дочек претвара у разрешни завршни крешчендо оријентално емфатичног треноса, атмосфера се наговештајима згушњава у све бржем темпу који потпуно заокупља пажњу у једној иначе, строго узев, незанимљивој ситуацији.

Иста права и непрекинута узлазна линија у *Агамемнону* компликована је с једне стране трагичком иронијом – која је као елемент "преплетене" драме више карактеристична за Софокла – а с друге стране путем два типично есхиловска поступка.

Пре свега, концепција фуге спроведена је кроз целу трагедију много доследније него у *Персијанцима*. Први наговештаји, дати већ у прологу од стране стражара непосредно после његовог бурног излива радости због победе, развијени су касније држањем Клитемнестре и гласника, а нарочито реакцијама хора у чијим песмама ритам злослутних асоцијација кроз победничко славље припрема неминовну катастрофу. Њен долазак постаје логичан и очигледан а да ни једном јединим речју није експлицитно антиципиран. На том месту је можда најуочљивији омиљени Есхилов драматуршки поступак постизања жељеног утиска и сугерисања одређених закључака као по простом правилу тројном, обичном јукстапозицијом двају хибриса: Парис је прекршио божанске законе – Парис је кажњен; Агамемнон се огрешио о божанске законе – знак питања. Хор не даје одговор, хор чак није ни сасвим свестан чињенице да је поставио једно овакво питање, али за гледаоца предстојећа катастрофа поприма све конкретније облике захваљујући овом фугиозном прогоњењу уздржане радости и зле слутње.

Други елемент типичан за Есхилову драматургију, опет једна врста суспензије, употребљен је у тренутку када је помпезним доласком Агамемнона и његовим улажењем у двор преко антиципативно пурпурних простирки (један од изванредних потеза трагичке ироније) фугиозна градација доведена до климакса. Сваки други драматичар дао би овде расплет или би се неповратно суновратио у антиклимакс. Но Есхил није обичан драматичар, он има још много да каже и то управо оно најважније, и зато он не признаје антиклимакс – он ствара Касандрину сцену.

Међу средства због чије су му употребе већ у антици многи замерали осуђујући их као архаична и недраматична, спада и "неми бол" или трагичко ћутање као посебан облик суспензије. Истини за вољу, ако је веровати анонимном састављачу његове биографије или Аристофану, умео је да претера са овим средством, као у *Ниоби* и у *Хекторовом откупу*. Но то још никако не значи да је оно за одбацивање. Није претерано рећи да се, у нешто ублаженом и мање или више прилагођеном облику, њиме служе готово сви драматичари јер је у извесним приликама и психолошки оправдано и уметнички ефикасно будући да, у погодном тренутку вешто употребљено, казује више но ма какве речи. Оно је врло сугестивно, на пример у Софокловом *Филоктету* где у два маха изражава Неоптолемову крајњу дилему, или у другој сцени првог чина Шекспировог *Хамлета* где одаје краљевићево неисказано гнушање.

Тешко је замислити потез достојанственији и упечатљивији у својој једноставности и више у складу са Есхиловим схватањима и замислима. Није зато никакво чудо што се њиме служио радо и често, па чак и онда кад за то није имао никаквог ваљаног оправдања у психологији ликова. Јер ако Атоса занеми од бола кад чује вест о пропасти персијске војске, или ако Прометеј ћути за све време док га окивају, онда се за такво понашање, ма колико оно било као позоришно средство у суштини архаично и у колизији са захтевима сцене, могу наћи психолошка оправдања, али колико се Есхил о њима мало старао показују примери у којима таквог оправдања нити има нити може бити и где је једина функција трагичког ћутања да, као и у осталим случајевима, припреми и контрастом истакне значај речи које се очекују – такво је, на пример, ћутање Клитемнестре када јој се хор обрати у почетку *Агамемнона*. Исти ефекат Есхил уме да постигне и, у извесном смислу, обрнутим путем. Од Клитемнестре, пошто је ословљена, очекује се да говори; од Пилада у *Хоефорама*, то нико не очекује. Пошто је кроз више од четири петине трагедије скромно као сенка пратио свог пријатеља, неупадљив у толикој мери да се његово присуство више подразумева но осећа а гледалац се без икаквих тешкоћа навикао да га држи за статисту док га је читалац јамачно већ и заборавио, Пилад одједном избацује три стиха који, тако бар изгледа, решавају целу трагедију. Његова је реплика морала звучати Атињанима као глас вишњих.

У Касандриној сцени Есхил је надмашио не само све остале већ и самога себе. Ћутање, чије је психолошко оправдавање колико могућност толико и очевидна странпутица, овде је, ако се тако може рећи, "двоструко". Крајње је време да Касандра, пошто је претходно била нема и непомична не само током целе сцене између Агамемнона и Клитемнестре него и трећег стасимона који је уследио, напокон проговори. Хор је, уосталом, на то и позива. Али узалуд. Као Клитемнестра у почетку, она остаје наизглед

индиферентна и оглушује се на сва наваљивања. И кад је том упорношћу сцена, а самим тим и цела трагедија, доведена до ивице апсурда, и кад смо се већ помирили с тим да јој нећемо чути гласа, наједном – "Пиладов ефекат". И, сасвим разумљиво, из ње не проговара Агамемнонова робиња већ пророчица која у једној кошмарној визији открива прошлост и будућност.

Зашто је био потребан овај ефекат ретардације и уосталом цела ова врло дугачка сцена после претходне која је већ представљала врхунац и после које је свакоме јасно шта и зашто предстоји? Пошто је са сцене испратио људске учеснике трагедије, Есхил, уместо да у оном кратком интервалу који је преостао до самртног крика жртве ослаби тензију неколиким ситуацији недораслим стиховима хора или чак целом хорском песмом, користи преломни тренутак истакнут претходним Касандриним ћутањем да конкретизује божанске покретачке принципе чије се присуство дотле само неодређено и индиректно наслућивало. А као што је изабрао тренутак, тако је изабрао и праву личност. Не задовољавајући се само тиме да изведе Агамемнона на сцену, пронашао је Касандру, живи краљев *хибрис*, оличење његове "препуне мјешине гријеха", симбол његове незајажљиве душегупске амбиције. Уједињујућитако, као на каквој олтарској композицији шпанског барока, у једном импозантном виђењу два у ствари различита плана од којих је онај доњи само сазнатљиви експонат горњег, овај призорпредставља разрешну доминанту дела која својом важношћу истиче ретардацију, као што је *viceversa* и сама потенцирана смелошћу суспензије.

Аналогним поступком у *Седмици против Тебе*, Есхил је до крајњих граница искористио могућности ретардације која овде са задивљујућом смелошћу прелази у једну необичну и фасцинантну пролепсу. Радња је опет праволинијска и без ичег неочекиваног: Аргивци спремају напад на Тебу на чијој акрополи хор девојака у једном екстатичном пародосу страхује за судбину своју и свога града, а затим, кад до њих допре тутањ копита, врисак коња и тресак штитова у метежу започетог окршаја, удара у кукњаву и преклиње богове за спас. И сада Есхил чини неочекивано и једним потезом просто враћа радњу уназад приказујући оно што је по свим законима здравог разума морало доћи раније и тако ствара једну огромну хистерологију од неколико стотина стихова. Притом је прелаз довољно уочљив да постигне жељени ефекат, а у исти мах довољно постепен да не повреди гледаоче смисао за логику: долазак Етеокла који кори девојке због пометње изазване њиховим запомагањем може се начелно ставити у било коју фазу борбе и то гледаоца "преводи жедног преко воде" јер апстрактност страховања изражених у првој стајаћој песми знатним одударањем од живе и бучне улазне песме ненаметљиво утврђује антериоритет те сцене. А онда долази грандиозни призор набрајања јунака сличан теихоскопији у трећем певању *Илијаде* или гледању с јеле у нашој народној песми *Женидба од Задра Тодора*, само што је овде градација појачана антитезом: ухода опширно описује аргивске вође једног по једног, а Етеокле одмах сваком одређује противника, све до седмог и последњег, који није нико други до његов рођени брат Полиник и коме ће противник, наравно, бити он сам.

Овим поступком, који у себи обједињује ефекте задржане експозиције и суспензије, Есхил неупадљиво а врло ефикасно "повишава температуру" стварајући илузију да се цела сцена одиграва у бескрајно кратком интервалу између почетка јуриша и силовитог судара под самим бедемима, те тако "развлачењем" тог критичног тренутка даје невероватан интензитет и изузетан смисао свакој речи, односно, управо путем "одуговлачења", тог највећег непријатеља драме по општеприхваћеном мишљењу, постиже врхунац драматичности. У тако постављеној сцени и антитеза и градација особина војсковођа појачавају утисак да се догађа нешто необично и велико и својим захукталим ритмом предсказује неминовност катастрофе. Утисак нечег изузетног, натприродног или, можда би боље било рећи, општеприродног, козмичког, у главним полугама трагичног збивања, изазван је код гледаоца у потпуности, а то је јамачно Есхилу, и овде као и другде, био циљ.

(1962)

Михајло Орловић

ШКОЉКА

Прошла ме је свака бољка
Сад сам на дну мора
Заборављена шкољка
Ћутим и бисере своје брусим

Ништа више не може
Да ме снађе
Осим да ме покрију алге
Или неко случајно нађе

ДЕТАЉ

Из старог дрвета избија лист
То није жудња за пролећем
Већ страх од наготе

ПЛАЗ

Боже
Само је мени стало
Да се попнем на врх стене
И одозго гледам
Оно
Што сам могао видети
Одоздо

ГАВРАН

Свој живот сам потрошио
У покушају да направим фикцију
Између неба и ништа
Која ни једном Богу
Није до сада успјела

Кад одлетим са гране
На којој сам остарио
Моја деца заборавиће
Да сам било шта чинио
Јер ће у рукама имати циркус
Звани мобилни

ДРУМСКИ ПАС

Све више личим
На старог друмског пса
Кост од које ћу умрети
Чувам у грлу

Александра Корда-Петровић

Стилске вежбе из читања избор: Продор чешких ауторки

Прошло је скоро три деценије од када је на српском језику објављен избор из савремене чешке женске приче под називом *Кокошка у кулубу* (Просвета, 1994). Тада су у преводу Славице Маринковић представљене приче шест чешких ауторки (Еда Крисеова, Ленка Прохаскова, Вјера Линхартова, Тереза Боучкова, Здена Саливарова и Јиндришка Сметанова) које су најинтензивније писале 70-их и 80-их година прошлог века и спадају у групу дисидентских или егзилних писаца.Њихове приче одисале су атмосфером очаја и побуне против тоталитарног друштва, отуђености, страха и заблуда које су их гушиле у време тзв.нормализације у социјалистичкој Чехословачкој. Последњих година примећује се већи интензитет објављивања превода са чешког, а међу тим издањима преовлађују преводи књига чешких ауторки. Тако је српским читаоцима већ позната проза Петре Хулове, Маркете Хејкалове, Ратке Денемаркове, Бјанке Белове, Петре Соукупове, Зузане Брабцове, Доре Капралове, Ане Болаве и Ирене Доускове, драме и поезија Катаржине Рудченкове, поезија Ленке Дањхелове, као и књиге за децу Иве Прохаскове, Ивоне Бжезинове, Михаеле Бурдове и Катержине Тучкове.Реч је о списатељицама које припадају овом веку, а њихов спектар тема протеже се од суочавања са траумама друштвене и личне прошлости, дубоког проживљавања тескобне садашњости, упирања прстом у девијантне појаве модерног друштва, преко бескомпромисног суочавања са друштвеним табуима, насиљем, зависностима, до понирања у најдубље дубине властитог бића и потраге за смислом преживљавања у савременом свету. Њихове теме и поетике су различите,ипак заједничко им је постмодернистичко сагледавање појава из многих углова, полифонијска нарација, поигравање са визуром простора и времена, као и брисање јасне границе између реалности и фикције.

Постоји више разлога у којима можемо тражити одговор на питање због чега је дошло до експанзије превођења књига чешких ауторки. Први разлог свакако видимо у чињеници да је у савременој чешкој књижевној продукцији у последње две деценије очигледна појава нове генерације списатељица чија дела су оцењена престижним чешким и европским књижевним наградама. Такође, српске издавачке куће последњих година показују веће интересовање за објављивање превода са чешког, што је свакако подстакнуто и различитим мотивишућим грантовима и фондовима који омогућавају објављивање превода. Посебну улогу имају издавачи који своју издавачку стратегију усмеравају управо на промоцију тзв. женске књижевности. Ипак све ово не би било довољно да се није појавила нова генерација квалитетних књижевних преводилаца са чешког језика, које у највећој мери чине млади српски бохемисти.

И када нам се може учинити да је направљен велики искорак у погледу квалитета и квантитета књижевних превода са чешког у нашој средини, ипак нешто недостаје. У мноштву и шаренилу нових издања, ови преводи остају скоро невидљиви за ширу публику. Недостаје квалитетна промоција и књижевна критика која би усмерила пажњу читалаца управо на ова издања. Управо из тог разлога направљен је овај избор књижевних приказа објављених српских превода прозе чешких ауторки. Аутори приказа су млади српски бохемисти, можда и будући преводиоци и књижевни критичари, који су по свом избору одабрали и представили своје читање пет превода чешких ауторки и једног нашој публици веома познатог писца, Јозефа Шкворецког, чија књига представља посебан запис једне женске исповести.

Александра Корда-Петровић

Из таме ка дну

Ана Болава: ***Ка дну***. Превод са чешког Милка Ковачевић. Бања Лука: Imprimatur, 2020.

Ана Болава (Anna Bolavá, *1981) је псеудоним савремене чешке списатељице Бохумиле Адамове. Завршила је студије бохемистике на Карловом универзитету у Прагу, а после студија се запослила у Институту за чешки језик. Паралелно са радом у Институту, бави се и писањем и представља једну од најбољих младих ауторки у савременој чешкој књижевности. Пише и поезију и прозу, а за свој први роман *У мраку* добила је престижну књижевну награду *Magnesia litera* 2016. године. Заправо, тим романом започиње трилогију о јунакињи Хани Стрнадовој, а сва три романа у преводу на српски Милке Ковачевић објавила је бањалучка издавачка кућа Imprimatur: *У мраку* (2019), *Ка дну* (2020) и *Пре поплаве* (2022).

Читаву трилогију, па и роман *Ка дну*, није једноставно жанровски одредити. Због преплитања различитих жанрова можемо рећи да роман има мелодрамске одлике, али је истовремено и детективски роман, има одлике хорор жанра, али и трагикомедије. У складу са тим немогуће је пронаћи животну причу неког од ликова која се издваја у односу на остале. Све судбине ликова значајне су за тумачење смисла дела, свака носи са собом различите приче, уједно и различите поруке. Свакако можемо издвојити главни лик овог романа, а то је Хана Стрнадова, девојка која нас води кроз трилогију тражећи свој мир, своје место, своју прошлост, али и своју будућност, свој пут. Управо на том свом путу она нас упознаје са многбројним ликовима из њеног окружења. У мору ликова упознајемо се са новинарима, професорима, радницима у фабрикама, полицајцима, мајкама, ћеркама (неки од њих су већ познати из првог дела трилогије). Ликови припадају различитим генерацијама, од мале деце, преко тинејџера, људи средње доби, до пензионера. Све њихове приче сачињавају једну целину која нам даје суров приказ живота у малом месту на југу Чешке, окруженог прелепом природом.

Ово дело је у сваком контексту комплексно и вишеслојно. Структура романа је сложена, састоји се из пет целина: увод, први део, други део, дан трећи и закључни део под називом *Наредни дани*. Радња почиње у мрачној, магловитој шуми, где је пронађено тело мртве девојке. О том догађају сазнајемо од младог локалног аутора, који се бори за своје место у свету новинарства. Ауторка нагло успорава радњу, која је на самом почетку убрзана, и уводи у роман палету ликова, од којих сви живе тешке животе и воде многе животне борбе. Управо због тога, универзалност тема и протагониста чине непотребним временско одређење радње.

Инспирисана данашњицом, материјалним добом, али и севременским темама, као што су начин живота, борба за добар, квалитетан живот, породични односи, пријатељски односи, ауторка нам даје поређење живота у малом чешког градићу у садашњости и прошлости, о којој сазнајемо кроз дневничке записе, које је бака младе Хане, повратнице у родно место, оставила у њиховој породичној кући.

Главна тема, главни мотив целокупне трилогије је живот. Ауторка нам поставља многобројна питања, уједно и представља суровост живота кроз невероватне описе магичног света јунака. Највећи део радње се одвија у прелепој природи, окруженој зеленилом, поред мале реке, а за овакве слике ауторка је пронашла инспирацију у свом личном окружењу, у чешком селу. Осим прелепе природе, делом доминира и сабласна атмосфера, и та два елемента са истраживањем убиства девојке веома подсећају на *Nordic noir* правац, на његове криминалистичке романе који потичу из Скандинавије, а чије време настанка и популаризацију везујемо за савремену светску књижевност.

Питак за читање, наративни стил Ане Болаве карактерише мањак дијалога који су замењени сложеним монолозима јунака, а то нас природно уводи у интравертни свет протагониста. Ако томе додамо полифонију различитих животних исповести имистичну атмосферу природе која вас све време мами на даље читање, закључујемо да је живот непресушна ризница могућности, неочекиваних заплета и расплета, а да се роман може читати и као интимно преиспитивање свакога од нас.

Војновић Урош

Острвски мозаик Доре Капралове

Дора Капралова: ***Острва***. Превод са чешког Тихана Хамовић, Београд: Трећи трг, 2020.

Дора Капралова је чешка ауторка рођена у Брну 1975, а од 2007.године живи у Берлину. До сада је објавила девет књига међу којима су позоришни комад *Узвишења* (2002), књига разговора са чешком књижевницом Квјетом Легатовом *Враћања у Желаре* (2008), новелу *Зимска књига о љубави* (2014), као и дневничку прозу *Берлинска бележница* (2016). Њене књиге су до сада преведене на више језика, а сада и на српски.Поред тога, Капралова је добитница Награде Милена Јесенска за репортажу, као и новинарске награде за радијски есеј.

Збирка делимично биографских прича *Острва* (2019) састоји се од 21 приче, што није насумице одабран број. Како би читалац схватио због чега се ауторка определила управо за овај број прича, мора прочитати књигу до краја. Читалац је принуђен да приче посматра кроз различите перспективе, због чега у нама буди емпатију, размевање, али и унутрашњи нагон за проматрањем ствари, јер читалац брзо схвати, да су перспективе Доре Капралове потпуно другачије од онога што је очекивано. Наслов сваке приче састоји се од синтагме "острво ограничених", након чега следе појмови: жеља, нада, спасење, потиштеност... То наговештава одређену атмосферу у самој збирци. Наиме, саме речи "острво" и "ограниченост" се могу поимати и као сличне и као различите. Острво као такво јесте ограничени део копна, али је окружено безграничном водом која је слична бескрају. Када тај контекст сагледамо уз појмове које допуњавају наслов сваке приче, добијамо двоструку слику и очекивања. Полазна метафора књиге јесте "сваки човек је острво за себе", што нас наводи на размишљање о човеку као појединцу у друштву. На острву, у мору. Неки људи су напуштена острва, неки пак, популарна, пренасељена острва. Нека острва нису отворена за посетиоце, а нека од њих живе. Нека острва се не могу пронаћи на мапи, због свих тајни које крију, а нека се на мапи не могу избећи. Управо на основу тога Капралова ствара један острвски мозаик. Ствара слику човека као појединца, слику људи и друштва које га окружује и које га обликује. Да ли га потапа или одржава у животу?

У овим причама Капралова тежи ка томе да на примеру својих и туђих искустава превазиђе културолошке разлике, али такође, тежи и ка томе да нађе разумевање, блискост и емпатију међу људима. Саме приче су преломљене између стварности и имагинације, између онога што се десило и онога што је ауторка сама домислила, до те мере, да често нисмо у стању да разграничимо који део је инспирисан стварним догађајима, а који је фикција. Ликови имају пресудну улогу. Ауторка профилише протагонисте својих прича тако да се читалац пита да ли су то стварне особе са којима се ауторка срела или их је измаштала. Сусрећемо се на пример са необичним етнографом, руским таксистом или са ентузијастичном учитељицом плеса. Капралова свима њима удише живот. Ипак, неопходно је прочитати све приче да би се указала целина. Ауторка својим причама и "острвима ограниченог" ствара архипелаг људске душе, срца и психе. Такође, у неким моментима њене приче досежу степен апсурда, што додатно код читаоца буди питање шта је запрво истина, а шта плод ма-

ште писца. Истовремено читалац прати одрастање и сазревање ауторкине личности, како психички, тако и емотивно, али и интелектуално. Цела збирка одише интимном атмосферомзбог чега можемо имати утисак да читамо лични дневник писца.

Оно што је посебно примамљиво и интересантно у причама јесте ауторкина перцепција простораи времена. Наиме, читајући ову збирку доживљавамо путовање кроз време, али и кроз различите европске земље. Самим тим, имамо прилику да посматрамо и међуљудске и културолошке односе, навике мештана и новопечених придошлица. Како су приче написане у Берлину, на почетку оне можда и носе атмосферу и расположење тога града, али касније се тај утисак мења. Линија времена у причама Капралове није хронолошка, нити постоји нит која би створила повезаност. Време постоји као засебна категорија према којој се управљају остали елементи.Такође, неопходно је истаћи да Капралова користи време како би указала на оно што сви често заборављамо, а то је пролазност. Ауторка се пита: *Колико траје вечност?* И даје одговор: *Вечност је превазилажење пролазности.**

Чешка списатељица профилише своје ликове на јединствен начин остављајући нам довољно простора да створимо слику о њима, али и да их сами конструишемо. Ствара своје ликове попут грубе скице, где можемо разазнати облик скицираног, али нама оставља да обојимо те ликове. Управо због тога, нисмо у стању да у потпуности и са сигурношћу тврдимо који су ликови заиста постојали и инспирисали саму Капралову, а који су домишљени и фиктивни.

Занимљиво је како је Капралова спојила различите ликове, у различитим местима, посматрајући их из различитих временских тачака, а како би створила слику људских слабости, али и снаге коју човек у себи носи. Управо због толико пружених разноликости и отворености, читалац може да нађе делове самог себе и да самостално доцрта скицу и усели се на неко од острва на коме се осећа пријатно. Читањем ових приповедака можемо осетитит олакшање, припадност и добродошлицу.

Сам превод књиге је оно што ће српском читаоцу додатно да приближи приче.Скоро лирскии меланхолични стил писања којиосликава хаотичне ситуације и свет око нас дочаран јеуспешним преплитањем верног и слободног превода, који нам омогућава да у потпуности доживимо поетику оригинала.

Без обзира на то што Капралова живи у Берлину, врло је привржена својој домовини и самим тим се сврстава међу савремене чешке писце. Ауторка ипак уноси свежину и нову перспективу у савремену чешку књижевност са темама које су свуда око нас Уноси новину и стилом писања. Сама књига је на граници између збирке прича и романа, с обзиром на то да читалац прати засебне приче које су, ипак, повезане међусобно. Такође, занимљиво је колико се свет променио од 2019. године, због чега нам је пружена још једна линија читања и тумачња самог дела, узимајући у обзир политичке и светске околности тада и данас.

Збирка прича *Острва* Доре Капралове је идеална књига за свакога који тражи своје место у друштву, који жели да сазна нешто више о себи или да у себи пробуди оно што је у њему дуго спавало. Читајући ову књигу, осећај усамљености и одскакања од устаљених друштвених правила се губи, и слободни смо да пробудимо аутентичност у себи, без страха од самопребацивања или осуде окружења.

Тамара Савић

* Капралова Д, *Острва*, Београд: Трећи трг, 2020, с. 53.

Јегуља у лудачкој кошуљи

Зузана Брапцова: ***Таванице***. Превела са чешког Тихана Хамовић, ШТРИК, Београд, 2020.

Једно од последњих дела Зузане Брапцове, роман *Таванице* ("Stropy"), добио јепрестижну чешку књижевну награду Магнезија литера, а самим тим је и једна од омиљенијих књига данашњих љубитеља ове необичне ауторке. Зузана Брапцова рођена је 1959. године у Прагу у породици историчара уметности. По завршетку школовања, неко време је радила у Универзитетској библиотеци, затим у болници и као чистачица, а затим севећи део живота бавила уредничким послом. Изненада умире 2015. године, а иза себе оставља објављених пет романа.

Већина њених дела садржи женску тематику, бави се питањима сексуалног опредељења, табуизованим темама које се тичу зависности, екскомуникацијом маргинализованих група и другим "непријатним" темама. О свему томе пише необичним начином приповедања и кроз призму нетипичног резоновања. Већина књига Зузане Брапцове инспирисане су њеним личним животом, јер је и сама била особа пољуљаног психичког здравља и хомосексуалног опредељења, о чему отворено пише. Несумњиво је велику пометњу донео њен "лезбејски роман" *Година бисера*, у коме је врло храбро представила свет из угла људи који се суочавају са друштвеном средином која не може или неће да разуме различитост. Слично је и са романом *Таванице* (2012), иако се овде питање хомосексуалности суптилније приказује, поново се суочавамо са сликом света какву је доживљавала ауторка. Ово дело је инспиративно не само својом необичном радњом, динамиком и стилом, већ и због своје јединствене теме. Радња романа збива се у прашкој психијатријској болници, заправо у болничкој соби којуглавна протагонискиња, Ема Черна, доживљавала као акваријум.

Када бисмо кренули од радње, рекли бисмо да је она уоквирена и статична, без неких преокрета и неочекиваних открића на крају. Ради се искључиво о једној пацијенткињи која због предозирања таблетама долази у психијатријску болницу на присилно лечење од зависности. Током лечења Ема пролази кроз многа искуства преиспитујући своју прошлост и њене последице. Упада у необичне снове, кризе, халуцинације. Сања да је на неким другим местима , да облеће као сова изнад шума и долина, да путује кроз водене површине попут јегуље, јер је само на тај начин могла да побегне из свакодневнице болничког затвора. Брапцова такође није изоставила ни трауматичне описе Еминих цимерки које такође имају потешкоће са својим психичким здрављем. Свака од њих би дочекала новог пацијента са питањем: "Наркос или алкохоличар?". Ема би на ово питање одговарала беживотно: "Таблето-

манка". Без успеха и намере да се прилагоди окружењу и не мирећи се са чињеницом да се налази на лечењу, Ема почиње да пише писма својој ћерки Рибики и девојци Дити, као и да записује неке моменте које је проживела са својим необичним братом Пепелом и родитељима. Или можда није? Брапцова вешто сакрива детаље који би поставили јасну границу између сна и јаве, халуцинације и стварности, стварне приче и измишљотине. Тако је управо и таваницу собе посматрала као отворено небо кроз које може да узлети и рашири крила ка својој слободи. Свакако њеној машти нема краја. Ема Черна, упркос свему, због свог проблема није се снашла ни као мајка, ни као супруга, а ни као жена.

Све Емине доживљаје ауторка описује кроз обрнуту визуру, изврнути поглед и без тачно одређених хронолошких одредница, јер се све догађа сада: и прошлост и садашњост и будућност. Овакав начин поигравања и скакања са теме на тему и са догађаја на догађај, може читаоцима представљати велики напор приликом читања, као и нејасна одређеност у томе ко говори, где говори, ко је присутан, а ко не. У тексту се мењају први, други и трећи наратор, па таква грозничава алтернација одлично приказује хаос главне јунакиње и њеног окружења. У Еминим очима, све се у свему сажима и свако свакоме упада у реч; пацијенткиње се стапају са креветом, улазе у своје чауре, претварају се у необичне облике, животиње, створења, такорећи – права "лудница". Ни медицинске сестре нису поштеђене. Оне добијају своје надимке по хиперболисаним личним карактеристикама, као и по начину како се односе према пацијентима. Па тако и једна обична болничка соба са стакленим зидовима иза којег седе сестре, за Ему постаје акваријум са рибицама.

Ауторкино познавање и наклоност према уметности очити су у многим асоцијацијама и дигресијама уметнутих и испреплетаних са радњом. Користи се стиховима познатих песника и музичара, попут сликара представља многе пејзаже и осликане пределе у Еминим сновима. Ему привлаче часови цртања и изнова посматра скулптуру атлетичара испред болничког павиљона.

Изнад текста Зузане Брабцове може се доживети естетски ужитак брилијантног језичког приказа амбијента психијатријске болнице и унутрашњег света протагониски-ње. Такође и језик романа, у коме се смењује патетика и метафоричност са хипереалним бележењем огољене стварности, остављају јак утисак приликом читања. Њиме се веома јасно осликава реалност и атмосфера болничког окружења. И још нешто – ово дело може носити веома строгу критику друштва које окреће леђа пред положајем и проблемима људи са посебним психичким проблемима.

Ова проза представља оваплоћење жене која се бори са несносном средином и зависношћу. И њено презиме Черна (црна) носи у себи депресивну карактеристику. Изгледа као да никада и нигде није присутна, да свој живот живи у причама белих безграничних таваница, или по мишљењу преводитељке Тихане Хамовић изречено у поговору књиге – ово дело је у три речи: "немирно небо наопачке".

Марија Радовановић

Ко је сама себи била Лида Барова?

Јозеф Шкворецки: ***Бекства Лиде Барове***. Превела са чешког језика Данка Николић, CLIO, 2017.

Постављена је сцена. Период после Првог светског рата. Место дешавања је Праг, међуратни демократски Праг у свом пуном процвату, који негује уметност, историју и културу. Главну улогу добила је талентована млада девојка, чије срце страствено гори за тим адреналинским осећајем који је пецка испод коже у тренуцима када стоји пред публиком, у оним моментима када се претвори у некога потпуно њој страног, а опет тако савршено познатог. Жуди да осети поглед објектива на своме лицу, да га игнорише док он као хипнотисан прати сваки њен кокетни покрет. Она је потпуно свесна да је камера заљубљена у њено лепо словенско лице, благонаклона према нежном осмеху и очима које се смеше као да у себи крију неку тајну. Свесна је да очарава својим наступом, мимиком и гласом. Такође је свесна свог наивног, заљубљивог карактера.

Почетак тридесетих година је у Прагу донео Лиди Баровој славу. Снимила је први филм. Почела је да ради са људима којима се само из далека дивила. Потпалила је ватру у многим срцима, оних које је познавала али такође и оних које никада није ни угледала. Пленила је шармом и харизмом. Освајала је срца на сваком кораку.

А колико превласти особа може имати над тим кога воли? Да ли је то што мозак подлеже наредбама срца знак слабости? Или можда наивности? Или то, пак, представља чистоту душе и бића које прати оно најискреније, архетипско осећање које нам је уткано у срж постојања.

Лиди Баровој свако може судити по свом нахођењу. Она се на осуде других већ одавно навикла. Али она у овој књизи, уз помоћ великог писца Јозефа Шкворецког, нуди своју страну приче. Ипак, писати о аутору ове књиге деловало би као превара. Ову биографију контраверзне чешке глумице написао је Јозеф Шкворецки и објавио је у свом торонтском издаваштву 68 Publichers почетком осамдесетих година 20. века. Треба прочитати оно што пише на корицама и називу саме књиге, ово је – *Живот чешке глумице коју је по њеном казивању записао Јозеф Шкворецки*. Даље навођење биографије Лиде Барове би у нај-

бољу руку било омаловажавање самог дела, у којем су Шкворецки и Барова заједничким снагама осликали живот свим својим живописним бојама, од пастелно дечијих до оних најтамнијих које могу асоцирати на смрт.

Читању овог дела, колико год се трудили да будемо *tabula rasa*, тешко је приступити без предрасуда и већ припремљених ставова о историјским тренуцима, личностима и дешавањима. Можда је донекле тако и боље, јер безпредзнања о историјским околностима током протектората у Чехословачкој тешко би било оформити потпуну слику коју се Лида Барова својствено потрудила да нам дочара. Иако то није оно што је главни мотив ове аутобиографије, без схватања политичких и идеолошких струја тога доба и свега онога што је нацистички поредак са собом желео да донесе, није лако пратити авантуре, ако бисмо тако могли да их назовемо, које су се низале једна за другом кроз Лидин живот.

Ово дело може послужити и као својствена мапа кроз историјско доба ограничено почетком Лидиног живота и тренутком када је ова књига кренула да настаје. Бројна имена која су касније или већ и тада била светски позната нижу се у присећањима и животним догађајима чешке глумице. Њеним животом пролазе реномирани холивудски глумци, продуценти и режисери, нацистичке вође, али и обични људи који су накратко прошли кроз њен живот и малим знацима хуманости га заувек променили. Могуће је осетити се као да се налазимо у идили почетака Прве Чешке Републике и у сцени у којој Т. Г. Масарик на коњу поздравља свој народ, тако и у срцу нацистичке Немачке и Трећег Рајха, у одаји самог Фирера, који позива младу глумицу да заједно попију чај. Можемо замислити прашку боемску сцену, моменте у кафани пуној уметника и њихових мецена, разговоре и преговоре, договоре за нове филмове и шапутања о политици која аполитичну госпођицу Барову уопште нису занимала.

Оно због чега ће већина људи одабрати да прочита ову књигу управо је интрига која као измаглица кружи око живота чешке глумице већ више од осам деценија. Младост која ју је красила била је мач са две оштрице па јој је тако донела пажњу и оних од којих је то желела, али и од оних чија је пажња представљаласамо невољу.

Лида је свесно или несвесно била у потпуности одвојена од сурових реалности онда када су је чудни животни путеви довели до берлинског прага, до човека са препознатљивим брковима и тешким црним чизмама, а потом и до његовог верног министра пропаганде. Уплитање у ту мрежу није могла да избегне. А шта да ју је њена наивност напустила, да је могла да погледа у магичну куглу времена и види будућност? Да ли би нежна, ружичаста осећања наставила да бујају у грудима словенске лепотице или би их прогутало сивило и мрак, трулеж и смрад смрти које су као незаменљива пратња ишле за Хитлеровом политиком?

Да ли је ова талентована глумица заслужила да на први помен њеног имена други помисле на њене најтеже тренутке и већ унапред проклету љубавну причу која јој је на овај или онај начин била записана у звездама?

Читање ове књиге подсећа на седење уз камин у коме пуцкета тиха ватра, са шољом нечег топлог у рукама и слушање животне приче блиске особе. Болне истине и тужна признања, неколико покајничких момената али ниједно жаљење толико јако да превлада над нежним хумором и благим осмехом које се прожима у присећањима на то како је један живот могао да се одигра толико другачије да је само једна одлука донешена са више одлучности. Ипак је све то саставни део једног животног века.

Пре него што ће се читалац упустити у авантуру свега што један живот са собом носи, прво ће отворити предговор који је за српско издање написала преводилац књиге Данка Николић. Она наводи колики је тачно утисак на њу оставило читање оригинала, какву је повезаност осетила са женском судбином која се тако брзо изокренула толико пута да је већ тешко сваки пребројати. И овај утисак може бити доминантан кроз читаво дело. Превод је уверљив и болно искрен, као и самаисповест.

Оливера Станић

Елегични роман Ратке Денемаркове за све жртве насиља

Ратка Денемаркова: *Прилог историји радости*. Превео са чешког Урош Николић, ШТРИК, 2017.

Ратка Денемаркова (*1968), чешка књижевница, историчарка књижевности, сценариста, преводилац и драматург, једина је у Чешкој добила награду *Magnesia Litera* четири пута за различите категорије (за прозу, нон-фикшн, превод и књигу године). Њене драме (*Хамлет,* 2009 и *Поремећаји спавања*, 2010) и проза (*Сати од олова*, 2018) доживеле су превод на 23 језика. На српски су преведена два њена романа *Прилог историји радости* (Штрик, 2017) и *Новац од Хитлера* (Heliks 2018).

Назив романа *Прилог историји радости* (Príspěvek k dějinám radostí, 2014)одмах на почетку отвара питање да ли ће бити речи о радости или о нечем супротном. Одговор стиже већ после неколико страница. Већ првом реченицом "Младе ластавице из гнезда не скидају погледа с вечерњег неба", назначено је да су управо ове птице лајт мотив приповести. Због чега баш ластавице? Када бисмо у претраживач рачунара укуцали реч "ластавица", сазнали бисмо да су оне симбол пролећа, а самим тим означавају долазак неког "топлијег" времена, обнову живота, симбол су среће и позитивних промена. За Ратку Денемаркову ластавице су и симбол слободе, а слобода је право које имају сви, како мушкарци, тако и жене. Роман *Прилог историји радости* може се назвати женским романом, пре свега због тога што учи жене како да се изборе за своју слободу, како да не буду искориштене и како да повећају своје самопоуздање. То не значи да и мушкарци у свет овог романа нису добродошли, можда би након њега боље разумели жене и њихов страх због чињенице да су "слабији пол", њихов страх јер су у свету у коме живе доминантни мушкарци.

Урањајући у реченице романа Ратке Денемаркове, упознајемо се са њеним посебним наративним стилом. Свака реченица има смисао, свака је с пажњом исклесана и када би само једна била избачена, све би се срушило попут домина. Ауторка обраћа пажњу на сваку одабрану реч и труди се да што боље дочара тренутак, док са друге стране оставља простора нама, читаоцима, да пустимо машти на вољу и сами закључимо шта се десило, а то је квалифику-

је за групу ауторки чија дела вреди читати. Иако на почетку романа све упућује на једну љубавну причу, којом је проткана свака књига Гијома Мусоа или Николаса Спаркса, након неколико страница полако али сигурно претвара Денемарковасвој роман у трилер, детективку, у којој се осећа напетост приповедања. У наставку сазнајемо да се десило убиство, или, како је закључено, самоубиство. Знатижељан Полицајац, коме ауторка није дала лично име, истражује убиство а споредни трагови га воде ка наранџастој кући под брдом Петшин, у којој живе главне протагонискиње романа. То су три жене, угледне даме, Дијана Адлер, Биргит Стратхер и Ерика Ајс, чији нам карактери делују јако мистериозно и занимљиво. Оне имају своју филмску компанију, држе часове јоге и креативног писања, а то их уједно и повезује са убиством. Још једна жена која ће нас заинтригирати је Ингрид Визентал, која је све време присутна у сваком догађају. Прошлост ових дама ће нам бити откривена у оноликој мери колико је потребно да разумемо њихову садашњост, поступке и одлуке које доносе. Роман отвара теме односа према женском телу, проблеме искоришћавања жена, насиља према женама – оне теме о којима се шапуће, а које су део нашег света.

Нарација романа тече кроз две линије приче, које се преплићу и отварају наведене теме. Једна линија приче ће нас одвести на путовање са женама које свим својим снагама покушавају да одбране друге жене од злочина који се одвија над њима, да поправе свет. Свесне су да савремено друштво не третира овакаве злочине на исти начин као ратне злочине, из времена давне и не тако давне историје. Друга линија води нас кроз причу која има исту тему, али је разгранатија. То је прича о "случајним" жртвама сексуалног насиља. Прича која изазива страх и неспокој, која приказује на који начин Ратка Денемаркова види свет – као једно "велико несрећно место". Две линије приповедања повезане су са почињеним убиством. Читалац то наслућује, али расплет ће га изненадити.

Однос према телу у роману се подвлачи кроз мотив музике и јоге. Ауторка жели да се изрази и на друге начине, жели да прикаже јогу као пут до спознаје сопственог тел, а музику као уметност која боље од речи показује емоције које осећамо. Огољено ставља до знања где живимо, показује да није хуманиста онај који жарко покушава да покаже колико воли људе, већ онај који отворено говори о проблемима који нас окружују,а и данас представљају табу, о проблемима које превиђамо јер нас избацују из равнотеже. Због тога се овој роман не завршава онако како прижељкујемо– срећним крајем. Читаоци могу бити разочарани расплетом, али то је ауторкин избор са намером да подстакне читаоце на размишљање.

Превод Уроша Николића може се позитивно оценити. Списатељски стил Ратке Денемаркове којим описује ситуације, природу, изглед наранџасте куће и карактер ликова у потпуности су дочарани преводом. Делимично развијене речнице оригинала у преводу остају кохерентне и ритмичне. Дочаран је ауторкин стил који обавезује да у континуитету читамо текст, без прекида и концентрисано. У супротном, читалац се губи у времену и простору, губи нит радње и пита се да ли се налази у реалности или у свету ауторкине маште. Зато је препорука за читање овог романа – препустити се и летети заједно са ластавицама Р. Денемаркове.

Након прочитаног романа *Прилог историји радости* нећете се осећати слободно, нећете се осећати испуњено и срећно. Кроз вас ће пролазити туга, нерасположење и страх. Али то вреди. Вреди, јер ћете се запитати. Схватићете шта се дешавало, шта се и данас дешава и почећете другачије да размишљате. Ова књига ће вас избацити из зоне комфора и веровања да је свет савршен. Скинуће вам ружичасте наочаре и открће истину, која ће вам касније помоћи да се изборите за себе.

Ивана Вукосављевић

Немоћни појединац у склопу моћне организације

Бланка Чехова: ***Тотал Балкан.*** Превод са чешког Зоран Дукић, Београд: Clio, 2020.

Бланка Чехова је чешка списатељица и правница.Дипломирала је 2003. године на Правном факултету Карловог универзитета у Прагу, а затим ина одсеку креативног писања на Универзитету Оксфорд. У периоду 2005–2006. године радила је као правни помоћник у Европском суду за људска права, а затим годину дана као члан мисије ОЕБС-а на Косову и Метохији. Године 1999. објавила је књигу *Година бекства* (*Na rok za školou*) о похађању средње школе у Канади. У том периоду почела је да пише за једнеод најчитанијих чешких новина *Lidové noviny*, као и за часопис *Reflex*. Године 2008. радила је у Позоришту Јаре Цимрмана као асистент редитеља на припреми представе Чешко небо (*České nebe*). Године 2010. у издању издавачке куће Пасека изашла је њена књига *Мојим гледаоцима. Разговор са Ладиславом Смољаком* (*Mým divákům. Rozhovor s Ladislavem Smoljakem*). Њена следећа књига био је роман *Тотал Балкан* (*Totál Balkán*) у коме описује окружење међународне мировне мисије на Косову. Након тога уследела је трилогија о јадранској заручници (*Příručka jadranské snoubenky*). Са породицом живи на релацији Праг – Далмација.

Књига *Тотал Балкан* објављена је у Чешкој 2011. године, а три године касније преведена је на енглески језик. На српском језику, у издању издавачке куће Клио, објављена је 2020. године, а превод је потписао Зоран Дукић. Колико год се можда чинило да је књига аутобиографска, сама Чехова истиче да то није случај, али да њено лично искуство са Косова итекако прожима ово дело. Напомиње да се кроз њега такође може видети и њен однос према организацији у којој је радила.

Књига је написана у форми мемоара, дневника, где је свако поглавље и потпоглавље датирано и насловљеноназивом неког од празника који се одређеног датума обележава у свету. Ауторка детаљно описује како изгледа дан особе која је део мировне мисије на Косову, како изгледа живот у подељеном граду и местима где је стално присутна тензија због могућег избијања нових националних сукоба између Срба и Албанаца. Пред читаоцем је документарна слика живота са свимсвојим негативним странама (страх, тензија, нетрпељивост, недостатак струје и воде),али и поглед у ону лепшу страну свакодневног живота на Косову (упознавање са другачијом културом, обичаји-

ма, природним лепотама и топлином људи који ту живе). Добија се увид у то како изгледа ситуација на Косову и Метохији из угла "оног трећег", поглед иза кулиса функционисања међународне мировне организације,разоткривање раскола између теорије и праксе, а пре свега сагледавамо немоћ појединца у односу на институције система.

Млада правница Бланка добија могућност да оде у мировну мисију на Косово и Метохију. Ношена оптимизмом и ентузијазмом пакује се брзином светлости и ускоро слеће на тло региона познатог по учесталим конфликтима. Оно што протагонискиња открива током свог боравка непријатно је изненађује. Многе карте су се отвориле, маске пале, а њено дотадашње мишљење о значају међународне мировне мисије и хуманитарних организација се мења. Њен боравак, међутим, неће бити обојен у потпуности негативним тоном. Томе ће највише допринети људи са којима се упознаје и зближава.

Осим главне протагонисткиње, ауторка највише простора даје људима који ту живе. То су заправо само обични људи чијим животима управљају странци који уопште немају прави увид у њихову свакодневицу. Они су шрафови гломазних организација које им намећу различите идеје о миру, просперитету и заједничком напретку, а суштински нису такве каквима се представљају. Неповерење у ове организације исказује и један од епизодних ликова у делу, таксиста, када изговара: *"Знате, ја не верујем ни у какву организацију. Верујем човеку, појединцу."*[1] С тим у вези, млада правница је урадила све што је било у њеној моћи да помогне људима за које је била задужена, макар то ишло и против бесмислених правила организације чији је члан била. Због тога је Бланкић, како су је од милоште звали, била попут херионе за сваког обичног човека у подељеном граду. Напуштајући неуспешну мисију, Бланка закључује да на крају није важно ко је које националности, већ ко је, пре свега, човек. После читања књиге читалац добија утисак да људи овог региона не траже ништа друго до свој "обични" живот назад.

Оно што је оставило највећи утисак на Чехову јесу људи, а са некима је, како сама наводи, остала у добрим односима и данас. На више места у књизи приметна је "заљубљеност" у Косовску Митровицу која, поред свих негативних ствари, одише неком врстом топлине која је ауторку привукла, а људи су ти који су допринели да се веже и заволи овај град. О томе најбоље сведоче њене речи: *"Међутим, било је јако тешко напустити Косовску Митровицу: ја сам се заљубила у њу и у њене људе. Мој муж Тончи, медитеранац, када ми је једном био у посети тамо, разгледао је мало, па рекао: "Жено, шта је теби? Ја знам људе који су се заљубили у Париз, који су се заљубили у Јадран, а ти у Косовску Митровицу, па јеси ли нормална, шта овде има?!" Али то је тешко описати: или сконтате или не, као љубав на први поглед."*[2]

Језик којим се ауторка служи је говорни, обилује жаргоном, вулгаризмима, често и страним речима (галицизми, англицизми).Њен стил се одликује једноставним али врло ефектним реченицама, без претераног развијања, а лакоћу нарације омогућава хумористичан тон приповедања. У једном интервјуу, ауторка објашњава своју намеру: *"Није аутобиографска, иако форма дневника делује као препис стварности. Не може ни бити аутобиографска, јер сам желела да сачувам хумористички жанр.Постоји много књига које се тичу конфликта на Балкану. То су све тешке драме и мислим да нико не жели да чита још једну тужну причу.Желела сам да сачувам своје искуство и тражила сам начин да уклопим хумор у причу која не пружа много повода за смех. И сама волим да читам духовите књиге."*[3] На истом месту, још једном наглашава да књига није аутобиграфска: *"Моја књига није аутобиографска. Да сам писала о ономе што сам стварно доживела и видела на Косову, то никако не би могао да буде хумористички жанр, јер је све то тамо често било трагично, несхватљиво и грозно.Писати о таквој стварности кроз хумор било би неукусно и непоштено према људима који су ме инспирисали и постали ликови у књизи".*[4]

Када је реч о преводу, сама ауторка га је похвалила: *"У случају "Тотал Балкана" имала сам велику срећу јер је Зоран Дукић сјајно укачио тај хумор и фантастично превео књигу. Таквог човека тешко је наћи."*[5] На неколико места могу се уочити мањи преводилачки превиди, али сем тога преводилац је заиста верно пренео атмосферу коју је Чехова покушала да дочарала у свом делу.

Књига *Тотал Балкан*посебно је интересантна за српске читаоце јер је реч о "врућој" и болној теми наше стварности виђеној из перспективе неког трећег, алиона може бити провокативна и за читаоце изван балканског региона, за све оне који теже да нешто промене, а на неправду не остају равнодушни.

Катарина Нећић

---

[1] Чехова Бланка, *Тотал Балкан* (Београд: Clio, 2020), стр. 36.
[2] Интервју са Бланком Чеховом, 10.12.2020, Радио 021, Нови Сад.
[3] Интервју са Бланком Чеховом, 14.10.2020, Спутњик, Београд.
[4] Интервју са Бланком Чеховом, 14.10.2020, Спутњик, Београд.
[5] Интервју са Бланком Чеховом, 10.12.2020, Радио 021, Нови Сад.

Анђелко Заблаћански

КУЋА МРАКА

Будиш се
над сводом тишине
заборављеног сна
сам
у кући мрака
прогнан из сваке
суштине
усахли бунар без дна
у животу потрошеном још
пре уранка

Мириса тамњана
и босиока
не сећаш се више
ни печеног хлеба на нечијем
длану
које као да проси
милост пшенице из мајчиног ока
окупан
топлином летње кише
у кораку дечијем
што свему знаде
да пркоси

А сад се
стидиш рођеног брата
његових
огрубелих шака
док свуда украј твог пута
цветају кукурек,
лијандер
и кукута
и нико не отвара
врата
док сам си у кући мрака

МИНУТИ ТИШИНЕ

Шта живот има с тим
ако у погледима још има жара
мада, ћутњом беремо
цветове лијандера
за нас
и сваки минут тишине
даљину гребе, пара
а знамо
да у нашим гордостима
умро је тетреба глас

Шта живот има с тим
ако после тренутака немих
реч нас трује
уместо да лечи
и сваком од нас је више
до сопствене сујете стало
него до две обичне
а небесима блиске речи
чак и кад знамо да је
свега земног још тако, тако мало

Шта живот има с тим
ако ноћ никад не сване
пре неголи се
две душе додирну кроз нигдину
жигосане истом самоћом
кô две голе јаворове гране
чекајући да неко
други покаже им живота суштину

Шта живот има с тим
ако су живот они сами
и свака им грешка мислима вајана
а они у најсветлијем дану
одани тами
а моћ праштања најдубља
тугом чувана тајна.

ПРЕЋУТАНО

Велику снагу
губе речи
кад их прогута тишина у трену
кад су неком могле бити
мелем на рану живу
тад утихле тужно звоне
све док сузе не крену
и разоре ум и душу
па оживе илузију за све
увек криву

Или снага им је двоструко већа
баш кад се разбију о зубе
да не такну бубне опне
па тиме срце
од пошасти чувају црне
јер на врху језика снови се
сневају или губе
кад речи умру у зачетку
страх с њима утрне

*

Анђелко Заблаћански је рођен 1959. у Глушцима у Мачви. Пише поезију, прозу и афоризме, преводи поезију с руског језика. Књиге песама: *Рам за слике из снова*, 1992; *Игра сенки*, 2004; *Птица на прозору*, 2007; *Сан напукле јаве*, 2009; *Раскршћа несанице*, 2011; *Пијано праскозорје*, 2014; *Мали ноћни стихови*, 2019; *Ноћи вучјег зова*, 2020; *Перо, метафоре, тинта* – изабране песме, 2021. Збирка афоризама: *Палацање*, 2006. Књига прозе, сатиричне поезије и још понечега: *Иза линије*, 2020. Превео и уредио збирку руске поезије *Од Пушкина до Капустина*, 2019. Покретач је и главни уредник часописа за књижевност *Суштина поетике*. Члан је Удружења књижевника Србије. Живи у Глушцима.

Веселин Мишнић

Одломак из необјављеног романа "Други живот глиненог голуба"

Сенадов пут од Сарајева до Београда био је поплочан изненађењима и случајностима. Од уметника аматера, преко ноћи је ускочио у једну озбиљну причу која своје утмељење и смисао нашла у његовој првој изложби слика. Сенад је сликарством је почињао да се бави током студирања. У почетку помало стидљиво, али након неколико колективних изложби, коначно у некој сарајевској галерији, један његов рад је побрао похвале локалне ликовне критике. За ту слику је добио награду, довољно да се о њему у сликарским круговима Сарајева прича. Појавили су се људи који су желели да купе његове слике, а то је био знак галеристима да се на сликарском небу Сарајева, а тиме и Босне, појавио неко млад и перспективан, коме је свакако требало указати пажњу и пружити шансу. Његово сликарство је доносило нешто ново, како је тада речено, неку, Магритовску изокренутост и свежину. Ово поређење са великим сликарем Рене Магритом први је јавно изнео београдски ликовни критичар и историчар уметности Максим Ступар, при једној радној посети Сарајеву, где он долази како би у музеју града обавио посао проценитеља неке вредне слике. Навика да обилази градске галерије, где год дође, довела је овог заљубљеника у сликарску уметност до једне изложене Сенадове слике, која му је због оригиналности у самој поставци, идеји и начину сликарског поступка одмах запала за око. Стари вук је одмах препознао суви талент. Њему се тако нешто није често догађало. Таленат је тешко пронаћи, нарочито у сликарској уметности, то је као посао копача злата, који трага за груменом који ће дати смисао сви његовим мукама и одрицањима. Ступар је био убеђен да је набасао на златну жилу, или макар на тај тражени грумен племенитог метала. Преко кустоса галерије Ступар долази у контакт са Сенадом. Уследило је познанство двојице људи, једног у свету уметности сасвим непознатог и другог у зрелим критичарским годинама, човека од угледа и реномеа, чија реч је имала тежину и за младе и долазеће уметнике била од највећег значаја. Неколико дана касније пада договор да Сенад, чим припреми довољан број радова, првом приликом дође у Београд, где ће Ступар на себе преузети обавезу око организације његове самосталне изложбе. То је Сенаду дало подстрека да се у релативно кратком педриоду његове слике појављују махом на групним изложбама: прво у Дубровнику, потом Бања Луци, затим Макарској и Загребу и на крају као круна свега, захваљујући првенствено иницијативи, помоћи, па и жељи критичара Максима Ступара, уследила је прва самостална изложба у Београду.

Већ тада је Сенад Алагић био уверен да ће убудуће његова струка, дакле архитектура, бити у нераскидивој вези са сликарством, које ће на том тасу изазова имати значајнију улогу у његовом будућем стваралачком и креативном животу. Од тих најранијих почетака трагања за личним идентитетом, упоредо се бавио архитектуром и сликарством, одређеније – боље услове живота је обезбеђивао пројектовањем мањих кућа и угоститељских објеката по Сарајеву и околини. Сликарство је ипак било хоби. Повремено би се неко појавио као купац његове слике, мада је Сенад шаљиво говорио да се од сликарства нико није хлеба најео. И код сликарства и пројектовања, цртеж је био основа свега. Рад и таленат су били неопходни у обе професије. То се подразумевало. Он сам, ни тада а ни касније није био сигуран којој области је више припадао. Додуше, од једне је могао да живи, а друга је хранила његову душу. Као да му је срце било поцепано на два равномерна дела. Ни у једној области његовог интересовања, креативност му није мањкала, мада је ипак из чисто практичних разлога, вага на тасу изазова претезала на ону страну архитекте-пројектанта. У питању је био чисти прагматизам. Сликање је хранило само лично задовољство, а пројекти какво год опсега били, доносили су зараду и новац неопходан за егзистенцију. Срећа је била што се он у послу на сјајан начин допуњавао са супругом Љиљаном, која је и сама архитекта у многим пројектима водила главну реч. Као тим, били су савршени. Он се бавио разрадом детаља и суштином, а она крупним плановима целине.

Догађа се у животу да уследи нагло убрзање, које није лако испратити. Шансе да се неке идеје остваре не указују се сваког дана. Свестан тога Сенад се предаје изазову сликања са преданошћу која је морала да изнедри резултат. Само пет месеци после Ступареве посете Сарајеву, имао је довољно слика за изложбу. Осмислио је контејнер за паковање и транспорт, како не би било оштећења током пребацивања слика од Сарајева до главног града Југославије. Јавио се Ступару да, што се њега тиче, он је спреман и када му овај каже, може са сликама да дође у Београд. Прави је тренутак за изложбу, нема потребе за одлагањем и чекањем, пакуј се и крећи, поручио му је Ступар. И тако Сенад са тридесет девет опремљних слика долази у Београд и наравно са торбаком препуним оптимизма. Од тог тренутка замршено клупко случајности креће да се одмотава и да се мрси у исто време.

По доласку у Београд Максим Ступар га је угостио у своме дому. Ступар је становао је са супругом и два сина у пространој приземној кући на Дорћолу. Са једне од тераса куће видео се Калемегдан, а са друге Дунав у даљини. И Калемегдан и Дунав, као слике: тихи, мирни и вечни. Након обилног доручка који је припремила Ступарева супруга Марина, први део дана су провели у разговору који се односио на организацију изложбе. Ступар ништа није желео да препусти случају. Али прво мора да му до детаља предочи своје планове. Моје су идеје а твоје је да донесеш одлуку, рекао је Сенаду. Предложио је да пре ручка прошетају Калемегданом, и мало избистре памет. А и питање је колико ће слободног времена Сенад имати за шетњу када изложба буде отворена. Грех би био да се врати у Сарајево, а да није макар једном про-

лазио калемегданским алејама. И уместо да наставе причу о изложби која је имала конструкцију, али не и идеју која би заокружила наратив, Ступар је ток мисли усмерио на причу о Калемегдану. Као ликовни критичар, али пре свега историчар уметности, сматрао је себе добрим познаваоцем историјског наслеђа и културолошких дешавања у Београду и не само оних из његовог времена. Калемегдан је најпознатији и највећи београдски парк, рекао је Сенаду.

Онако, информације ради, када већ шетамо овим за историју важним простором, ред би био да као домаћин преузмем и улогу водича и упознам те у краћим цртама са историјатом Калемегдана, јер ова тврђава свашта памти и ништа о себи не говори", рекао је. "Толико векова се мотрило са овог брежуљка на ону страну реке Саве, и било на опрезу и стално стрепело од најезди многих освајача. Они који су држали другу обалу били су у још већем страху од раста апетита силника који су својатали Београд а ову узвисину сматрали последњим бедемом одбране од било којег изненађења. Довољно је рећи да су османлијски освајачи стизали до Видина и Пеште, куцали на капије Беча, али би се враћали назад без победе и без плена и поново би, као последње утврђење Сулејмана Величанственог, граничне линије према Европи биле реке Сава и Дунав и, наравно, Београд и ова вечна тврђава. Историја Београда је утемељена у постојање безбројних цивилизација и народа. Ни сада није завршена и ја мислим да никада неће бити завршена. Неке приче су вечне и немају краја. Таква је прича о Београду. Истина је непобитна да је Београд вековима био последње гранично утврђење између ислама и хришћанства, односно Европе и моћног османлијског царства. Спорадични покушаји да се Европа покори завршавали су ратним неуспесима. То је уосталом одавно знана историјска прича. Мислим да, у овом делу Европе, нема града који је више пута освајан и рушен од Београда, па опет подизан на зидинама рушевина као ново место живљења и ново утврђење. Колико год рушили зидине ове тврђаве, од римских времена на овамо, на овом брежуљку се увек налазила капија града, ма како да су се тај град и ова тврђава у минулим временима звали. Стижемо на узвисину, где доминира тврђава која, као и сви посетиоци који се овде нађу, мотри Саву и место где се она улива у Дунав. Наравно, у свом првобитном облику Калемегдан није ни могао да буде атракција за сањаре и заљубљенике у лепоту природе. Дакле, Калемеган је некада био само војно упориште, где је имао значајну улогу као осматрачница, а садашње име му је уделило време и освајачи моћног Османског царства. Спајајући две турске речи кале (тврђава) и мејдан (бојиште) у незнатној језичкој транскрипцији и сажимању ова два језичка појма, настало је име Калемегдан. Иако га у почетку турски освајачи нису називали тим именом. Наиме, топонимска одредница колико се сећам гласила је Фићир-Бајир, што је значило брдо, или место за размишљање. За мене који сам удаљен на сто корака, Калемегдан је увек био место за размишљање.

Након предаје Калемегдана Србима, шездесетих година деветнаестог века, да те не давим датумима тих дешавања, кнез Михаило Обреновић издаје визионарску наредбу да се Калемегдан претвори у парк. У то време први и признати београдски урбаниста Емилијан Јосимовић прави цртеже и скице по којима ће се из темеља променити првобитни изглед Калемегдана. Многобројни лагуми и тунели затрпани земљом нису се могли доводити у ред. Земља увек на крају узме оно што јој припада. Зеленило је засађено десетак година касније после кнезове наредбе. Ипак, скоро три деценије војска остаје на Калемегдану где тврђавом командује Драгутин Жабарац који је пре те војне функције био ађутант кнеза Михаила. Пре самог почетка двадесетог века војска у потпуности напушта Тврђаву и Калемеган над којим управу преузима општина, одређеније град Београд и може се рећи да тек тада почиње оно право, планско уређење овог простора. Ондашњи председник општине Никола Пашић, у историји упамћен по неким другим политичким активностима и догађајима, о којима би се могло широко причати, пре, за време и после Великог рата, одваја из градске касе десет хиљада динара за уређење парка, што је у оно време била заиста велика сума новца. Почетком 1905. године приступило се проширењу парка, причао је Ступар самоуверено као да је био сведок тих догађања, и тај део добија име Мали Калемегдан. То је онај део који смо малопре прошли.

Мали Калемегдан заузима простор од павиљона Цвијете Зузорић, заједно са Зоолошким вртом. Надам се да ћемо Цвијетин павиљон посетити при повратку кући. Теби је ова прича верујем непозната и занимљива, јер као архитекта верујем да си свестан да без замисли твојих колега, којих одавно нема међу живима, ништа од свега овога се није могло изградити, и свакако не на овај начин. Сада стижемо до највише тачке на Калемегдану, наравно до које се може доћи, јер изнад нас је само ова моћна статуа Победника и још моћније небо. Но, и статуа и небо су доступни само погледима радозналаца и, наравно, птицама. Победник је дело највећег вајара између два рата, Ивана Мештровића. Победник је овде постављен 1928. године, поводом десетогодишњице пробоја Солунског фронта. Као што се баш одавде јасно може видети, кип Победника је са соколом у левој и мачем у десној руци. Симболика је очигледна. По мом скромном мишљењу, Победник је један од најупечатљивијх радова Ивана Мештровића. Изливен у бронзи, као да пркоси времену, али и свакој најезди било којег освајача. Као архитекти и сликару, мислим да и теби може бити занимљив постамент у облику дорског стуба са канделурама, постављен на високој кубичној основи, а тај део није осмислио Мештровић, већ архитекта Петар Бојановић. Калемегдан дакле није само једна прича. Занимљиво је да се пре постављања споменика водио један мали рат између оних који су били за Калемегдан и других који су сматрали да Победник треба да стоји на Теразима. Срећом, по мом дубоком уверењу, победио је разум и опција којом је Победник ипак постављен ту где му је једино и могло бити место. Да надгледа Београд и велику равницу иза приобаља моћних река Саве и Дунава. Ми који се бавимо тумачењем саме уметности, не можемно да останемо равнодушни пред овим и оваквим умним решењем великог вајара Мештровића. Споменик доиста јесте персонификација националног уздигнућа. Моћно тело Победника неодољиво подсећа на митску снагу Херкула, што је на неки начин и била уметникова порука.

Исте те двадесет и осме подигнут је павиљон Цвијете Зузорић, значајан посебно за уметност и уметнике. Када се будемо враћали и уколико је сада у њему нека уметничка поставка, могли би на кратко да обиђемо и тај знаменити део Калемегдана. Павиљон је изграђен пре свега захваљујући прилозима и донација поштоваоца ове жене, која је далеко од Београда, неколико векова раније пленила својом појавношћу и наднаравном лепотом. Занимљиво је да је идеја за изградњу павиљона потекла од Бранислава Нушића. То је уједно и био први наменски изложбени простор који почиње да живи између два велика рата. О Цвијети Зузорић се доста зна, али и недовољно. Идеја је могла да заживи на таласу југословенства и никако другачије. Ова дубровчанка нема неког додира са Београдом, па ипак овај павиљон носи њено име. Цвијета Зузорић Пешони. Она младост проводи у Дубровнику, где својом лепотом очарава племство, али и песнике и уметнике у целини. Не постоји време у којем уметност није трагала за својом музом. И доиста Цвијета је била песникиња, племкиња и најлепша жена тог времена у Дубровнику. Рођена на средокраћи петнаестог века, за оно време је имала необично дуг живот. Умрла је у деведесет шестој години, тачније 1648. Њени преци су доселили у Дубровник отприлике век пре њеног рођења. Три брата долазе из Херцеговине у Дубровник, а двојица од њих бирају далеки град Смедерево, где се баве трговином. Трећи брат, мислим да се звао Влатко остаје у Дубровнику и Цвијета је његов директни потомак. У ствари, он је њен чукундеда. Њени родитељи се пресељавају у Анкону и она се убрзо удаје за фирентинца Бартоломеа Пешионија, угледног племића и почасног конзула, који нешто касније са Цвијетом долази у Дубровник. Цвијета је због своје лепоте свуда запажена и сан је многих уметника. Првенствено је песничка муза Ивану Бунићу, Динку Златарићу, Марашу Богити, филозофу Гучетићу. И песници Италије певају о њој, рецимо Симонети, па чак јој своје сонете и магистрале посвећује Тарквато Тасо. У павиљону Цвијете Зузорић сваке године се одржава Октобарски сликарски бијенале, а ево да се мало похвалим, једне не тако давне године, ја сам био селектор за избор уметничких радова који ће красити како Цвијетин Павиљон, тако и саму сликарску уметност у њеном изворном значењу. Као неко ко живи на пар стотина метара од Калемгданског парка, било би срамота да нисам упознат са овим историјским чињеницама, а сматрао сам, како немамо туристичког водича, да је мој задатак да те упознам са једним малим, али и значајним делићем историјске баштине града у којем ћеш имати изложбу.

Вратили су се помало уморни од шетње. Павиљон Цвијете Зузорић је из неког разлога био затворен за посетиоце. Ручали. Одморили пар сати. А онда је Ступар рекао Сенаду да се дан још није завршио. Време је да још мало шетају градом. Београд је кудикамо лепши у предвечерје. Некако све живне, казао је Ступар. Успут, можемо обићи и неколико галеријских простора у центру града, чисто да погледаш, можда неки баш одговара твојој замисли о изложби, а одлуку је потом лако донети.

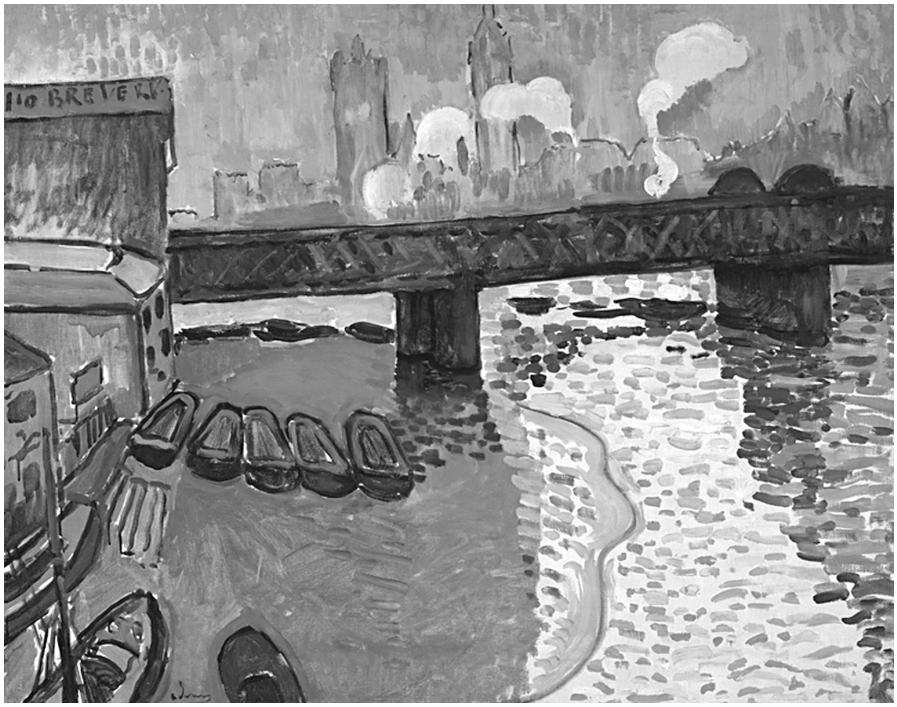
Сенад је уживао у минулом делу дана, задовољан и под утиском приче коју је управо чуо од пријатеља. коју, сигуран је био, неће заборавити.

Једина непознаница је и даље била избор галерије. где би Сенадова поставка слика београђанима била представљена.

Показаћу ти неке од тих простора, ништа дефинитивно нисам уговарао без твоје сагласности, како год, припремио сам терен а избор ћу ипак теби препустити, рекао је Ступар.

*

Лаганим ходом и у неформалном разговору који није оптерећивао, упутили су се уз реку дунавским кејом, а онда наставили савским шеталиштем. И овом стазом се можемо вратити до моје куће, рекао је Ступар Сенаду, који је удисао ваздух пуним плућима, храњен задовољством што се неки његови најличнији снови напокон остварују. Уживао је у крајолику уоквиреном моћним рекама и приобаљем начичканим бродићима, баржама и речним чамцима. У даљини је Ратно острво искакало из полутаме која се гојила, као нека џиновска корњача која надгледа крајолик испред и око себе. За сликара је то могао да буде изазован оквир за неко ново дело. Иза леђа и бочне стране шетача, поносно се уздизао моћни и увек дремљиви Калемегдан. Када су прошли испод великог моста који је спајао стари и Нови Београд, а потом и Железнички мост оставили иза себе, Сенад је на другој обали Саве угледао необичну грађевину која му је одмах запала за око и која је по свему одударала од нешто удаљенијих стамбених зграда, које су личиле једна другу као јаје јајету и притом непотребно бежале у висину. Ступар му је објаснио да је реч о новом, модерном хотелу, који се зове Интерконтинентал, и који је за кратко време изграђен на песку



Савског приобаља. Такав објекат је одавно био потребан Београду. Овај новоотворени хотел се визуелно надовезивао на већ свима познати конгресни Центар Сава. Поседује одличну локацију, удаљен је од аеродрома једва шеснаест километара а од центра града само три, објашњавао је Ступар. Био је у неку руку идеално место за пословне људе, који су све масовније долазили у једину отворену и нетипичну земљу комуниста, која је и поред такве историјске одређености, баш тих година све отворенија и без увијања кокетирала са капиталистичким западом. Хотел је осмишљен да пословним људима који из света долазе, истовремено пружа осећај слободе, луксуза и интимности. Овај хотел на осам спратова, са преко четири стотине соба, имао је велике пословне дворане, али и довољно слободног простора који су били прилагодљиви наменским променама. И откада је отворен, скоро увек је крцат гостима и посетиоцима. Унутрашњост хотела је имала облик затвореног атријума. Ентеријер преставља спој класичног и модерног, колико се ја разумем у архитектуру, закључио је своје опсежно излагање. Ступар очигледно није волео недореченост и трудио се да све њему знане и доступне информације до ситница пренесе свом радозналом и младом госту. Сенад је инсистирао да сврате у хотел, мало одморе од шетње и попију пиће.

Архитектура је моје примарно занимање, а оваквог објекта у Сарајеву нема. Морам да погледам како је изнутра све то осмишљено, објаснио је помало зачуђеном Ступару.

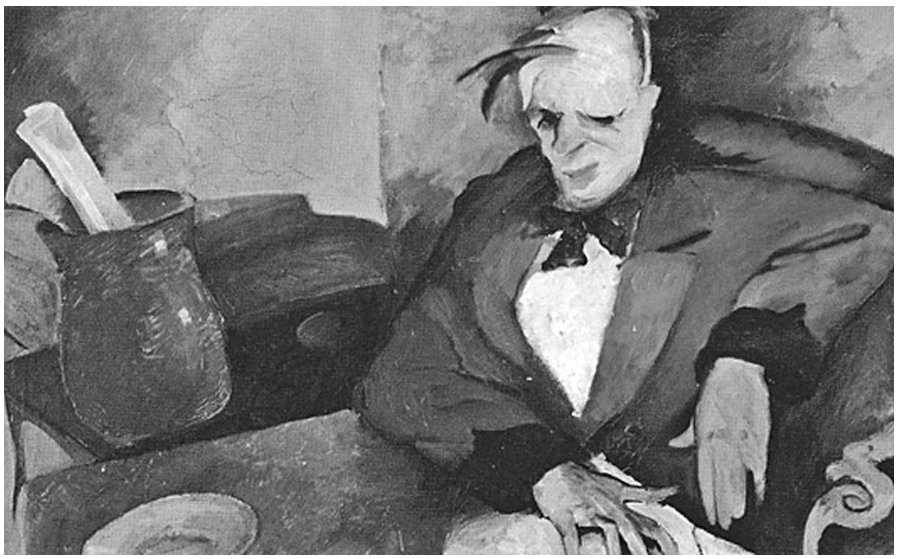
Боље је да одемо на неко друго место. Нисмо ми та лига. Ово здање је прављено за свет којем паре нису проблем. За нас обичне смртнике у њему је све папрено скупо. Неко боемско кафанче нама више приличи. Скадарлија је идеално место за две боемске душе, рекао је Ступар оклевајући.

За пиће имамо довољно, ја частим, не брини, казао је Сенад.

Вратили су се неких стотинак метара, обишли аутобуску станицу и упутили се лаганим ходом преко Железничког моста, ка хотелу. На улазу их је дочекао вратар са увежбаним осмехом на лицу и упутио их ка делу где су гости придошлице у пријатном амбијенту могли да густирају пиће. Након кратког разгледања Сенад је одмах открио оно што га је занимало и због чега је и дошао у Београд. Сагледавајући унутрашњост хотела, идеја за изложбу се некако сама од себе наметнула.

Желим да направим изложбу овде и нигде друго, овај амбијент је идеалан и колико видим за сада неискориштен, а ти види како то можемо да реализујемо, рекао је збуњеном Ступару.

И тако је случај одредио простор будуће Сенадове изложбе. Вратили су се Ступаревом дому уморни од дуге шетње, али и задовољни њеним неочекиваним исходом. Ступар је жељу младог сликара схватио сасвим озбиљно, није седео скрштених руку, већ је током вечери и сутрадан раном зором позвао неке своје утицајне пријатеље и до договора са управом хотела је лако дошло. Њима је било важно да ове привремене и мање интервенције унутар простора нису нарушавале постојећи ентеријер хотела.



Чим је добио зелено светло од хотелске управе да може организовати поставку, све остало што је уследило било је лако изводљиво. Замајац једне необичне приче, која ће се одвијати у неколико наредних дана, покренуо је као и увек случај. А том случају се комотно могло уделити име Максима Ступара.

Време је било пресудно у свему. Слава и популарност не долазе преко ноћи. А опет, његова изложба је имала видљивост и није била незапажена.

Како је и обећао, за маркентишку и медијску страну приче веома успешно се побринуо лично Ступар.

Чак су и сарајевски медији пренели вест о добром пријему његове изложбе у главном граду државе. Када се јавио Љиљани да јој саопшти да иде све много боље него је он планирао, она му је саопштила да је већ видела у дневнику сарајевске телевизије кратак прилог о Сенадовој изложби у Београду. Сви те хвале и поносна сам на тебе, казала је усхићено његова супруга. Никада пре није имао такав осећај пријатности. Није земљу додиривао. И као да је био у неком међупростору, издвојен као посебност. И чинило се да је све кренуло онако како треба, путем који је младом уметнику широм отварао врата сликарске уметности. Ступар је на отварању изложбе рекао да све што он чини за Сенада није његова слабост према делу овог уметника, већ, гледано на дуже стазе, то је дуг према самој уметности.

Неоспорни таленат уметника профилише и уздиже на виши ниво трагалаштва, казао је Ступар. Његов задатак је био да отвори врата, а на самом уметнику пада терет будуће популарности и славе.

У том тренутку млади сарајевски сликар бољи комплимент није могао да добије.

И никада касније, у годинама које су долазиле, Ступар није одступио од овог свог става, иако се Сенад загубио у вилајетним тминама живота, а сјај његовог сликарског талента, макар на јавној сцени, је бледео до потпуног усахнућа. Но, то је било нешто изван сваке контроле, што се није могло предвидети и што се крило у временима која су долазила.

Милан Тодоров

Хармоника у води

Пролази време када си могао да лежиш наг на кревету, уз отворен прозор кроз који допиру звиждуци лета.

Не, није то смена годишњих доба, долазак хладнијих дана и ноћи. То би било сувише једноставно објашњење попут зрелих плодова које си донео из дивље баште у родитељској кући сада препуштеној другим људима.

Од младог купуса до тамног, скоро морбидно тамно зеленог краставца.

Биље покушава да ме својим мирисима и укусима увуче у јесен.

Немојте, молим вас. Од свирепости света, тачније времена, не могу нас спасити заборављени укуси детињства, младости и опроштаја.

Проблем је у једнини. Ја сам највећи број. Један. Нула је рачунар, слика на Инстаграму која ми се не свиђа, на којој сам старији од себе и коју не умем да обришем као што могу да обришем особе које ме изневере.

Али, ја сам крив. Жудња коју сам осећао последњих година була је можда попут слине која капне са језика напуштене зверке.

Сада седим све дуже на Официрској плажи, у својој сјајној столици за дремку и чеку за следећи пљусак у воду. Пљусак окрепљујући као кад прсне зрно презрелог грожђа слутњом на омаму.

Не, никако не желим да све речено узгред и у ноћи пуног Месеца када сам посебно рањив, буде кајање.

Само осећам да зебњу од нестанка. Као кључар са којим пливам све хладнијим Дунавом, удаљен од сигурне обале бар стотинак метара.

Добра вода, пита ме.

Фина, фина.

Продао ми је кључ који се при првом покушају откључавања браве сломио.

Гус, каже.

Купи браву за сто евра па ће ти трајати сто година.

Много је то за мене, мислим. Не због лове, мада... него због сто година.

Он зарони. Уме да рони по десет и више метара. Уплаши ме.

Кад се појави каже ми: Јебо кључеве. Што се сви стално закључавају и откључавају.

Онда ме позове на пиво,

Хладно је и не пије ми се пиво, али прихватам. Мек сам на људе.

Он из олупаног белог комбија износи пластични сто, две столице и гајбу пива. Сто уноси у реку, столице такође тако да вода која тече све време протиче испод наших гузова.

Гајба пива је урођена до грлића у мокри песак.

Чега се бојиш, пита ме.

Отпијам Јелена.

Чега?

Не можеш ништа да промениш.

Ниси хармоника на развлачење.

Уосталом, и да можеш све би се као опруга вратило на исто место.

Не волим пиво, рекао сам му. Не волим што се све враћа. Не волим што је све постало срање.

Да ли си путовао, пита ме.

Јесам, доста.

Да ли си приметио да и тамо и овде сви тренуци личе једно на друго.

На плажи су се појавила четири лабуда. Наравно, бела.

Завлачили би кљунове дубоко у воду тражећи рибу.

Зрела жена шакама ретке воде пере бутине.

Нека клинка затеже преузак црни бикини.

Краљевство жена.

Да, каже. Лето жена.

Лабудови се купају.

Не могу да се пробудим.

Станка Ђаласан

КАМЕН ГОВОРИ

Тамо,
на оним бреговима
и у питоминама,
некада су села била.
Сада зјапе озидине.
Неке,
сурване у гомиле.
Испод стаменца,
шарка палаца.
Камен говори.
На темељцу, биљег живота:
Утиснуто стопало дјетета.
У свакој се озидини
заљуљала колијевка.
Долином,
плач пронио.
Сада плачу пустоловине.
Све дрвено у земљу урасло.
Питомина,
коров и травуљина.
Шуме и планине увукле јауке.
Од бола јече урвине.
Страшивоћа од дивљачи.
Само камен говори!

ТАМО И ОТУД

Тешко је у тамошње даљине допријети.
Још теже у дубине приче богодавне,
у суром камену, длијетом уклесане.
У планинама, тамо,
гдје су се орлићи лету учили
некада су херцези и кнежеви столовали.

Доље,
у сиротињским селима љепотице су се рађале.
Херцези их сило, у своје куле доводили.

О њиховим су се судбинама пјесме пјевале.
Маштом у бајке претакале.
Па,
кад гуслар гудалом превуче,
струне,
над гробовима премреженим паучином,
тужбалицом зајече.

Пјевају слутње, и страдања.
У богазима, утиснути трагови.
Пјевају притајена надања и пастирски дозиви.

Пршти камена литица од клокота бујица.
Подрхтава травка што из бусена избија.
Пјева птица.
Отуд сам!
Изварничен кремен. Коријеном коријен.
Што у стабло грана, листом одјевен.

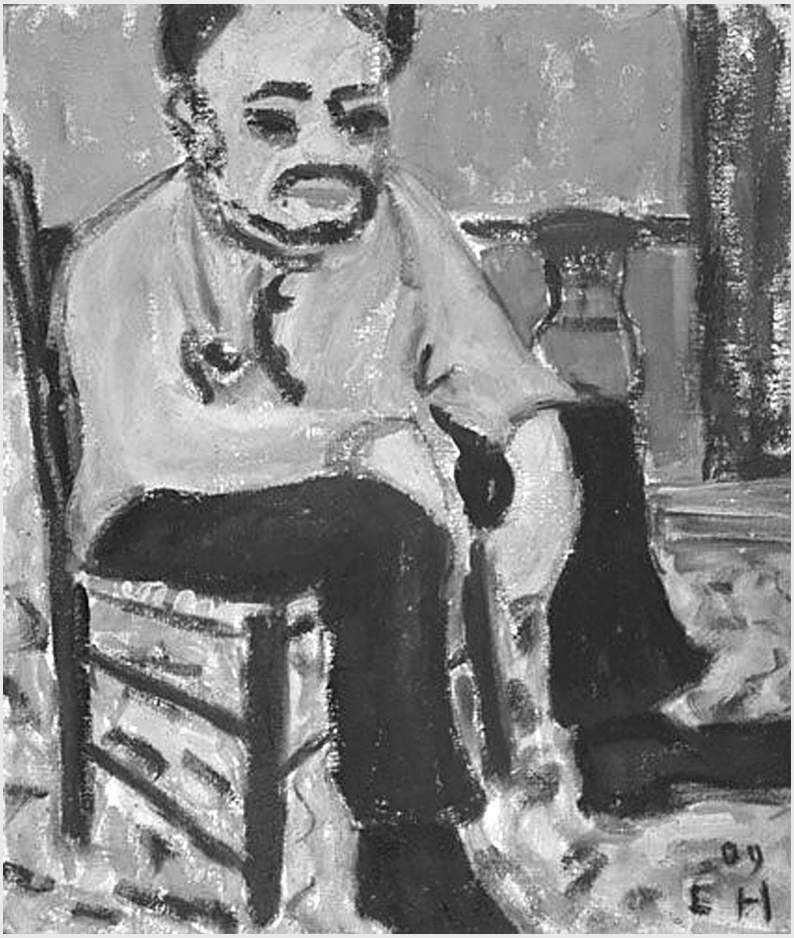
*

Станка Ђаласан, рођена 1947. у Жабљаку (Црна Гора). По завршетку студија српскохрватског језика и југословенске књижевности на Филолошком факултету у Београду радила је као професор у Фочи и Новом Саду.

Пише поезију, прозу, књижевну критику. Објавила збирке песама: "У тишини" (2016), "А витлају пламени мачеви" (2016), "Тамо и отуд" (2019); "Буктиња" (2021) и збирку пјесама за дјецу "Анђели дечјег срца" (2017); књиге приповиједака: "Живот је планина" (2017), "Додирни честицу падалице" (2019); "Судари вјетрова" (2021). Издавач свих објављених дела је Прометеј, Нови Сад.

Чланје Удружења књижевника Србије, Друштва књижевника Војводине...

Објављивала је у "Књижевним новинама", "Златној греди" суботичкој "Лучи"... Живи и ствара у Новом Саду.



Владимир Конечни

Матала

(*Прва глава романа у настајању*)

Кад му је у Женеви напрасно умро отац с којим је био веома близак, Селестен је био више ван себе него што је мислио да то икада може да буде. Ипак је успео да отпутује у Швајцарску и среди правне компликације око слања ковчега у Београд. Током сахране на Новом гробљу, гледао је кроз проту и мноштво очевих и својих пријатеља не видећи их. Људи су му прилазили и буљили у њега, мрмљајући нешто, као да је он лежао у ковчегу. Кад су сви коначно отишли, сео је на камену клупицу поред породичне гробнице, недалеко од маузолеја војводе Путника, и ридао као детенце које се изгубило у шуми.

Два месеца касније – већ је био јануар 1981. године – ходао је километрима поред Женевског језера, полако схватајући да су га адвокати раније тог дана убедили да је богат човек; а имао је само двадесет година. Отац му је био неурохирург и стекао је својим радом малу, али чувену, болницу близу катедрале у Лозани, но Тино, како су сви звали Селестена, није претходно имао појма колику је хрпу новца наследио.

Син који не воли и не цени свог оца попут Тина свог, никад неће схватити његово душевно стање. Био је бесан што је отац изненада отишао без да му каже збогом; и неутешан што никада више неће видети те благе смеђе очи. Најмање је разумео своју нелагоду, скоро љутњу, што није знао шта да ради са свим тим новцем. Близу језера, из неког комичногината, ушао је у једну јувелирску радњу и за три минута купио овални златни Патек Филип са римским бројевима. Мада је велика сума била као кап воде у женевском водоскоку, ипак је бесмисленост куповине била значајна. Селестен је схватио колико му је снисходљивост шефа јувелирске радње неподношљива.

И тако је већ следећег јутра одлетео на Крит. Са терасе свог апартмана у хотелу на брдашцу изнад Хераклиона, посматрао је лукобран дуг преко три километра. Било му је важно да захваљујући јануару у луци није био укотвљен ниједан крузер са две хиљаде Скандинаваца, Енглеза, Немаца и Јапанаца. То је значило да ће следећег јутра бити сам у оближњем Кнососу и тамо фотографисати пропорције изванредних објеката из бронзаног доба. А увече је полако ходао до краја валобрана и одатле кроз тмину дуго гледао на север, не могавши да проникне острва митског Егеја.

Тино је у Београду био студент ликовних уметности – вајарства, сликарства и фотографије. Био је фасциниран пропорцијама у сликама и статуама, али и у природи, укључујући људска тела, чије су елементе уметници представљали у својим делима. Интересовала су га намерна или ненамерна уметничка одступања од "истине" – нарочито у савременом сликарству, где су често и модел и представа могли да буду објективно измерени. Од свих пропорција, највише се удубио у "златни пресек" (*Ф, sectio aurea, sectio divina*, 0,618...), који су још Египћани и Питагорејци изучавали, а у коме су ренесансни архитекти, попут Брунелескија у Фиренци, и астрономи попут Кеплера у Немачкој, тражили савршенство. "Можда...", мислио је Тино, "али да ли су ти древни учењаци знали да тај васионски математички однос можда нема везе са једним земаљским савршенством – женским телом! То мисли и мој буцмасти професор Буда".

Био је добар с маторим, жустрим и нестрпљивим Будом, цењеним скулптуром, који је третирао Тина као колегу од кад му је осамнаестогодишњи бруцош показао своје крокије женских актова, никад никоме не откривајући које су му девојке и жене биле модели. Неке од жена су биле мајке његових другара што нико никада није сазнао. Ах, незреле девојке и зреле жене... како су све до једне пристајале да му буду модели кад би их учтиво замолио, уметности ради!

У Кнососу је пет сати био сам и задивљено нем, а потом је читаво поподне провео у археолошком музеју у Хераклиону. Чак позније него претходне вечери, одшетао је до краја лукобрана и користећи повремено руке, сишао низ гомилу камења испод светионика. Једва се некако сместио на једну мање оштру стену, кад му је велики талас изненада запљуснуо лице и прса. "Дивота", ускликнуо је у себи, "мирис и укус Средоземља!" Насмејао се кад му је однекуд пао на памет разговор о води са шездесетогодишњим саговорником Тодором, превремено пензионисаним новинарем, у башти једног кафића на ободу београдског Ташмајдана. Причали су о бесмислености слања критика наводно најугледнијем београдском дневнику о задртим написима његових често неуких новинара и новинарки. Тоша је тада рекао: "То ти је као да удараш штапом по води. Воду не боли. А ти можеш да изгубиш равнотежу, паднеш и удавиш се!" На шта је Тино додао: "Може то, а може и да сломиш штап ударајући, па да неки комадић одскочи, упадне ти у око и ослепиш!" Тоша се грохотом насмејао и закључио још једном својом умотворином: "Па да, то ти је као кад неки клипан капом тера ветар од себе".

Још један талас га је обујмио, али се Тино није помицао. "Море је море..." мислио је, али вода је живот!" Сетио се кад га је отац као дечака од четрнаест година одвео у Јерусалим, а потом на југоисток Израела. Возећи некакав унајмљени ауто кроз усијани пустињски крш, хладњак крнтије је прокључао. Имали су једва довољно воде за пиће, но срећом су се нашли близу једне насељене кућице. Била је ружна, с равним цементним кровом, а пред њом се на конопцу сушио дечји веш. Кад су закуцали, с три празне пластичне флаше у рукама, врата су одмах отворила многобројна дечица, радознала више него стидљива или бојажљива. Иза њих је стајала, с рукама прекрштеним на грудима, њихова сестра од неких шеснаест година. Благи осмех и спокојно лице Тиновог оца, који је учтиво представио свог сина и себе, одмах је одобровољило прелепу Палестинку. Звала се Нахла и натуцала је енглески. Касније, док се захваљивао на води, Тинов отац ју је запитао о значењу њеног имена. "Нахла или Најиха на арапском значи баш 'гутљај воде'. Хвала што сте дошли код нас".

Силазећи низ камену падину, Тино је чуо и заувек запамтио очеве речи: "За људе који живе у пустињи, вода је одмах испод Алаха... а од њега су је и добили". Отац, тата, тата...

Следећег јутра, возећи се у скромном изнајмљеном Фијату са северне обале острва око сто километара на

јужну, наспрам Африке, Селестен се успут зауставио у подножју Псилорита, планине Иде, критског џина од 2.500 метара висине. Неколико часова се са уживањем и сетом, мислећи на оца планинара, пентрао на окомитој падини испод заиста озбиљног успона. Желео је да бар привремено поверује да се у пећини Идајон Антрон, негде изнад његове главе, родио син титана Хрона и Реје, Зевс Громовник.

Матала. Зауставио је ауто на песку пусте плаже, педесетак метара од таласа. У правој линији на југ, триста километара далеко, био је Тобрук, Либија. Тино је знао да је "пустињски лисац", фелдмаршал Ервин Ромел, док је био Хитлеров миљеник, баш тамо, код Тобрука, у јуну 1942, жестоко поразио Енглезе и Аустралијанце. Босоног је одшетао до таласа, с три прста ставио капљице у уста и прекрстио се. Дуго је стајао непомично и размишљао гледајући таласе и пратећи погледом лет два галеба.

Тргао се кад је иза леђа чуо веома млад женски глас, мек као мед и једва приметно подсмешљив: "Па јел' се увек крстиш кад зуриш у море?" Питање је било на течном енглеском, а модро плаве очи загонетне. Окренуо се нагло, али се трудио да је не одмери од главе до пете, мада је била у танушном бикинију. "Не, само кад сам очи у очи са неком великом водом која ми је нова... А ти, јел' увек парадираш полугола по температури која не може да буде виша од 64?" Поцрвенела је, што је уочио упркос њене благе препланулости. А изгледа је била и збуњена тим бројем. И тако, уместо да се наљути и оде, промуцала је: "Шта ти је то 64?" Тино се насмејао: "То је 18 целзијуса. С тим малим тестом сам открио да ниси ни Енглескиња ни Американка, које мисле у степенима фаренхајта". Како лепо јој је стајао звонки девојачки смех уз кобајаги љутњу на њега и себе!

Уместо да се дури и оде, рекла је само, "не парадирам, него сам дошла на плажу да пливам!" Затим је отрчала у таласе и запливала школованим краулом. Међутим, после десетак замаха, застала је и окренула се према њему. Тино се надао да је то знак да га није одмах заборавила. Док је бацао своју мајицу и сафари шортс на песак, сетио се да није закључао ауто и да је оставио кључ у њему. "Па шта? Баш ме брига!" мислио је обично опрезни Тино. "Ту сам у Матали, следећа земља је Либија, а ова више него љупка девојка са савршеним лицем и телом је близу!" Да скине и гаћице или не? Било би блентаво да је увреди, али... "Нема 'али', мамлазе!" И тако је улетео у море у гаћицама и веома брзо допливао до тајанствене сирене. Мада је вода била хладна, заједно су пливали дуго и брзо према пучини. Кад су застали, дубоко су се кроз капи мора погледали и још дубље се пољубили, дишући задихано.

Мало касније су открили да обоје говоре српски, те су још неке границе

присности биле уклоњене. Ивона Страдер је имала деветнаест година. Њена мајка је била православна Српкиња из Крагујевца, а отац секуларни војвођански Јеврејин. Родила се у старом кварту Новог Сада, у Његошевој улици и баш у њој је завршила гимназију – са најбољим оценама. Била је вишеструко талентована, независна и слободоумна. Родитељи су јој били имућни, далеко преко граница које је комунистички систем дозвољавао импорт-експорт предузетницима. Како? "Разним везама и митом", објашњавала је Ивона Тину. "Може се рећи да су били 'корумпирани', али баш то је одвратни систем заслужио сопственом трулошћу и лажима". Додала је: "Рано сам све то увидела, али су моји родитељи били тако добри према мени, њиховој јединици, а и према многим другим људима, православним, католицима и Јеврејима, па и Русинима и Мађарима, да их се никад нисам стидела. Па ни сада. Напротив. Можда делимично зато што су ми као поклон за Велику матуру поклонили пут гдегод сам желела. Изабрала сам Грчку, много читала, а затим чекала зимске месеце да сви грозни туристи нестану из ње. Матала је можда најјужније насељено место у Европи, а осим тога, тих твојих 64 степена фаренхајта је сувише хладно за западњачке дебељуце, чак и на сунцу, а поготову у мору. Овде сам већ две недеље. Дошла сам аутобусом из Хераклиона који овде стиже у једанаест ујутро три пута недељно. Ових дана, скоро увек долази празан, али доноси пошту. А у једном од три зими отворена бара овде у селу можеш да купиш марке. Тим баром влада Иконија, мојих је година, лепа ћерка свог увек полупијаног оца Ставроса."

"Све то разумем, али како си ти овде опстала сасвим сама? Мислим, локалци... и хипици у пећинама изнад твог шатора", питао је Тино. Ивона се насмејала: "Не чуди ме твоје питање – истинска забринутост уз мало типичне мушке љубоморе. Но, видиш, Иконија и ја смо брзо постале другарице, а њен отац је обожава. Да ме неки Грк овде такне без моје дозволе, Ставрос би га, пијан или не, убио истог дана! Осим тога, ови Крићани су веома патријархални, а Ставрос је као отац свим млађим мушкарцима. Не знам чиме се они заправо баве. Вероватно неким ситним кријумчарењем, као свуда у Средоземљу од памтивека, где ништа јестиво не расте у кршу близу обале."

"Добро, а дрогирани хипици?" наставио је Тино. "Ма какви, они су не само махом *out of it*, него имају своје игрице с понеком холивудском старлетом. На пример... нема везе. Осим тога, Ставросови локалци скоро да имају своју анти-хипи полицију, што их не омета да им продају храну, воду и пиће – Рецину, Узо и Метаксу, можда и марихуану – по тродуплим ценама. Многи хипици, можда њих стотинак, пребацили су се преко оног тамо великог брда на Црвену плажу. Видећеш је кад се попнемо на то брдо. Ти су најимућнији хипици који дебело плаћају за доставе свега. Црвена плажа је много изолованија од Матале. Тамо, наводно, долазе Холивуђани."

Тај разговор се одвијао уз Узо много касније тог дана. Пре тога је овај омађијани пар, Зевсовом наредбом осуђен на љубав, сатима седео на хладном песку. Кроз стадијуме смр-

завања, грчевито су се грлили и љубили.

Потом је Селестен одвезао ауто неких триста метара до Ивониног шатора који је био постављен одмах уз чувене литице у којима су људи пре неколико хиљада година, из необјашњивих разлога, у стенама уклесали многобројне пећине. Места за лешеве или пребивалиште живих? Упркос пространости шатора, Тино је једва успео да унесе нешто својих ствари из аута. Лежај је био пажљиво намештен, а свуда около је било мноштво књига, часописа и разних женских алатки попут огледала, четкица, кутијица, флашица и теглица. Ивона није била хипика, закључио је.

Данима, што је прерасло у седмице, проводили су сваки тренутак заједно. И поред хладног мора, дуго су пливали сваког дана. Учио је Ивону да плива правилно леђно, па и лептир. Једног дана су прошли кроз сеоце и затим се козјом стазом упутили према брду јужно од Матале. Уз стрму падину обраслу шипражјем су се узверали користећи руке. Никакве стазе није било, те им је било потребно преко пола сата. Са врха је пукао поглед на север, на Маталу, где се свака кућица видела као на длану, па и Селестенов зелени Фијат и Ивонин жути шатор, шћућурени поред литице на плажи.

Фантастична Црвена плажа се пружала на југ. На њу се могло сићи још стрмијом и дужом падином. Стазе низбрдо није било, али су приметили уски земљани путић којим се могло доспети џипом на плажу са истока, не пролазећи кроз Маталу. На бескрајном песку су се виделе три колибе у добром стању и неколико чатрља. Међутим, није било ниједне живе душе, а ни чамца. Црвена плажа је била изузетно самотно место, далеко од полиције и туриста. И тако, уместо да ломе врат спуштајући се на њу, на памет им је пао секс на врху брда.

Вратили су се у Маталу, још увек пријатно зајапурени и отишли у бар код Ставроса, који је благонаклоно гледао на љубав двоје младих из Србије. Док је Ивона шапутала са Иконијом, Тино је поручио флашу црног вина Агиоргитико са Пелопонеза. Ставрос је ставио шест малих чаша на шанк за којим се седела и два младића из сеоца. Затим је извадио чеп и дао боцу Тину знајући шта ће младић желети да уради – а он је заиста сипао неколико гутљаја у чаше за све присутне. Док су наздрављали, Ивона и Тино су упутили једно другом поглед који је бесконачно трајао. У њему је било много тога: прва права љубав; младалачка пожуда; и чежња помешана са сетом због неумитности краја који су обоје предосећали.

Касније су загрљени лежали у шатору и кроз отворена крила гледали у небо модро попут Ивониних очију. Претходно, после поновног секса, девојка му је прочитала писмо које је код Ставроса добила од родитеља у Новом Саду. Питали су је околишно ово и оно. Чувши то, Селестен је нагло устао са лежаја и доделио себи добру ћушку у чело: "Па ја сам заиста неодговорна хуља! Никад те нисам питао о..." Пољубила га је и са комичном надменошћу заљубљене девојке од деветнаест година, прошапутала: "Не брини. Пре одласка из Новог Сада, мајка и отац су ми обезбедили пилуле. Такви су... Не знам да ли бих ја то урадила за своју ћерку мојих година. Свеједно. Наравно да их нисам узимала током путовања, све до јутра после нашег првог..." Тино је осетио огромно олакшање, али и стид. Пре свега зато што је допустио да пожуда превлада разум и пристојност; а и зато што је девојка млађа од њега била савеснија.

Међутим, та наводно зрела девојка је једне ноћи без месечине боса изашла из шатора и дуго зурила у Средоземно море све до Либије, у море боје црног вина слепог Хомера. Затим је села у Фијат и на парчету папира написала речи које никада никоме неће показати:

Заљубила се занавек, лудо.
Док су секунде сусрета текле,
предолујно небо у његовим
очима, зеленкасто смеђим,
постало је прозрачно мајско.
Заљубила се свом душом,
радозналом а крхком,
у младом процвалом телу.

Тихо је ушла у шатор, загрлила Селестена и пољубила га у заспале очи. На њен мирис који је обожавао, пробудио се из дубоког сна, обујмио је снажно и прошапутао: "Тако те волим... Осећам се као Зевс, а ти си моја Европа. Ти си феничанска принцеза и да не узимаш те пилуле, родила би нам, овде на Криту, будућег краља Миноса Другог. Но због пилула нећеш бити у новој Илијади, нити на слици попут Тицијанове". Одмах затим је поново заспао.

Тино само што у море није улазио са својим "каноном", а Ивони је често, цртајући прстима на песку, показивао невероватне примере златног пресека – од Фибоначија до шишарки, небеских спирала и заставе Израела. Њу је заљубљено фотографисао небројено пута. У свако доба дана, у свим могућим позама, кад је нешто мрмљала, спавала, писала или гола пишкила иза шатора. А и она њега, што је био први пут да је дао свој апарат некоме у руке. Током свега тога, био је опседнут златним пресеком и битним пропорцијама женског тела.

И тако је замислио мали експеримент. Замолио је Ивону да позајми центиметарску траку од Иконије. Затим су се поново, у касно поподне, попели на брдо изнад Матале и Црвене плаже. Тада јој је, грлећи је, скинуо сву одећу. Затражио је да се окрене према Црвеној плажи, чиме је залазеће сунце осветљавало њена савршена рамена и леђа, умиљату јабучасту задњицу и дуге ноге. Затим је Иконијиним центиметром измерио све пропорције које су га интересовале. Кад је почео да је фотографише из свих могућих углова и с различитих удаљености, чуо је у свести вероватне речи Бобана, једног свог друга сликара, кад би тај талентовани, но цинични младић, девичански мастурбант, видео те снимке – што се никад неће десити: "Каква рибетина!"

Да, Ивона је то била. Но најважнији однос, струк од 61 центиметра, подељен са куковима од 90 центиметра, износио је 0,677... Тину је тај однос у натури изгледао савршен и бајан, а тако би вероватно изгледао и великој већини одраслих мушкараца на планети. Међутим, однос није био ни близу златног пресека од 0,618... Космичке силе су тако хтеле, закључио је.

Ипак, реч "рибетина" га је толико жацнула да је механички шкљоцнуо још само неколико пута, а затим притрчао девојци, загрлио је и дао јој њену одећу. Обукла се, чинило се невољно, на шта се Тино прибио уз њу, поново скинуо све што је обукла, и полегао је на црвену земљу. Улазећи у Ивонину меку женску срж, прислонио је њене минималне гаћице на своје лице и дубоко удахнуо посматрајући Црвену плажу.

(*Крај прве главе романа*)

Душан Пајин

Порекло зла

Ратови – у различитим деловима света и временима – актуелизују и појачавају ово питање, иако је оно актуелно и у мирним временима, јер се испољва на многе друге начине, него у ратовима, који не престају да потресају већи ли мањи део света до наших времена.

ЗЛО У КЊИЖЕВНОСТИ

1) Класична кинеска антологија поезије *Књига песама* састављена је око 600 г. старе ере. *Књига песама* садржи широк репертоар поетских врста, са укупно 305 песме (аутори и ауторке су већином анонимни) – извор: *Shi Jing [Book of Odes]* – превод James Legge – internet: University of Virginia Chinese Text Initiative University of Virginia Library – http://etext.lib.virginia.edu/chinese/shijing/AnoShih.html

Занимљиво је да неке песме (као песма 191), која спада у трећу групу песама (тзв. великих ода) говоре критички о текућем владању и указују да је царство Џоу на рубу пропасти.

У песми 192 се говори о искуству везаном за зла времена – реч је о 8. в. пне., тј. између 781–771. пне., кад је владао краљ Јоу, из династије Џоу (795–771 пне.) – али то може бити препознатљиво у различитим временима:

Ви родитељи који ме родисте!
Је ли то било да бих подносио овај бол?
Зашто ово време не беше пре мене?
Или зашто није било после мене?

2) У класичној књижевности различитих цивилизација налазимо бројне примере зла везано за различите ратове. Примере налазимо у грчкој књижевности (*Хомерова Илијада*, Верзал прес, Београд 1998), индијској књижевности (*Махабхарата*, Светови, Нови Сад, 2005), као и јапанској књижевности (*Повест о клану Хеике*, Кокоро, Београд, 2021). Занимљиво је да – иако важе за епска дела, која превасходно говоре о великим ратовима и подвизима ратника – на овај или онај начин ова дела изражавају и антиратне поруке. Тако, један од ликова у *Махабхарати* (књ. 6., одељак XCVII), говорећи о зарађеним странама каже: *Видура нам је јасно рекао да ће обе стране запловити у море жалости. Да ми је само знати због чега ми једни другима доносимо само јад и пропаст? Зар због имања? Какве ли ћемо радости имати ми и они од тога имања када се ово убијање заврши?* (*Махабхарата*, 2005., стр 293).

3) Ипак, тешко је објаснити зашто је зло у толикој мери натопило различите савремене филмове, или један део савремене литературе.

Јасмина Ахметагић (1970) у књизи огледа *Приче о Нарцису злостављачу – злостављање и књижевност,* (Службени гласник, Београд, 2011), у уводу каже: "*Зло и насиље су стални пратиоци књижевности од њених ритуалних и усмених почетака. Упоредо с развојем књижевности и друштвених односа развијају се и зло и насиље попримајући разноврсније, богатије и истанчаније облике, често мање препознатљиве, али утолико снажније и фаталније по последицама за жртву. Истражити и излучити све, или макар најважније примере зла и насиља у књижевности, подухват је који захтева целу једну нову грану критике и историје књижевности. [...] Нас је занимао један аспект који није осветљен у нашој књижевној критици: то је злостављање узроковано нарцистичким поремећајем личности, будући да је патолошки нарцизам у значајној мери узроковао зло у свету.*"

Она обрађује неколико видова насиља и злостављања у новијој књижевности. То су:

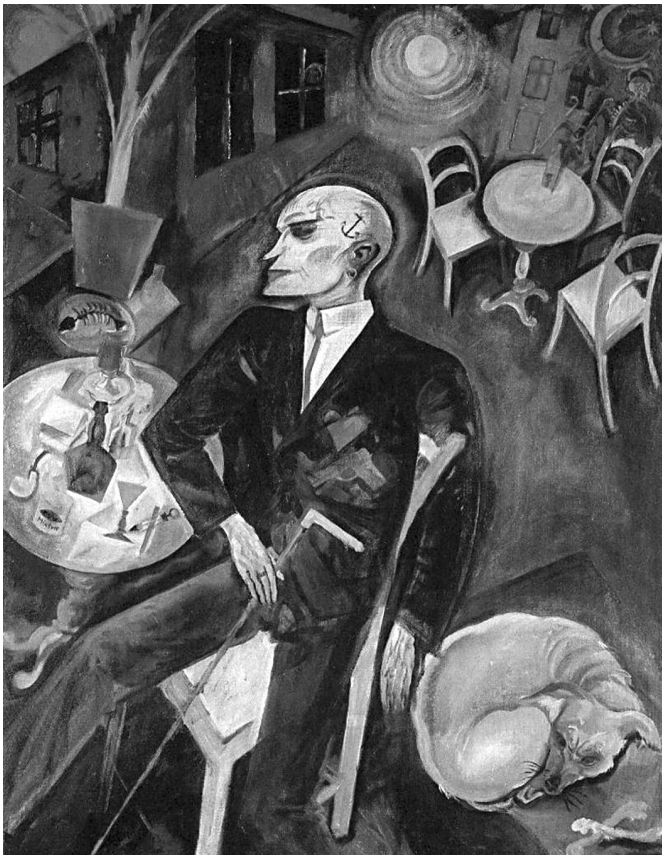
1) *Морално злостављање* (примери из романа *Процес* Франца Кафке и *Како упокојити вампира* Борислава Пекића).

2) *Љубавно злостављање* (примери *Лолите* Владимира Набокова, драме *Милева Ајнштајн* Виде Огњеновић, *Златно руно* Борислава Пекића и приповетка "Злостављање" Иве Андрића).

3) *Породично злостављање* (у романима *Пијанисткиња* Елфриде Јелинек и *Газда Младен* Борисава Станковића)

4) *Однос жртве и злочинца* (примери из драме *Војник и лутка* Ђорђа Лебовића и камерне драме *Смрт и девојка* Аријела Дорфмана).

5) Завршно поглавље посвећено је оном што она назива *злостављање књижевности* – у делу романа *Порнографија* Витолда Гомбровича, у тумачењима *Горског вијенца* (као апологије геноцида), затим пример политичке злоупотребе романа *Опсада цркве Светог Спаса* Горана Петровића и политичке дисквалификације Борислава Пеки-



ћа, од стране Мирка Ковача, у књизи сећања *Писање или носталгија* (издавач: Фрактура, Запрешић, Хрватска, 2008).

Овој листи могло би се додати и оно што налазимо – како у књижевним, тако и филмским делима – а то је "зло ради зла". Ту зло није напросто део неке митске или историјске фабуле, него је цело дело у служби представљања различитих видова зла, где је зло основни чинилац и смосао дела.

Поређења ради – сличну разлику имате у историјским ситуацијама. Наиме, некад је зло у функцији неког политичког или историјског циља – на пример, истребљења Јевреја и Срба са територије НДХ. А у одређеним ситуацијама зло постаје сврха самоме себи. На пример, кад кољачи у Јасеновцу организују ноћна такмичења у клању, на која присилно доводе затворенике и као жртве и као као публику. Рекло би се да је ту зло врхунски циљ и вредност, а све остало је у функцији тога, чак и политика геноцида.

ОД ПИТАГОРЕЈСКИХ ВРЕМЕНА

"Откуда дође човечанство и откуд је тако рђаво?", питао се питагорејац Хиподамус (498–408. пне.), из Милета, који је иначе био познат као урбаниста.

Орфички мит каже да је то отуда што људи потичу од спаљених остатака Титана који убише Диониса. Према орфичком схватању ниједна људска душа није недужна и то због властитих недела почињених у ранијим животима, а са тиме се слаже и већи део индијских учења. Могли бисмо још дуго низати различите одговоре на ово питање, али можда је боље да покушамо да разнолике одговоре, које на то питање дају митологија, религија, антропологија, или филозофија историје, изложимо у оквиру неких карактеристичних дихотомија. Јер, оно што уочавамо јесу не само могуће равни унутар којих је тражен одговор, него и то да су одговори ишли од једне до друге крајности, тј. да су давани потпуно супротни одговори на исто питање: "Откуд зло?"

1) Један од карактеристичних одговора јесте да је на почетку (или пре почетка) људске историје начињено велико зло, које се онда преноси, тј. ствара, или репродукује, ново зло, пошто полазно зло није намирено, или искупљено. Дакле, садашње, текуће зло, потиче од полазне злоће човека и надодатог зла у садашњости. Други тип одговора је супротан: почетак је био чист и недужан, али се човечанство постепено кварило и морално пропадало све до садашњег времена и наставиће да пропада све до потпуног слома, уз евентуалну наду у неки нови, недужни почетак схваћен историјски, или аисторијски. Према првом одговору зло је учињено на почетку и оно се само преноси и одржава; према другом, зло је кумулативно и бива све горе и горе.

2) Друга два одговора се крећу у поларитету прагматског и метафизичког објашњења. Према прагматском објашњењу зло најпре треба разлучити на природно и људско зло. То је важно, (према прагматском становишту), јер је дуго постојала тенденција да се неки природни оквири зла тумаче на религијски, или филозофски начин (на пример, болест, или смрт) као казна за грех итд., а ту је реч о нечему што има чисто спољне, природне узроке. Што се тиче људског зла, оно такође нема неке тајанствене узроке него је, напросто, последица сукобљавања интереса људи (било појединаца, или група, нација итд.), који властити интерес остварују наносећи другима зло. Други на то узвраћају и сами чинећи зло, или га чине и неизазвани. Метафизичко објашњење зла се не јавља само као остатак из времена кад људи нису могли "да објасне" природне катастрофе (епидемије, земљотрес, суше), или индивидуалне, "судбинске" несреће (изненадне смрти, болести, чудне случајности итд.) него се показује одрживим и у данашње време, уз примену свих социјалних, психолошких, историјских објашњења људског зла. Јер, видимо да се и на индивидуалној и на колективној равни јавља и такво зло које не можемо уклопити у прагматско објашњење, неки "сувишак зла", неки "ђаво перверзности" који и неке савремене психологе – као што је, рецимо, Скот Пек (види његову књигу *Људи лажи,* Вулкан, Београд 2021) – наводи да посегну за хипотезом о поседнутости, или нас суочава са тиме да се одређена врста зла (пре свега изазваног људском руком или хтењем) не може објаснити рационалним интересом. Шта више, често се догађа да (индивидуално и колективно), одређено зло има контрапродуктиван учинак баш са становишта основног интереса починиоца. У том случају зло се више не може објаснити са прагматског и рационалног становишта. Тако долазимо до треће дихотомије.

3) Према једном објашњењу, људско зло потиче од човекове неразумности и подложности страсти (посебно негативних страсти: беса, сујете, мржње, очајања). То је покушај да се додатном хипотезом отклони горња теза о метафизичком корену зла.

Дакле, то што се зло некад отима прагматском објашњењу потиче од човекове неразумне острашћености – у заслепљености човек не чини зло само ради неког интереса, него често и на своју штету. Тако каже рационалистичко становиште. А емоционалистичко становиште даје супротно објашњење. Не чини човек зло зато што је сувише захваћен осећањима (страстима) него зато што није довољно осећајан – зло потиче од хладног рачунџијског разума, а не од топлих осећања. Осећајност човеку омогућује емпатију и саосећање који су највећа брана чињењу зла.

4) Четврта дихотомија се делом поклапа, или укршта са трећом, јер се везује уз поларитет дух-тело (некад се разум везује уз дух, а страсти-осећања уз тело, плот). Дакле, на једној страни се каже да човек чини зло кад напусти више захтеве духа због захтева тела; кад подлегне материјалистичком становишту и себичности који на прво место стављају властити опстанак и благостање и цео свет подређују томе. Други истичу да је тело у суштини једноставно у својим захтевима, да га је много лакше задовољити него дух, да све претераности и лукавства зла потичу од духа, од настраности и маштовитости зла које једино дух може да смисли. Тело се брзо умори и задовољи, док је дух бескрајан у својим захтевима који воде у зло.

5) У историји религије постоје два супротна одговора о пореклу зла на релацији бог-човек. Највећим делом религије су заступале становиште да зло потиче од човека, од његове несавршености, или слабости. Међутим, постоји и супротно становиште. У грчком политеизму постојала су тумачења да зло често потиче од богова, који уплићу људе у своје заплете и инструментализују их намирујући своје рачуне (као неки ехо таквог становишта налазимо и библијску повест о Јововом страдању због Божје опкла-

де). Грчки богови су људе много чешће увлачили у такве заплете против њихове воље, или мимо знања. Нешто другачије, али и много радикалније, било је гностичко становиште да је овај свет дело рђавог демијурга те да је зло у самој основи, или суштини света, у који је човек бачен као странац.

6) На други начин овај поларитет се појављује у филозофији историје и антропологији, само не у двојству човек-бог, него човек-окружење, или човек-историја. Дакле, према једном становишту човек је у суштини, од рођења добар, али се у окружењу квари, због рђавог друштва и историјских прилика. Према другом становишту човек се рађа зао и у суштини је зао, а самим тим су и прилике и историја рђави (евентуално се понеки човек укроти и поправи под утицајем позитивног окружења – што је, уосталом ретко).

Постоји и треће становише, које гласи: човек се рађа као неисписана плоча и од окружења зависи какав ће постати. Из тога следи да се зло преноси и учи из генерације у генерацију, али остаје загонетно полазно зло, као прва инвестиција у компанију која се зове историја света.

7) Са овим су у вези и два супротна гледишта о историји света.

Према једном, током историје прилике постају све горе и горе – без обзира на материјални и технолошки прогрес, све је веће морално пропадање и количина људског зла. Према супротном становишту, постоји морални прогрес и напредовање у слободи и општој добробити, а не само технолошки прогрес, па тиме и смањивање зла у историји света.

8) Према хришћанском тумачењу људи чине зло, јер им је Бог дао слободу делања и одлучивања, те они упркос позитивном божјем импулсу често поступају зло.

Један део тзв. хуманистичке антропологије истиче супротно – да човек не дела слободно кад чини зло, него да је тада у некој врсти изнудице, или са суженим видокругом; да је притиснут неким спољним, или унутарњим чиниоцима, који битно ограничавају његову слободу. Истина, могуће је и треће становиште које би и добро и зло тумачило као слободну вољу и то је било становиште егзистенцијализма.

Становиште које каже да људи чине (и) зло, јер им је Бог дао слободну вољу, не објашњава нам зашто су људи зли; зашто некад чине добро, а некад зло. Заправо, теолошко тумачење зла на основу људске слободне воље и није усмерено на то да објасни зло, него да отклони његову везу са Богом, тј. да објасни како је могуће зло у свету створеном од Бога, тј. у свету од кога Бог није дигао руке.

Поједина становишта смо амерно поједноставили да бисмо их укратко изложили и разјаснили. Схватања развијана у појединим религијама, или филозофијама често комбинују поједина од ових становишта да би уобличили обухватније гледиште о пореклу зла.

ОДАКЛЕ ПОТИЧЕ ЉУДСКО ЗЛО?

1) Од греха, каже хришћанство. Кад се покају, очисте и искупе од греха исцелиће се и имаће царство небеско. Као чинилац исцељења, религија се јавља у два вида. Једном када неки моћан свети лик, снагом своје светости, поспешује или доноси исцељење од неке конкретне бољке, а у другом виду када верник жели да постигне оно велико, коначно исцељење (спасење) – тако што ће у себи побудити и остварити идеале и врлине верског живота, као заштитничке моћи, које саме по себи носе и значе: духовно исцељење и спасење. Господ је покушао два пута да људе очисти од зла и греха. Први пут потопом, кад је преживео једино Ноје и његова породица. Други пут, кад је жртвовао свог сина за људске грехе и објавио хришћанску религију као пут прочишћења и спасења. Трећи, коначни покушај биће са другим доласком Христа и Страшним судом.

2) Човек је болестан од беса, мржње, себичности и глупости, кажу рационализам и просветитељство. Кад се ослободе глупости и предрасуда људи више неће бити себични, пуни беса и мржње, јер је толеранција апанажа разума (како каже Волтер). Кад их буде водио разум и добар укус, увидеће да су зло и себичност (појединчано и колективно) штетни и одвратни.

3) Не, томе нема лека, каже Жозеф Де Местр (1753–1821) почетком 19. в. – доброћудна природа је измишљотина – јер она је поље непрекидног покоља. Људи су по природи агресивни, деструктивни, себични и зли – није битно да ли је то грех, или глупост. Буне се због ситница, а убијају једни друге из малих, или безначајних разлога. Неко би могао да дода да је Едип убио оца на раскрсници, а сваке године, широм света стотине хиљада људи гине у (у мирнодопским условима, само у саобраћају), зато јер нису један другог хтели да пропусте кад су се срели на раскрсници – тј. брвну.

Када људе пошаљу у рат – тумачи Исаија Берлин Жозефа де Местра (Берлин, Исаија: *Против струје – есеји из историје идеја.* Заједница књижевника Панчева, 1994: стр. 27) – они покорно иду у смрт и убијање. Људи се не окупљају ради заједничке сарадње и мирољубиве среће, али су уједињени кад им се да заједнички олтар за жртвовање (других, или себе). Де Местр је сматрао да су људи по природи зле, самодеструктивне животиње, пуне сукобљених порива – не знају шта хоће, тј. хоће оно што неће, неће оно што хоће. Само кад их нека ауторитарна елита – црква, држава итд. – кроти, држи под контролом и строгом дисциплином, они су спасени и могу да успоставе какав-такав заједнички живот (у ствари, то су за њих оптимални услови живота).

4) Романтизам каже да су људи зли и грешни – не због (прародитељског) греха, како сматра хришћанство, или глупости, као што мисле просветитељи – него због тога што су постали безосећајни. Они су глупи, себични, зли и огрезли у греху, јер су постали безосећајни, јер их не води логика срца, осећајност и емпатија. Није ствар у разуму, или греху, него у срцу. Кад развију осећајност, развиће емпатију, саосећајност и онда ће глупа себичност и зло нестати сами од себе – јер ће себе осећати као друге, а друге као себе – видеће себе само као део једног јединственог тела живота. Тада се стећи мудрост срца и љубави, без самокажњавања ће се ослободити греха, глупости и себичности.

"Љубите ближњега свога, као себе саме" цитирају романтичари *Свето писмо*. Пошто је налог стар, они покушавају да га подупру нечим новим. Као главни органон овог исцељења романтизам истиче уметност, која није била избламирана у историји, као што су то биле религија и

политика. У уметнику романтичари виде пророка новог доба и образац (узор) новог, исцељеног човека. Уметност ће спасити свет, каже Достојевски.

5) Донекле сличан Де Местровом ставу био је и Сигмунд Фројдов антрополошки песимизам (али сада углавном формиран на основу искустава Првог св. рата, а не Француске револуције као де Местров), по коме је човек базично агресиван и деструктиван, те отуда цивилизација нужно почива на потискивању, а и тада се једва одржава, само као танка скрама, која сваки час попушта под навалом разорних нагона. Човек и човечанство су болесни, јер не познају своје несвесно. Кад упознају своје инстинкте и осветле мрачне дубине потсвести (кад свест буде тамо где је несвесно) моћи ће активно да се суоче са њима и да – што сублимацијом, што механизмима одбране – овладају својим инстинктима и упрегну их у кола прогреса.

6) Човек и човечанство су болесни, јер су у власти сила које су сами створили, у настојању да овладају природом и оскудицом, каже марксизам. Када човек схвати законе историје, онда ће моћи да промени свет, уместо да га само тумачи – "Филозофи су свет различито тумачили, али ствар је у томе да се он промени", вели Маркс, те нас враћаК пророцима, који су такође хтели да промене људе и свет. Кад се свет промени, друштвена, економска и политичка моћ служиће општој добробити, уместо приватним, себичним интересима, кажу марксисти. Дакле, служиће човеку, уместо људској себичности. Тада ће се човечанство исцелити и то ће бити крај класне историје друштва.

7) Човек и човечанство су болесни, јер су се превише намножили, а затирање и загађење природних ресурса, односно репродуктивних моћи природне средине, претворили су у услов свог опстанка и претпоставку своје пропасти, каже екологија.

8) Идеологија Новог доба (New Age) преузима основну романтичарску идеју (о могућности превазилажења зла и о суштинској доброти човека), али уместо развијања осећајности, говори о проширењу свести, као новој/старој основи исцељења. У складу са тим универзализмом, "проширење свести" би требало да обухвати хришћанско ослобађање и очишћење од греха, просветитељско превазилажење глупости и себичности, романтичарску мудрост срца, односно емпатију, као и еколошку скромност и поштовање природне средине. Можда је ово већи задатак него што га је имао Ноје кад је требало да спашава што се спасти може, или Христос кад је требало да искупи наше грехе.

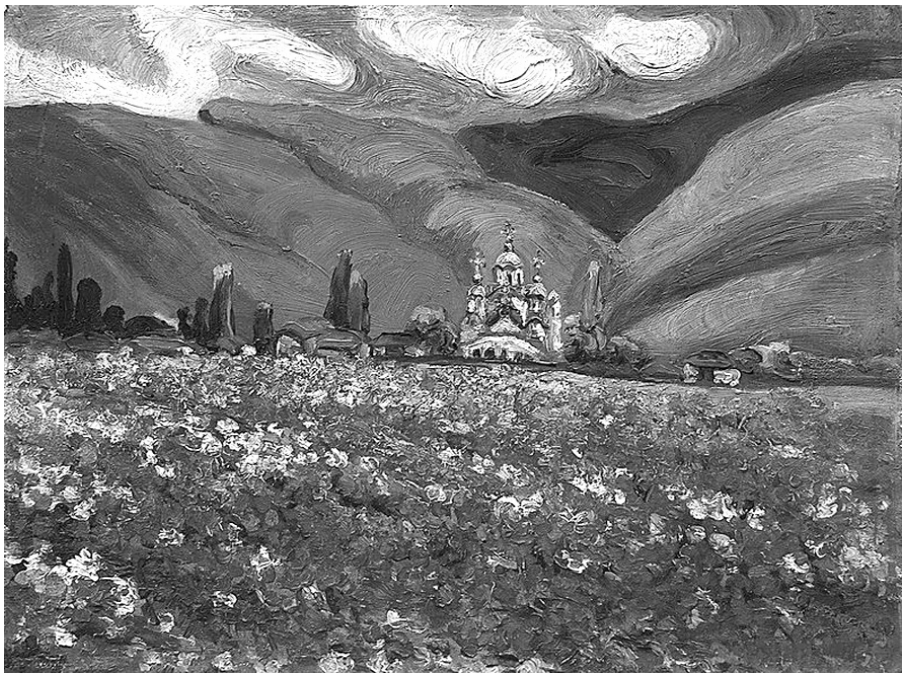
Проширење свести се у једном делу идеологије Новог доба везивало и за коришћење психоделика. Али, то је била самопоражавајућа стратегија. У презиру према обичној, малограђанској свести створена је атрофирана свест наркомана. И док су критичари хришћанства оптуживали Христа као великог крадљивца (људске) енергије (јер су – у намери да га следе – људи одлазили у пустиње да војују против демона и нечастивих сила, улажући у ту битку натчовечанске напоре), сада се психоделичка авантура испоставила као још већа крађа енергије, јер су људи у потрази за другим световима, изгубили овај свет.

9) Постмодерна каже да су за све криве велике приче (тј. различити пројекти и програми поправљања света), јер су на основу тога створене фаталне стратегије различитих система тоталитарности и репресије. По постмодерни, зло потиче из неспособности да се поднесу и координирају разлике и оно што је другојачије, због настојања да се увек успостави један именитељ (један означитељ) као једино исправан и мериторан. Деконструкција метафизичких и свих других система репресије и наметања, који су повезани са јаким субјектом, води деконструкцији зла и једино могућем, мада релативном исцељењу. А смрт тог "јаког субјекта" – који је стално обећавао исцељење, а, заправо, водио у нове, још веће болести – јесте пожељна чињеница.

ПОУНУТРЕЊЕ – ЛОГИКА ЈОГИНА

Артур Кестлер (1905–83) је у свом тексту "Јогин и комесар" (Koestler, A.: *Yogi and the Commisar*, Johnathan Cape, N. York, 1945) дефинисао два карактеристична става, или одговора на питање како је могуће остварити позитивне промене човека и света, тј. друштва. Став јогина би био да је то могуће променом човека (што ће Артур Кестлер духовито назвати "логиком јогина"), а став комесара је да се то постиже променом друштвених (дакле спољних) прилика, које би онда промениле и човека (то ће Кестлер назвати "логиком комесара"). Дакле, по тој подели логиком комесара се руководе марксизам и други реформатори друштва који сматрају да најпре треба (набоље) променити друштвене прилике, да би се променио и човек (тј. да би престао да буде зао). С друге стране, логиком јогина се руководе хришћанство и друге религије, као и нека друга учења, која сматрају да је битно променити човека појединца, а онда и велик број људи, што ће изазвати и промене у друштву и друштвеним односима. Дакле, овде се заступа својеврсно поунутрење проблема зла, односно његовог корена.

Шта је поунутрење? Оно има два основна значења. Прво је везано за уверење да се решење светских (спољних прилика) налази у дубини људске душе, у "промени става" у "духовном преображају", а друго за човека који "све држи у себи".



Рани пример потиче из времена кад су хришћани били разочарани што краљевство Божије не наступа: Оно је у вама – гласио је одговор. Поунутрењу (неговању унутарњих вредности) се окреће и романтичари у првој половини прошлог века, кад су разочарни резултатима Француске револуције. Поунутрењу се окреће и Нова левица, јер тражи ослонац у раним радовима Маркса и испуњење комунизма у променама које ће захватити унутрашњег човека. На поунутрење се ослања и New Age рачунајући на духовно измењеног човека, као залогу будућности. Артур Кестлер говори о логици комесара (који се ослања на акцију у свету) и логици јогина, који се ослања на поунутрење. На поунутрење се ослања и психотерапија – ако измениш себе и свој став, цео свет се мења. "It is all in your head" (Све је то у твојој глави – енглеска узречица).

ЗЛО У СВЕТУ КОЈИ ЈЕ СТВОРИО БОГ

Поједини истраживачи су јављање гностичких учења тумачили потребом да се одговори на таква суочавања, понајвише као одговор на суочавање са злом у свету, које се тумачи Божјим одсуством.

"Заиста је више него вероватно да је загонетка скандалозног присуства зла у свету, неподношљиво осећање несигурности, зла, или срамотности људског усуда, тешкоћа да се прида значење постојању зла, да се оно доведе у везу с Богом и да се Бог истовремено оправда – да су то извори религијског искуства из којег се рађа гностичко схватање спасења" (Puech, Henri-Charles: "Gnosis and Time", у зборнику *Man and Time*, Eranos Yearbooks, Bollingen ser. XXX 3, Princeton, 1951, стр. 64).

По гностицизму, свет је дело рђавог демијурга, у власти "кнеза таме", кога можемо спознати, шта више, кога исувише добро знамо.

Добри Бог није од овог света, али је послао свог сина да се објави људима, као чин његове милости. Одрицање од овог света зла је услов да се човек поврати из бачености и самозаборава у овом свету, у пређашњи идентитет и однос према добром Богу, који није од овога света, па је истовремено и несазнатљив и одсутан (његово краљевство није од овог света).

"Једна од дуготрајних и основних црта гностичког мишљења је заиста супротност између света, или Створеног, и Бога. Цео чулни универзум се доживљава и осуђује као зао. Бог се не сматра одговорним за зло у свету, нити за свет који је рђав. Он апсолутно надилази свет: он није ни у каквом односу с њим... Бог није створио свет нити њиме влада. (...) Ако интервенише у свету, он то чини да би спасао људе из света, да би омогућио бекство из света, не да би ишта постиго кроз свет. Тако је овај трансцендентни Бог који хришћански полемичари пореде са Епикуровим Деус отиосус – туђ и свету и историји. (...) Он је у основи "други"; Несазнатљив, Неизрецив, Скривени Бог..." (Puech, стр. 57–58).

Видимо да се оно што смо до сада у другим учењима истицали као две различите идеје – скривеност и одсуство Божје – у гностицизму јавља као повезано, због њиховог учења о два божанства: рђавом које влада светом и скривеном (од људи) и одсутном (из света) који омогућује спасење из света.

Несазнатљиви (*agnostos*), односно скривени Бог је уједно одсутни Бог (*deus absconditus*). Ту се преплићу несазнатљивост (скривеност) Божје суштине и објашњење Божјег одсуства из света у коме влада зло.

ЖРТВОВАЊЕ ХРИСТА

У време романтизма поједини писци – на пример, Алфред де Вињи: *Маслинова гора* (Alfred de Vigny: *Maslinska gora,* Forum: časopis Odjela za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije u Zagrebu, br. 9, sep. 1974, str. 427–431) – су Христову патњу на крсту и смрт сматрали доказом да је он био Јеховина жртва и тако супротстављали старозаветног Бога и Христа. Узимајући у обзир повест о Јову и Христосу, Јехова се појављује као неко ко је равнодушан према људским патњама, или као бездушни космократа који људе излаже неправедним патњама и невољама, не због одсуства у пословима света, него често супротно – због на-метања своје воље човеку; без етике, љубави и милосрђа. У том светлу "Књига о Јову" се тумачи као приказ човекове беспомоћности у односу на Бога (што потире сваку помисао о слободној вољи). И Божја "накнада" Јову је бездушна, јер он најпре допушта да му Сотона побије синове и кћери, а потом му омогућује да поново постане отац (Бог даје – Бог узима). Беспомоћност и одсуство слободне воље се понављају у догађајима везаним за

Исуса. Христос не може да измоли да га мимоиђе горка чаша; он и сва остала лица (укључујући ту и она са позитивним и она са негативним улогама) су учесници драме која је унапред постављена провиђењем. Да би се оно испунило свако мора да одигра своју улогу – Јуда је у том плану извршилац, неопходан као и Исус. Да није поступио како јесте, све би пало у воду. Из тог угла гледано, Јуда не греши и не "издаје" Исуса по својој вољи, тј. јер му је дата слободна воља да бира између добра и зла, него стога што му је допала таква улога у плану провиђења; исто важи и за поступке свих других учесника. Христос унапред казује шта ће бити и шта ће ко учинити (Матеја, 20:17-28; Лука, 18:31-34; Марко, 10:32-34) – да ће га Јуда издати, Петар ће га се три пута одрећи (Јован, 13:21-27,38) итд.

ПРЕНОСИВОСТ ЗЛА

Иако је морално памћење устројено тако да преноси поруку о вредности добра и рђавости зла, ипак се зло у људској историји преноси и одржава са снагом која не уступа. Из тога један број људи закључује да етичка учења (било она развијена у религијама, или филозофијама) немају позитивног утицаја на историју човечанства, јер се не може установити да је у последњих 2.500 година човечанство направило неки морални прогрес, а могло би се доказивати и супротно – да постоји морални регрес.

На основу тога неки закључују да та учења и немају сврху да нешто поправе (у смислу промене), него евентуално да утеше оне којима је зло нането и чак потпомогну одржање прилика такве какве јесу, умирујући могућу побуну невољника.

Други иду и даље па сматрају не само да етичка учења не побољшавају људску природу и поступке, него су често и сама извор новог зла у историји уколико партиципирају у пројектима које Бодријар назива "фаталне стратегије", тј. уколико доприносе уобличењу идеје о неком идеалном стању које његове присталице настоје другима да наметну насилним путем.

Ако је ово тачно онда се човек после силних напора од аксијалног раздобља (8–6. век пре н.е.), наовамо, мора суочити са дијаболичном ситуацијом која својим заплетом надмаша сва митолошка искушења, тј. са увидом да се зло налази и у самој сржи моралне воље, а то је јаки субјект који хоће добро, али чини зло, јер је у јаком субјекту и његовом нормативизму садржана претпоставка будућег зла које ће проистећи из сукоба његових норми и воље с нормама и вољом других јаких субјеката.

Занимљиво је, при томе, да ова врста критике моралне воље није нова – око тога се креће и спор конфуцијанизма и таоизма који је био актуелан још у аксијалном раздобљу, а сада га привидно откривају постмодернизам и деконструкција.

У сваком случају, у својој умереној варијанти таоизам и постмодернизам нас суочавају са питањем како да тежимо добру, а да из те тежње не настане неко ново зло, а у својој радикалној варијанти нам кажу: немојте уопште тежити добру, једино тако ћете смањити количину зла (а то значи: немојте нормирати и наметати добро).

Јер, сви досадашњи програми побољшања људских прилика су били безуспешни било да су долазили од пророка, јогина, или комесара, у том смислу што нису водили побољшању, или су после полазног побољшања водили погоршању, што је нагонило вољу да смишља нови програм који је често био нека врста враћања на претходне идеје и обрасце.

Други етички проблем у коме се појављује преносивост зла, јесте проблем одговорности и кривице, као и патње која је незаслужена (имајући у виду текућу егзистенцију). Можемо уочити приближно три одговора на то.

1) Један од најстаријих је идеја о наслеђеном греху, загађењу, или упрљаности коју смо наследили (која нам је пренета) од предака, тако да појединац (или колективитет) некад испаштају за кривицу својих предака, за зло које нису сами, непосредно починили, или су "наследници дела". На тај начин се објашњава и (привидно) незаслужена патња, а и опомиње да то што смо евентуално избегли казну за властито почињено зло не значи да због тога неће испаштати неко "наш" касније.

2) Други образац се уводи идејом реинкарнације, када се одговорност у већој мери индивидуализује незаслужено зло које ме сналази сада последица је зла које сам починио у претходном властитом животу, а зло које сада чиним вратиће ми се – ако не одмах – можда у наредном животу.

3) Трећи образац је успостављање могуће казне (као и награде) у будућој оностраној егзистенцији, што може бити дато напоредо са идејом реинкарнације (као у неким индијским религијама), или уз одбацивање ове идеје, као у јеврејству, хришћанству и исламу.

Напоредо са идејом преносивости зла, односно кривице, у већ наведеном смислу, одвајкада су се зло и кривица преносили на другога. Како духовито примећује Џозеф Кемпбел (Joseph Campbell, 1904–87.), на једном месту у својој књизи *Херој са хиљаду лица* (Златно руно, Београд, 2021), кад Бог пита зашто сте кушали са оног дрвета иако сам вам забранио, Адам каже: "Ева ме је наговорила", а Ева каже: "змија ме је наговорила."

КРИТИКА

ПОГЛЕД У СВЕТ С ДАЉСКЕ СТРАНЕ

О прозном концепту Срете Батрановића

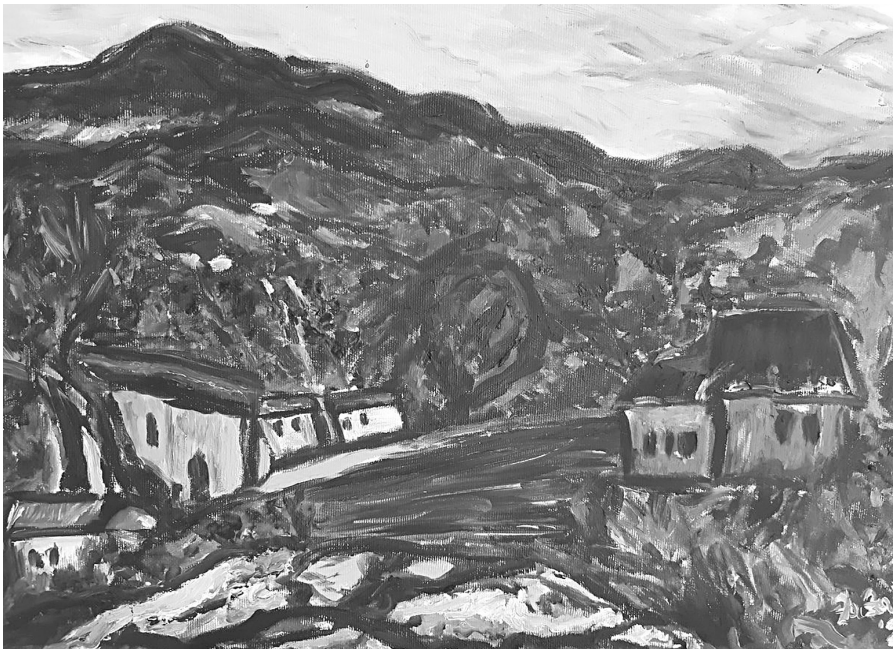
Прозном концепту **Срете Батрановића** (1936. у Даљу) својствена је вештина преплитање реалног и имагинарног, стварносног и оног тек сном могућег при " догађању од живота". Одраз је то оног дубоко прикривеног у подсвести, у бићу, односно у души централних ликова у нечем увек посебних, а управо том необичношћу, оним у себи тајним збивањем, за причу најизазовнијих. И ма колико да су реалистичке, какве су углавном приче из ризнице сећања на детињство и одрастање у завичајном Даљу, осим приче "Деда Чекор" ваља поменути и друге, такође кратке приче антологијске вредности: "Вилма", "Бећула" и "Дођи, имам жутих гуња". Све су усредсређене на питко одгонетање знаковља породичног дома ("Кућа на продају"), на људска или станишта птица, животиња, каква је мозаик-прича од седам потпуно заокружених прозних фрагмената под заједничким именитељем "Гнезда". Из завичајног, славонског поднебља су и приче из времена Другог светског рата и коју годину после, "У пауковој мрежи", "Срећна будућност" (време присилне колективизације села по совјетском моделу, немило), "Разгледнице", такође написана у форми мозаика од седам мини-прича а њоме и ауторово сведочење и подсећање на тегобне просветарске дане у Осијеку и околини пред рат и распад Југославије и пишчев спасоносни избег преко Мађарске у Србију; те прича "Птице лете на југ", о колони и бежанији што је могуће даље од кућног прага, тражење новог прибежишта и живота, а најпре на другој обали вечног нам Дунава.

Многе Батрановићеве приче које налазимо међу корицама седам до сада објављених прозних књига прозе, (послења у низу је "Тестамент", књига изабраних прича, "АЛФА граф", Нови Сад, 2017) са дозом су тихе сете и благе носталгије, неретко прожете нескривеном јеткошћу, посредном критичношћу на рачун идеолошких заблуда у време владавине култа личности, једноумља из времена "изградње новога човека". Уз отворену критичност и саркастичност, има и таквих које се читају са "смехом кроз зубе" ("Штафета" и "Свечани дочек маршала"). Но, било о чему да је у њима реч, све су остварене с наумом да се причом каже и од заборава сачува истина најпре о себи и о својима, о једном, а најпре о завичајном простору и о "својим" људима на обе дунавске обале, једнако и са славонске и са бачке стране. Приче су то о људима свакојаким какви су доиста били, какви и данас јесу ма где да су се збили и бар накратко скрасили, какви ће, све са оним у себи и добрим и наопаким, заувек бити, јер им од самог себе заклона и отклона нигде нема.

Уз све друго што кратку причу Срете Батрановића оствареном по (не)видном узору на мајсторе кратке и реалистичке и психолошке прозе чини самосвојном, једна од битности са значењем печатности његовог прозног концепта садржана је и у веома наглашеној, сасвим природној присности са завичајним простором. Присност и њоме садејство са свим оним што је у погледу занимљивости садржаја битно да би и сама прича била са свим одликама оног из чега је поникла. Многи људи, многе и судбине, а све су "приче за себе". Тој, или таквој животности доприноси и једноставност казаивања на начин како то и данас чине људи на обе обале Дунава Нашим их, посве нашим чини управо тај славонски, барањски и бачки говор. Без таквог антејског споја не би било ни снаге за "скок у причу" (In medias res!), не би било довољно даха за понор у бездно од речи и изрон у светлост која је истина.

Својствено је овом прозаисти да је веома умешан у творењу прича које су одраз оног најприснијег а што настаје у дослуху са Хипносом, богом сна из грчке митологије, У погледу квалитета такве приче Срете Батрановића су и најуспелије. Сновидна, или фантастична, психо – приче, какве су "Георгије Грк јаше на Вероњеж", "Одлетео је са ластама", "Дођи, имам жутих гуња" и "Ђурђевдански уранак", листом су сновид-новид приче, чији је садржај сав од вртложног магновања какво настаје у предсмртном трену централног лика, у процепу између сна и јаве, између оног у њему тајног, а што у дубини душе он сам највише и јесте, и оног каквим се кроз сав дотадашњи живот свету приказује, али је са маском на лицу и улози примереном костиму. Треном предсмртног у сну магневања централни лик се суочава са самим собом, са оним какав је стваран испред огледала и онај који је скривенс иза огледала и посматра га, преиспитује, ломи га и од њега (самог) спаса му нема. Иза таквог, предсмртног часа, треном магновења следи поринуће неповратам у дубок сан, следи суноврат у амбис из којег никад и ником нема избављења

Као одлику саносвојности прозног концепта овог аутора ваља истаћи то што је у фокусу његових кратких



прича најчешће је једна личност, а сви други поред или уз њега, никад превише маргинални, такође су са јасно изнијансираним психолошким профилом. Ту су, нимало случајно, него прецизно и с јасним наумом у причу "дозвани" да га својим, углавном наопакостима, понеким исклизнућем од наоко логичних поступака, учине још животнијим, потпунијим и животно уверљивијим а што стилски поступак овог писца чешће одводи и у просторе натуралистичког. Батрановић је по томе веома близак егзистенцијалистичком приступу у творењу приче крајњих, по Јасперсу, "граничних стања". Као добар пример таквом прозном својству указујемо на приче "Крушке на међи", "Тереза и пит бул", "Кукац и крст", "Печат", а посебно, ипак, прича "Знакови", садржајем мимо свих. Прича са свим, у погледу психологије, дубинским одразима који настају као последица живота у стамбеним зградама, у кавезима од бетона, у градском миљеу, односно у каменој пустињи а са природним, генетски наслеђеним потребама, са унутрашњим поривима.

У прозном опусу Срете Батрановића честе су приче проткане хришћанским погледом на човека, на људе, на невоље, али и на оно што је радост од праискона, на рађење и на борбу за живот у свим околностима. Утисак је да и он, попут Феликса Парацелзиуса (1493 1541), алхемичара, лекара, астролога који се, уз све друго, бавио и окултизмом, о чијим уверењима пише у причи "Тестамент", прихвата начело да " нема добрих и само лоших људи, да постоје само људи какви јесу у исто време добри и лоши". Причом увек трајни наук: Властити удес свуд се прти, али за утеху, пред оним од кога се у нужности склања, или за наду, ону незгаслу, ваља се сетити Деде Чекора, цеднтралног лика из истоимене приче, који је и деци, такође чордашима, свињарима, док им вешто плете швигаре од два, три, па и четири струка, као и пред одраслим, у трену после велике несреће, пригњечен стаблом старог дуда, све мудрости од животног искуства у једној реченици исказао: - На крају швигар пуца!

Ехо чордашевог, чобанског бича могуће је чути и при читању многих других Батрановићевих прича које у исту ниску збира повратак изнова отвореним ожиљцима, убојима, или незацељивим ранама, неочеивано задатих, стечених у судбинском трену после којег нико ни међу актерима приче, ни посматрачима догађања и не може бити исти. Крајње драматични трен у збивању несреће. Трен о вечном сукобу Каина и Авеља, о сталном притицању капљица крви које ружи лице човека, тог бића о коме, свим поразима уинат, још мислимо да је једино које има душу, свест о себи створеног по лику божјем.

Давид Кецман Дако

СА ДНА МОРА ЋУТАЊА

Војислав Кнежевић: ***Водени филм***, Графомаркетинг; Нови Сад, 2020.

Судбина људи који су били обележени сувим жигом голоотачког удеса, у нашој књижевности је, иако недовољно, а оно бар донекле изазвало перо врхунских прозаиста, попут Драгослава Михаиловића и Антонија Исаковића ("Трен 1" и Трен 2"). Објашњења зашто је то тако, наравно има, али оправдање за вишедеценијску ћутњу, за страх и ишчекивање "временске дистанце", ма какво да је, никако не може бити прихватљиво. У поезији на српском језику ова тема није била у средишту шире стваралачке опсервације. Настанак и појава књиге "Водени филм" Војислава Кнежевића и у том погледу је изузетан и стваралачки, пионирски, али и превратнички догађај. Збирка песама, која би се могла доживети и као поетска проза.

Реч ли је о мотивским изазовима, као и о Кнежевићевом поетском концепту уопште, за овог песника је карактеристично управо то да у драматичном стварносном збитију, било да је реч о времену прошлом или о трену/презенту нам насушном, "пронађе" такву судбину и догађај који ће у њему да изазове неспокој, реч за оглашавање/ослобађање од властите ћутње. Све што се потом појављује белином папира најпре пред његовим, а потом и пред оком читаоца, што бива видљиво као на филму, ехо је људског/песничког крика који траје дуго и чини се да никад и не престаје. Бескрајним ехом тај крик се увек изнова болним потврђује. Одјек крика људи паклених биографија који након преживљене катаклизме у људском зверињаку, у логору, губе све, па и вољу да се речима људски потврђују, тиме и вољу за гласним/видљивим животом, те су и за себе знали рећи да су "бивши људи", такав је да се под велом немиле а законом заштићене тишине чини као река понорница којој има почетка, али никад и сигурног краја. Тече, чини се, испод и морског дна, јер није од "обичног слива", није од Бога дата, она је огледало ђавоље работе. Огледање у таквој води, када се при сваком погледу јавља други призор, друга удесна прича, пером песника Војислава Кнежевића поствaрило се као поетско-прозна књига снимања за филм који се никако друкчије, сем ослушкивањем еха властитих при/мисли, насталих након слушања исповедних речи Голооточана, потом и прогнаника, не може ни доживети него као сев безграничне стрепње над ничим исцељеном раном, преломом за сва времена.

Песниковим ухом најпре ослушнуте а потом забележене приче људи-удесника који су издани од пријатеља, кумова, родбине, некадашњих сабораца, другова, понајпре од одних у које су навише веровали и без остатка им припадали, па и оно током самоисповести ни шапатом неизговорено, али видљивом у средишту ока, препознатом по кораку, у гести људи који су прошли кроз шпалир од голооточког "топлог зеца", мученици који су преживели најгушћу таму такође чувене Петрове јаме, а по изласку на условну слободу, поринути или присиљени да живе пред кажипрстом, изложени увек будном оку чувара "најхуманијег људског поретка", под чврстом иделошком/тоталитаристичком стегом друштвеног система организованог "по мери човека". Све је то песник Војислав Кнежевић доживео и као властити удес. Отуда у његовом поетском исказу, утемељеном на веродностојној садржајности трагике, таква и толико снажна сугестивност која се брзо и ефектно преноси и на читаоца.

Ишчитавањем сваке песме, односно мини-приче у овом јединственом мозаику остварује се оно тројство на којем почива и сама смисаоност говорења и писања за друге као и за себе самог: реч оног који при казивању, односно сведочењу о свом животу,

издваја само сегмент који га у целости обележава и у мноштву издваја, оно што је чињенички предложак поетском исказу. Потом реч песника о доживљеном а до крајности редукованог и сведеног само на најдубљи вир при понору "до на дно сам ог себе", а што је, у ствари, лирски ехо истине/бола. Као трећа страница овог равностраног троугла, речима је, сликом отворен простор за пуноћу доживљаја оног који чита све то што и умом и срцем читалац/гледалац може да сагледа, да ослушне при суочавању са сваком од секвенци од којих је саздан "Водени филм".

Изванредно одабран и мото ове књиге пронађен у стиховима Чеслава Милоша, готово у свакој капљи/секвенци "Воденог филма" потврђује поетску смисаоност лирског записа: "Опет онај неименовани говори за мане/ И отвара снене домове што нестају,/ Да бих писао овде на пустошима/ Иза мора земље.//.

Пролошка песма "Место за потпис", исписана у првом лицу једнине, снажном сугестивношћу самоискрености о само/издаји, дакле, себе као и других око себе, отвара врата за улазак у лавиринт волшебника, судболомника, људи чијим удесом није обележен само део њихових живота, него и читав век који се чини вечношћу. Издаја а њоме изговорена и лаж и истина, подједнако је и поништавање/брисање самог себе. Голом отоку предходила је "гола истина" са знањем да се потом ником добро не пише, да ће преко ноћи нестати и потказани и потказивач. Неизговорено пред иследницима/друговима би само оно чега се издајник није сетио, или ко је и о свом оцу толико ружно говорио да се то преко уста не може превалити. Издаја таквог опсега да је само недостатак папира и на њему места за својеручни потпис/целатски замах ограничавао.

У већини ових поетско/прозних целина је сугестија слике/призора волшебничког збитија, а следи имагинација, или је поетска слика од самог почетка прожета емоцијом, најчешће стрепњом. Осуда је остављена оном који посредством књиге/слова све виђено и доживљено током трајања "Воденог филма" у себи довршава ово манито, немо, незатворено, заплетено "Гламочко коло". Тако је, доиста мајсторски, избегнуто писање дела с тезом и "с накнадном памећу", а остварен рукопис који се може ишчитавати као мозаик-поема о страдалницима не само "једне врсте". Јер, ово је не само поетски доживљај голоотачке катаклизме, него и мудро, са назнакама метафизичког у поимању вечног нам удеса међу својима и на свом простору, промишљање о властитом менталитету који омогућава настанак, трајање и подношења зла које долази не само из даљине и од туђине, него, понајвише од оних међу нама, од ближњих. Отуда губљења свих нам крајина, изгони, ништења вечним нам огњишта, отуда падови у свим правцима...

Чини се да нам ни истина о поновљивости зла и његових узрочника, кроз многе векове, а тек у времену садашњем нам, не значи готово ништа, посебно у оном судбинском трену у коме бисмо се могли, и снагом и памећу, преметнути и ухватити корак за ход сунчаном страном живота. Народ то зна, посредно сугерише песник, и све је исказао више игром кад речи више ништа не помажу: "У Козарачкој улици/ као у главној/ као у Балканској/ као и пре/ коло глуво// хватам се у њега/ баш до тебе/ што ни топове не чујеш/ а цупкаш ли/ цупкаш (Глуво коло, 36).

Неслога је у основи готово сваког нам удеса, а узрочника ваља тражити у болести, можда и неизлечивој, која се зове вођоманија. Песник је разоткрива песмом антологијске вредности "Коло заплетено": Игра се по строгим/ и наслеђеним правилима/ у наслеђеном простору/ хопа – цупа/ хопа – цупа/ где је још светло природно/ где су облаци бели/ ношња народна// и ово је коло/ кореограф препредењак/ већ играо/ хопа – цупа/ хопа – цупа/ у њему је сваки играч/ до последњег/ коловођа био// сплитао/ и расплитао/ сваки је вукао/ на своју страну// (стр. 37).

Као са дна мора ћутања, које се, послужимо се речима овог песника, "подигло толико/ да је прелило/ и острва сва/ (водени филм/ и суза/ развија", пролама се реч истине услушнуте оним што никад не заборавља, дакле, срцем које би да разуме и оне што зло починише само кад би и зли признали да заиста нису знали шта чине. На зло им се, као и један од актера ове поестке приче, узвраћа поринућем у властиту ћутњу, или јабуком која се злочинитељу са "голаћа" на самртничкој постељи даје руком која више ни бол, али ни нежност не осећа.

Ако и није исходиште из невоље, а оно је бар утеха, бар знак незгасле наде за избављење од властите таме, љубав која је свему лек, у свему утеха и најпоузданија потпора. Инжењери људских душа као и њихови голооточки егзекутори добро су, и те како добро знали шта и зашто чине и најсуровији беху према онима у чијем оку при чежњи за љубављу још увек зрачи топлина. Мисао да постоји неко ко само на нас чека, ко само нас тражи, чини нас узвишеним, попут богова: Негде у исто време/на једном/ острву/ био сам заточен/ мучен/ и понижаван ја/ годинама и годинама/ на другом оном/ била си ти/ љубави моја//" – вели песник у насловној песми ове књиге – "ех/ да смо знали/ једни за друго/ као што нисмо/ покушали би бар/ да се дозовемо/ као што то чинише богови// (Водени филм, стр. 59).

Слово љубве је као реч спасења и у песми "Исказивање светлог", јер, сугестивна је реч страдалника/песника: "Треба проживети мрак/ сва тумарања/ везаних очију/ у јединственој игри/ навођења речима/ хладно/ топло/ топло/ хладно// изоштрено/ чуло додира/ чуло мириса/ као маказе/ прихватам/ из куће излазећи// предуго настојим/ у ружичњаку/ најлепши цвет пронаћи/ који бих за тебе/ убрао/ не хајући/ за трње/ и убоде/" (стр. 73).

Као што књигу "Водени филм" отвара самоисповест оног који својим удесом открива кључни делић "машинерије" на чему се, иначе, заснива и сама могућност за настанак и трајање таквог терора над људима на катаклизмичном, пустом и беживотном простору које се показује југословенским гулагом, ово поетско доживљавање/ приказивање паклене кружнице окончава се признањем можда истоветног голооточког волшебника песнику/сабеседнику: "са мало речи/ о свим оним/ што се затекло/ на столу баштенском/ за којим смо/ тог поподнева седели/ дочарао ми је распоред/ неких од павиљона/ на острву / разместио је и преврнуо прво чаше за ракију/ потом/ пепељару и шољице// за кафу/ коју тек што смо / били попили// пре него што је/ означио кутијом шибица/ павиљон – бараку/ у

којој је све те године/ као кажњеник провео/ припалио је и мени/ и себи цигарету/ вративши угашено палидрвце/ у кутију/ међу дрва/ с црвеним главицама// невољно је признао: / колико год смо се трудили/ нисмо успели никада/ баш тако да се сложимо/ било да мо се склањали/ од изненадног пљуска/ ветра олујног/ ил мрака/ кад се на починак ишло// увек је неко остао/ да кисне/ да га ветрина ишиба/ да га мрак ије// ("Кутија шибица", посвета Светозару др Милатовић, стр. 96/97).

При ишчитавању дела "Водени филм" Војислава Кнежевића мисао како је ово помало и обрачунска књига остварена у име свих који нису могли, нису знали или ниси смели о свом и о удесу других на сав глас да проговоре. Истину о сродном, трагичном удесу у песми "Рехабилитација" насталој после велике светске кланице исказо је давно, давно пољски песник Тадеуш Ружевич": "Мртви пребројавању живе/ мртви нас неће рехабилитовати".

А с ко зна којег и ко зна с каквог отока, тамо где сунце излази, глас јапанског песника Шунтара Таникаве: " Нема тог мора радости/ у коме кап људске крви/ није разливена".

Давид Кецман Дако

ЗАБОРАВЉЕНИ ЗВЕЗДАНИ КОЗАЦИ

Растко Лончар: ***Ендеми под прашином: антологија заборављених песника и непознатих песама***, Ковачи културе, Нови Сад 2022.

"И обесвећен летим сада шумно
Изнад небеса,
Ја – звездани козак!
И сву ноћ пијем
Звуцима безумно:
Звездама душу, а месецу мозак!"

(Ранко Младеновић)

Антологија *Ендеми под прашином* Растка Лончара једна је од необичнијих књига, неуобичајеног концепта, структуре, избора, али итекако осмишљена и кохерентна. Наслов је срећно одабран и из њега извиру два кључна антологичарска полазишта, којима се приређивач руководио. Ради се, наиме, о односу између канона и заборава, а с тим у вези и лајтмотивским нитима које повезује песнике и песме најразличитијих епоха и поетика. Ендеми су биљке или животиње које живе само у једној географској области, дакле, могу се одредити као ретке и драгоцене. С једне стране ова метафора односила би се на заступљене песнике, који су мање познати, али и на песничко стварање оних који су упамћени по другим делатностима, а за њихову поезију мало ко зна. Уједно, једно географско поднебље могло би се одредити као оно на коме живе Срби, без обзира на то да ли су под окриљем исте државе. Други део наслова – *под прашином*, такође је подложан тумачењу, јер се може сагледати као огледање ендема у односу на канонску поезију, која је у сфери видљивог, тј. *над прашином*. Међутим, као код Рилкеа и Ивана В. Лалића, невидљиво постаје сагледиво кроз оно што је видљиво, па тако канон као репрезент видљивог помаже да се докучи оно што је невидљиво илити заборављено.Уколико се додатно задржимо над мотивом *прашине*, можемо у њој видети синоним за земљу из које ће ендеми бити не откопани, нити са којих ће се скинути вео прашине па ће заблистати, већ ће они посредством антологијског рада проклијати и на видело изнети цветове свог песничког зрења.

Растко Лончар заборав третира као мрак, дакле, својеврсну подлогу или позадину на којој ће искрснути звезде, месец и сунце, цвет и срце, као на упечатљивим корицама књиге, које је радила Катарина Бећевић. На тај начин транспарентно је сугерисан и сам концепт антологије, будући да су песме биране и устројене тако да осликавају космистички дух и укус антологичара, чак и када се не ради о карактеристичним космистичким песницима који су заступљени, попут Сибета Миличића или Ранка Младеновића. Лајтмотив звезда има интегративну улогу, па се о *Ендемима под прашином* може говорити као о осмишљеном сазвежђу Растка Лончара, док би и метафора *прашине* добила још једно значењско својство – симболичке *звездане прашине*, која не може да твори канонску планету, али ствара прстен око ње.

Вреди указати на бројност ових примера, који су врло одмерено распоређени у *Антологији*: "И мој крик / са васељеном / направи слик. // И загрлих свет. // Тако је почео мој лет." (Бошко Токин); "Нечија је рука погасила звијезде" (Јелена Билбија); "Ноћ звездана врх бездана" (Јанко Туфегџић); "ја ћу признати да сам мрак – / међу звездама, у висини" (Славко Вукосављевић); "чудно се сјаје очи бескућника" (Предраг Палавестра); "Звијезде трну и по нама блиједе" (Нестор Жучни Млађи); "Имаш плаветнило неба, / Сунце, / Месец и звезде, / Имаш море... // И сломљена леђа, / И кожу сасушену, окошталу, / Ожиљак на срцу, / Рану на души / И ноћне море." (Жени Лебл); "у песми северних звезда и њиховом лелеку"

(Владимир Стојшин); "устављен звијездама ход је а птица нарикача" (Гојко Јањушевић); "Лобања човјекова пјева сунцу" (Ђуза Радовић).

Мотиви звезда, васељене, али и света, светова, људске душе најприсутнији су у *Ендемима под прашином*, а то су, може се рећи, и најстарији, готово архетипски мотиви поезије и квинтесенције чисте лирске непатворености. Да у том контексту наведемо неколико показатељних стихова: "Ехеј, ала је жутокљунаст прастари овај свет!" (Зоровавељ); "румено су нам закликтале душе: / бомба нас је видовданска поздравила" (Јанко Туфегџић); "душе су постале бескрајне прерије / тумарања / и вивисекције" (Нестор Жучни Млађи); "м-и-с-л-и-м да измислим / н-о-в-и с-в-е-т" (Драгиша Ајдић АД); "Оче, ако би душу запалили / цијели свијет би огријали" (Амбро Марошевић). Такође, индикативно је што су песме, било свесно или не, биране тако да доминирају флорални мотиви, а од фауналних претежно се рачуна са метафорама из домена орнитологије, премда има и неколико изолованих примера дивљих животиња. У том смислу *Ендеми под прашином* су цветник у правом смислу те речи, док се чини да је премреженост птицама директна спона са небом, а затим и космичким елементима.

Очигледно је да овакав избор није случајан, а да Растко Лончар, дакако, иако се о томе експлицитно не изјашњава у "Речи приређивача о антологији", рачуна са искуствима читања оних цветника, који су обележили српску културу. Миодраг Павловић је већ првим издањем *Антологије српског песништва* (1964) истргнуо из заборава бројне не само мање познате песнике, већ је уврстио и неке песме које се, књижевноисторијски гледано, нису сматрале поезијом, попут записа Кипријана Рачанина на пример. Поједини космички мотиви имају и у Павловићевој *Антологији* не само интегративну, већ и структуралну улогу. Примера ради, у допуњеном издању, када је уврстио и примере из народне лирике, читање отпочиње митолошким песмама, космогонијског карактера "Женидба сјајнога мјесеца", "Сунце и мјесец просе дјевојку" и "Вила зида град", а завршава се песмама Љубомира Симовића, од којих је једна симптоматичног наслова "Звезда путница": "Да ли те ико на крају пута чека? / Је ли ти небо празно без човека? // Или си мрачна што знаш да горе има / једно још мрачније сунце, из кога бије зима? // Или знаш таму јутра које не осване? / И колико пепела од једног сунца остане?" Као да је на трагу ових стихова, помало нихилистичких, Растко Лончар понудио својом *Антологијом* с једне стране онај песнички космос који носи у себи, али и микрокосмосе свих песника које је одабрао, а који се огледају у изабраним песмама. Стога се може констатовати да је уобличена књига зрцало метафизичке поезије, чак и када неке песме, које, изоловано прочитане, то нису. Контекст их, напросто, онеобичава и уланчава у неке нове семантичке ауре. Лајтмотив сна, ноћи и онирички атмосфере омогућава да се ствари увежу у читалачкој свести, отварајући неке неочекиване перспективе.

Антологија је подељена на десет целина или, штавише, циклуса: "У сенци златног доба", "Модернизам, авангарда, маргина", "Космос је мали за све", "Нека нас нико не куне", "Нове пруге, стари колосеци", "Гласови из жица", "Питоми пламен", "Са гробом у очима", "У новој пракси" и "Уточиште". У приређивачкој напомени подробно је објашњено шта улази у домен сваког циклуса и због чега. Свестрано оријентисан, без предрасуда и било каквих ограђивања, руковођен естетичким начелима, али и индивидуалним укусом, Растко Лончар понудио је алтернативну слику српског песништва 20. века кроз призму поетичког плурализма. На крају је дао "Податке о песницима (и садржај)" посве духовито интониран, језгровит и винаверовски врцав. Не треба заборавити ни концизну, прецизну, али и стилски лепршаву рецензију "Канонада канона" Душана Захаријевића, као ни ауторову "Реч захвалности", којом се исцртава путања настанка *Антологије*.

"Да ли те ико на крају пута чека? / Је ли ти небо празно без човека?" *Ендеми над прашином* су небо које није празно. На њему су звезде у којима вреди видети људе и песме, који плове ка нама из заборава, вођени компасом антологичара са задње корице књиге.

Јелена Марићевић Балаћ

ГРАД НОВИ САД

ДРУШТВО КЊИЖЕВНИКА ВОЈВОДИНЕ

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
PIB 102101128

❖

ЗАПИСНИК СА ДЕВЕТНАЕСТЕ СЕДНИЦЕ УО ДКВ

Деветнаеста седница УО одржана је 30. новембара (среда), 2022. у 13,00 сати у просторијама ДКВ, Браће Рибникар 5.

Констатовано је да УО може да одлучује пуноважно јер има кворум. На седници су били присутни: Вирђинија Поповић (потпредседник), Владимир Кочиш, Мирослав Николић, Драган Бабић, Дамир Смиљанић, Бранислав Живановић, Вираг Габор и Јован Зивлак (председник). Одсутни због спречености су: Корнелија Фараго, Радомир Миљојковић, Милан Тодоров, Давид Кецман Дако (потпредседник), Зденка Белић Валент и Мирјана Марковић.

1. Дневни ред је усвојен једногласно.

2. Записник са претходне седнице је усвојен једногласно.

3. Између две седнице издали смо једну свеску Греде, припремљене су још две, преостаје да припремиму још једну свеску. У плану је да издамо зборник *Књижевност и насиље*, ако прибавимо средства. За откуп смо конкурисали са две књиге, *Антологија поезије Новог Сада*, око 300 страница и зборник *Књижевност и катастрофа*, око 130 страница. Не очекујемо добар резултат на комисији за откуп, јер они, по правилу, подржавају популистичко – комерцијалну књигу што је изузетно обесхрабрујуће по заступнике уметничке књижевности и озбиљних приступа у хуманистичким наукама. Извештај је једногласно усвојен.

4. и 5. На основу конкурса Републичког министарства расписаног 10. 11. ове године УО мора да одабере кандидате у области издаваштва, заједно са Удружењем драмских писаца Србије (укупно 3 кандидата), и да заврши процедуру до 9. 12. Право да конкуришу имају пензионисани чланови оба удружења и сви кандидати који испуњавају прописане услове: рад у издаваштву у звањима уредника, илустратора, лектора, коректора, графичких дизајнера. УО је предложио чланове комисије за Национално признање ДКВ: Вирђинија Поповић, Дамир Смиљанић и Бранислав Живановић. ДКВ је у прописном року на основу Конкурса Министарства културе расписало конкурс у оквиру својих надлежности а у складу са Правилником који је усвојен раније и који уређује услове које кандитат у области издаваштва мора да задовољи. Конкурс је био отворен до 28. 11. 2022. године. Конкурисала су два кадидата: Јован Зивлак (1947) и Давид Кецман Дако (1947). Оба кандидата, по мишљењу Комисије, испуњавају услове. Зивлак је био уредник културе у Индексу, Главни уредник у Пољима, Главни уредник у Световима, Адреси, ИП Драганић и Главни уредник у Златној греди. Добитник је многих награда. Кецман је био уредник у Покрету, Дометима и у Лучи. Био је главни уредник и уредник. Комисија има задатак да са члановима комисије УДПС размотри укупно 5 кандидата и да у року упути конкурсни материјал на адресу Министарста културе Србије.

Све одлуке су једногласно усвојене.

6. УО има обавезу да припреми скупштину ДКВ до усвајања завршног рачуна, да организује Књижевни салон 27. 12. (извршилац Јован Зивлак) и да припреми последњу свеску златне греде. Такође. Има обавезу да припреми извештаје о делатности за финасијере. Закључци су једногласно усвојени.

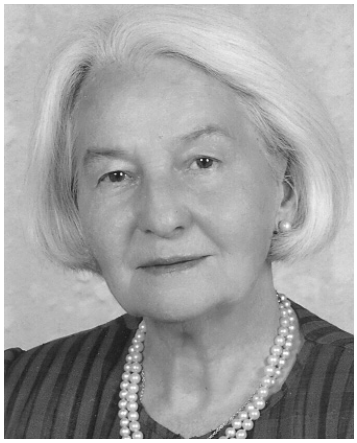
7. Под тачком Разно није било дискусије.

Седница је завршена у 13,50 сати.

❖

СЕЋАЊЕ

ДОШАПТАВАЊЕ ЖИВОТА
Видосава (Јевтић) Раич (1942–2022)



У предвечерје једног дана, када је далеке две хиљаде и осме године у време боравка у Грчкој, стојећи на платамонској тврђави била лицем окренута према Егејском мору, у трену кад "Сунце при заласку у раскоши просипа зраке на Олимп и позлаћује морске таласе", песникиња **Видосава (Јевтић) Раич** нашла се пред открићем тајне коју је доживела као "дошаптавање живота". Таквим и сродним поводима настајали су и њени лирски записи са снагом да видним чине и тај тренут сав од неслућених дамара којима је током деценијског стварања у тишини прекривала делиће бескрајне белине, а што истовремено остаје најуверљивије сведочанство њеног живота, у њему и снаге тим часком спознате мудрости: – *Осећам сабраност свих оних који своје заносе оставише на Олимпу, тврђави и у таласу и она постајаше човекова жеља, жудња и нада. Разум сам разоружала*, – записала је Видосава при погледу на Олимп и на бескрај пучине – *клањам се понизно свему што постоји, додирујем преплет сабраности, пловим стазама снаге и умивам се лепотом... Схватила сам да се једнота из моје љубави разлеже небеским недогледом, путује звезданим сјајем, отима се и бива унесена у вртлог постојећег. Сазнање ме још једном обезнани, отвори се океан мудрости у коме се уми понесен талас...*

Све скупа изазвано је сећањем на властити живот и препознавањем свога места у њему. Почев од оног што је настало у босанском селу Отпочиваљка, код Бања Луке, где је рођена управо на Видовдан, 28. јуна 1942. године па отуда и такво име Видосава, те присна евокација на време

детињства у Чуругу, где се многочлана колонистичка породица Радована и Вукосаве Јевтић доселила 1946. – Ви сте дођоши? – упита их постарији мештанин кад му се образше с молбом да им покаже пут до кућа која им је додељена, до салаша подаље од села на чијем се крају налазило, као у бајци, налазило – чудо – крилата кућа (ветрењача). – Не! Ми смо Јевтићеви! – одговорило је пркосно једно од седморо нејачи у малешном крајишком, колонистичком јату.

Записима сећање на средњошколске дане у чувеној Учитељској школи у Сомбору, на топлину средњошколског и акцијашког другарства, али и на хладноћу интернатске собе. На сагласје у небеском брујy које и при сећању на младост и на зимску студен допире са оргуља у оближњем католичком храму. Да, и на радост и прегнућа како на омладинској радној акцији, тако и на дугом путу, пуне четири деценије, до угледа стеченог радом у образовању и васпитању младих. И као да се потајно плашила наглог заборава, Видосава Раич, песникиња од књижевног знања и од стваралачког умећа, истрајно је белини хартије поверавала своје страхове и зебњу, своје наде и своје жудње, магичне дослухе једнако са оним невидом небеским и видом земљским (з)бивањима у себи и пред собом. Многе своје залуте и залуде, како је то говорио песник Лаза Костић, своје белегом бола обележене олујне вихоре који су тек записом од лирског слова могли наћи какав-такав смирај од неминовног. О томе слово за трајни спомен и као штит од људског заборава, казује седам њених књига: *Тројство* (1996), *У сагласју* (1997), *Молитве љубави* (2000), *Тишина духа* (2005), књига песама за децу *Брежуљак детињства* (2009), збирка лирске прозе *Пробуђена душа* (2014) и мемоарска књига *Отпочиваљка и Војводина* (2016). Била члан Друштва књижевника Војовдине, сомборске књижевне дружине "Поетско игралиште", добитница је награде "Венац Лазе Костића", а заступљена је и у Лексикону писаца просветних радника. Живела је и стварала у Сомбору. Ту је и преминула јутром, у среду, 27. априла 2022. године.

Након спајања две отпочиваљке, оне родне, у Босанској крајини и отпочиваљке у вечном сомборском коначишту, ваља ослушнити ехо њених речи: зачетих оним треном сунчевог заласка над Олимпом, часком пред поринуће у бескрај од таме: – *Пробуђен бродиш животом и сазнањем да се твоја душа назире и када не чујеш јављање таласа... Пољуби морски талас, позлаћеност сунца и свој доживљај, јер су те повели стазом зрења и поклонили искуство повезаности са свеопштим.*

29. априла 2022. ***Давид Кецман Дако***

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

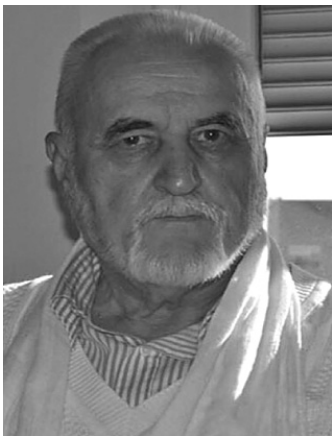
❖

СЕЋАЊЕ

ПИСАЦ И ПОЗОРИШТАНАЦ
Мирон Кањух (1943–2022)

У понедељак, 6. јуна у болници у Сремској Каменици преминуо је познати Русински писац, драматург, глумац, режисер и културни радник Мирон Кањух.

Родио се у Ђурђеву, основну школу је похађао у Руском Крстуру, а завршио у Ђурђеву. Средњу школу завршио је у Врбасу, а први степен Филозофског факултета (група математика и физика) завршио у Новом Саду.



Још као студент почео је да ради у Русинској редакцији Радио Новог Сада у омладинској емисији. По завршетку студија радио је као симултани преводилац у Скупштини САП Војводина, потом као руководилац у КУД "Максим Горки" у Новом Саду а после тога као новинар у "Руском слову" (1973–1978) и као уредник у издавачкој делатности (1978–1984, 1987).

У периоду од 1984–1986. био је секретар Друштва књижевника Војводине. Од 1988–1992, радио је као режисер у Драмском програму Радио Новог Сада, а једно време је радио и као секретар КПЗ Војводине. Од 1993. године основао је властито предузеће "ФИНЕСЕ" са седиштем у Раковцу, чији је био директор, 1996. године постао је директор Акционог предузећа "ПЛАНТАЖА" Нови Сад, а после тога је и даље остао у приватном бизнису.

Мирон Кањух је познати Русински књижевник, члан је Друштва књижевника Војводине. Написао је четири књиге прозе: "Добарданчић", "Празан ток", "Последњи искорак", "Мирис", књигу приповедака за децу "Паметњаковић" и књигу поезије "Шајкашка земља црвена".

На српском језику, објавио је књиге под насловом "Најчитанија књига света", "Истина о библијској магији" и "Хуман Свет".

Поред тога, написао је и једанаест позоришних комада, међу којима су три под псеудонимом Михеон Хун-Кан. На Русински језик превео је девет драмских дела, режирао седам а глумио у осам позоришних комада, претежно у Аматерском русинком позоришту "Ђађа" где је једно време био и уметнички руководитељ.

Његова активност на позоришном плану дошла је до изражаја у периоду од 1971–1989. У оквиру русинског Аматерског позоришта "Ђађа" посебно на Новосадској сцени.

Добио је већи број награда међу којима је награда "Невен", за дечију литературу, награду "Светозар Марковић Тоза" од Удружења новинара Војводине, за новинарство, награђен је плакетом ПК ССРН Војводине и "Искром културе" КПЗ Војводине.

Од стране новинарско-издавачке куће "Руске слово" награђиван је на конкурсима за драмске текстове и приповетке.

В. Кочиш