

ВИОЛЕТА МИТРОВИЋ

„ЧАК И СВЕТ ИМА ТЕЛО” – МОТИВ ТЕЛА У РОМАНЕСКНОЈ ПРОЗИ ЛЕОНАРДА КОЕНА

Федерико Гарсија Лорка, шпански писац чија је стваралачка аура обасјала креативно биће Леонарда Коена, дајући му специфичну нијансу и откривајући му извесне тајне пролазе који *йонекад*¹ резултују истински дубоким и искреним песничким говором, изнео је у предавању „Теорија и игра вилењаштва” прегнантну и, у контексту тумачења Коенове литерарне праксе, подстицајну теорију настанка једног ремек-дела. Архитектоника овог Лоркиног излагања, метафорично речено, заснована је на три лучне конструкције у чијим темељима почивају рефлексije о особинама и улогама значајних чудесних бића приликом стварања дела трајне вредности – анђела, музе и виловњака. Под сводом прве лучне структуре бокоре се ставови о анђелу као ономе који поклања, брани и који, долазећи споља, „просипа своју милост, а човек, *без*

¹ Одступница коју ствара реч *йонекад* овде је начињена интенционално, са пуном свешћу о неизвесном, непредвидивом и најчешће непоновљивом току стваралачког процеса у ма ком уметничком домену. Баш као што јунак *Дивних љубиљника*, неименовани наратор, мучен контемплативном агонијом и кризом идентитета, спознаје да не може преузети (како он каже *примити*) идентитет свог учитеља Ф.-а, односно, да своју идентитетску констелацију мора сам сукцесивно да гради, тако се и нит стваралачког процеса, са свим својим криптичним меандрирањима и опасним окукама, не наслеђује од другог уметника. У још већој мери ова одступница изграђена је у складу са мишљу коју је Коен наглашавао у разним интервјуима, износећи је вероватно најупечатљивије у свом говору изреченом поводом доделе награде Принц од Астурије за књижевност октобра 2011. године. Том приликом Коен је, у свом препознатљивом, козерском маниру, успео да насмеје бројне угледне званице тврдњом да ни он сам не поседује прецизне увиде о томе како његова песничка дела настају: „Да знам одакле добре песме долазе, одлазио бих на то место много чешће” (Видети: *Leonard Cohen's Prince of Asturias Awards Speech*, <https://www.youtube.com/watch?v=bRv3rKBZyEY>).

икаквог *найора* (курз. В. М.), остварује своје дело.²² Међутим, у тренуцима појаве изненадне сене смрти, анђео, уплаканог лица, подрхтава у тужбалици и страви: „Али, како се анђео само ужасне када на ружичастој нози осети и најмањег паука!“²³ Друга лучна парабола обухвата ставове о музи, том слабом, често уморном и далеком члану уметничког подухвата, који, као и анђео, делује споља успевајући да песника испуни надахњујућом лавином, али и да га „поједе за ужину“.²⁴ Ни атрибуција музе у присуству смрти не иде у много бољем правцу од понашања анђела у идентичној ситуацији: она, будући непоуздана и варљива, диже своје постоље пред првим наговештајима кризне ситуације и „гребе свој ловор ћутањем“.²⁵ Фигура вилењака пак и с њим сплетен концепт вилеовитог певања/вилењаштва, који почивају у основи треће Лоркине лучне конструкције, представљају кључне чиниоце за разумевање природе и генезе ремек-дела. За разлику од анђела и музе, вилењак тавори у песниковој унутрашњости из које га је потребно пренути. Он „расте изнутра, почев од врхова ножних прстију“²⁶, живи у „последњим пребивалиштима крви“²⁷ па се уметнику ваља упустити у мучну, борбом испуњену потрагу за тим бићем: „он сажиже крв као збориште срце, исцрпљује, одбацује питому, научену геометрију, развија стилове...“²⁸ Видљиво је, дакле, да термини вилењак и вилењаштво не означавају поседовање знања или савршенства технике, него борбом задобијени, искрени, живи стил, необјашњиви, тајанствени, готово магијски потенцијал *певања из крви*. Поред тога, вилевита песничка делатност једнако доводи до атомизације овешталих парадигми, па је њен учинак еквивалентан ефектима оног поступка који Виктор Шкловски назива онеобичавањем: „Долазак вилењака увек подразумева измену облика на старим плановима, он даје дотле потпуно непознат осећај свежине.“²⁹ Поред констатације да се вилењаштво никада не понавља, Лорка наводи још један елемент чије је присуство *conditio sine qua non* за вилевито певање. Његова суштина исказана је у Лоркином цитату коментара Мануела Тореса о Фалхином *Ноктурну Хенералифеа*: „Вилевито је све што има тамне звуке.“³⁰ Овим се раније у тексту

²² Федерико Гарсија Лорка, *Целокујна дела*, прев. Владета Кошутећ, књ. 5, „Веселин Маслеша“, Сарајево 1971, 275.

²³ Исто, 283.

²⁴ Исто, 276.

²⁵ Исто, 283.

²⁶ Исто, 274.

²⁷ Исто, 276.

²⁸ Исто.

²⁹ Исто, 279.

³⁰ Исто, 274.

поменута синтагма *Њевање из крви* употпуњава значењем певања из средишта таме, опасности и бола: вилењак, који воли руб и рану, заправо се и не појављује ако нема могућности смрти: „Анђео и муза беже са виолином или ритмом, а вилењак рађава, и у видању те ране, која никад не зацељује, садржана је необичност, досетљивост једног људског дела.”¹¹ Међу многим примерима којима Лорка поткрепљује овакав став, у погледу дескриптивне и смисаоне силине, најпродорнији је онај који се тиче помена такмичења у игрању – на њему је готово сасвим занемоћала старица победила све младе лепотице, све те музе и анђеле: „Победио је онај самртнички вилењак који је вукао по земљи своја крила од зарђалих ножева.”¹² Да су овакви Лоркини увиди пронашли одјека у Коеновој уметничкој али и животној концепцији видљиво је не само на основу ауторових експлицитних признања о блискости његовог стваралачког духа са делом шпанског писца¹³ него и имплицитно, кроз херменеутичко сагледавање Коенових литерарних остварења. У стиховима „Располажи са мном, крви, ако имаш причу / да испричаш са мојим јеврејским лицем, / ти си још јака и света, хајде говори...”¹⁴ дата је евокација крви: она је, са становишта синтаксичке анализе, субјекат из којег све мора да потекне, она је та која поседује причу и од чије милости, односно немилости, зависи судбина лирског субјекта. На снази је, дакле, исто искрено, дубоко, болно *Њевање из крви* које заговара Лорка.

Иницијално тумачење текста Лоркиног предавања, међутим, у светлу основне теме овог рада активира кључно питање ка којем су оријентисани напори аутора ових редова. Оно се најпре тиче одгонетања Коенове концепције тела и телесног пре свега у његовим романескним творевинама, а онда и замишљености над питањем о томе да ли писац успева да, обликовањем мотива тела у својој прози, оствари идеал који дели са својим претходником – уметничким сродником, о писању што потиче из мистичних дубина бића и постиже готово магичан степен кохезивног дејства

¹¹ Исто, 283.

¹² Исто, 279.

¹³ Коен је, говорећи о својој уметности, често евоцирао Лорку. На концертима, пре него што започне мелодија „Take this Waltz”, која је настала на основу интимног Коеновог превода Лоркине песме „Мали бечки валцер”, те представља мини-омаж шпанском песнику, Коен је имао обичај да исприча некад дужу некад краћу верзију анегдоте из дечачког доба, када је у једној монреалској књижари пронашао збирку Лоркине поезије. Тада је ушао у њен свет и, по сопственом признању, из њега никада није искорачио. Чињеница да је ћерци дао име Лорка додатно казује колики је значај имала песничка фигура славног Шпанца у Коеновом уметничком и приватном животу.

¹⁴ Леонард Коен, *Најредовање сџила*, избор, превод и разговор Богдан Мрвош, „Рад”, Београд 1988, 84.

својих саставних елемената, о писању које се одликује непатвореним, истинским, свеобухватним и иновативним приступом у приказивању романеског света.

Тематизујући неколико љубавних веза јунака Лоренса Бривмана, харизматичног монтреалског младића и писца, Коен је у свом роману *Омиљена игра* доследно остварио апотеозу женског тела, непрекидно истичући лепоту његовог физичког обличја и жељу која се, узрокована том лепотом, развија. У лику Бривмана реализована је, заправо, она фигура љубавног стања коју Ролан Барт назива *аџојос*: заљубљени субјекат приписује вољеном бићу квалитет посебности и јединствености, опчињен је како његовом спољашњошћу и унутрашњошћу, тако и чињеницом да се вољена особа отима смештању у ма какву познату категорију – она је атопична, изван дејства свих стереотипа.¹⁵ Период Бривмановог дечаштва, испуњен играма које је смишљао са пријатељем Кранцом, протиче у знаку девојчице Лизе чије обнажено тело (то свлачење и ударање батина по голој кожи било је казна за губитника у дечјој игри рата) утиче на замирање јунакових вербалних капацитета. Уместо исцрпних и детаљних извештаја, Бривман, обузет сјајем Лизиног тела, био је способен једино да понавља: „Она је савршена, зар не, Кранц?”¹⁶ Сличну говорну немоћ Бривман испољава током своје најинтензивније емоционалне приче – љубави са црнокошом Шел у чију част пише стихове: „занемео сам / јер си крај мене пала”.¹⁷ Поред истакнутих ратних игара, Бривман и Лиза упуштали су се у истраживачке походе тела оног другог, проводећи време у сензуалној игри коју су сами, премда није била крунисана коначним љубавним актом, звали игром Војника и Курве. Присуство мотива игре прожете дифузном чулношћу запажа се и у роману *Дивни џубијници* у сцени Телефонског плеса који изводе Ф., заповеднички настројен учитељ неименованог наратора, револуционар и члан Парламента, и Едит, нараторова неверна супруга која управо са Ф.-ом чини прељубу.¹⁸ Бривман и Лиза, иако су већ у својим

¹⁵ Ролан Барт, *Фрагменти љубавног говора*, прев. Александар Милетић, „Карпос”, Лозница 2011, 57–59.

¹⁶ Ленард Коен, *Омиљена игра*, прев. Вук Шећеровић, „Геопоетика”, Београд 2013, 25.

¹⁷ Исто, 186.

¹⁸ Ова мисао апострофира два значајна аспекта. Први се односи на чињеницу да игриност и игра фигурирају као релевантне одреднице у склопу Кеонове романескне прозе, што потврђују пишчеве речи о човеку схваћеном као, пре свега, *homo ludens*: „Игра је најлепше стваралачко дело природе. Све животиње се играју, а истински месијанска визија свеопштег братства живих бића мора у свом темељу имати идеју игре” (Ленард Коен, *Дивни џубијници*, прев. Вук Шећеровић, „Геопоетика”, Београд 2014, 40). Други аспект произилази из помена мотива неверства: захваљујући њему, наведеном концепту тела као изворишта

младим годинама знали да полажу различите наде у будућност (јер он је сневао о великим стварима, а она о угодности и топлини дома – Човек Судбине и Жена Куће, како ту некомпатибилност животних планова именује лирски субјекат Коенове песме „Судбина” из збирке *Цвеће за Хиллера*), нису порицали присуство својих тек пробуђених захтева плоти и радознале жеље за конкретнијим знањем (епистемофилије).¹⁹ Међутим ту еротску, спознајну глад у добу „када је голотиња била грех”²⁰ утољавали су оним што је могуће назвати *посредованим шелом*. О изгледу скривених делова мушког и женског бића јунаци су сазнавали захваљујући разним порнографским часописима и репродукцијама из историја уметности које су, као и свако посредовано искуство у овој области, остављали жељу у мучном, збуњеном стању незнатне или тек половичне остварености.

Глорификовање женске лепоте и визија женског тела као окидача ватрене жеље (*himèros*) апострофирани су у ликовима путене Норме, која је имала тен „налик боји младе гранчице на којој зелена тек што није избила”,²¹ и Тамаре, „младе и наге”,²² чије би

и предмета жеље у Коеновим романима придружује се још једна варијанта овог мотива коју је могуће именовати *неверним шелом*. Неименовани наратор *Дивних љубишника*, баш као и Бривман у *Омиљеној иџри*, али и одређени лирски субјекти Коенове поезије, опседнути су мишљу о првенству и јединости у љубавном животу бића којег су заволели, мада се сами не устежу пред погодном приликом за превару. Тело које, дајући се другима, испољава своје неверство, ум оправдава страхом од коначног везивања, чежњом за новим, другачијим хоризонтима и умореношћу/исцрпљеношћу љубавним односом. Тако Бривман поручује Шел: „Не желим да будем везан. Желим да почнем из почетка. Мислим да те волим, али више волим да окренем нови лист.” (Л. Коен, *Омиљена иџра*, 241). Свој одлазак сличним разлозима објашњава и Тамари, још једној својој великој љубави. Лирски субјекат пак у песми „Цвеће која сам оставио у пољу” наглашава: „Није пакост то што ме одвлачи, / што ме гони одрицању, издаји: / то је *замор, одлазим јер си ме заморила* (курз. В. М.)” (Л. Коен, *Најредовање сџила*, 26). Ум, заправо, покушава не само да открије узрок неверности свог или туђег тела него настоји и да осмисли тај, кишовски речено, горки талог искуства извлачењем његове пројекције на једну вишу раван. Тако неименовани наратор *Дивних љубишника*, тумарајући по својим успоменама, најзад широкогрудо опрашта Ф.-у и Едит то што су га издали: „...ја их овим венчавам у њиховој незаконитој брачној ложници, и сада отвореног срца тврдим да сваки мушкарац и жена имају право да располажу својим ноћима у слузавом мраку, које су ионако ретке, а против којих се уротила читава силесија закона и прописа” (Л. Коен, *Дивни љубишници*, 23). Идентична потрага за дубљим смислом и евентуалним позитивним ефектима које љубавни троугао и неверство могу да донесу предочена је у чувеној Коеновој песми „Famous Blue Raincoat”.

¹⁹ О вези епистемофилије (жеље за знањем) и сексуалности, али и чула вида, пише, евоцирајући Фројдове поставке, Питер Брукс у тексту „Тело и поведење”, прев. Брана Милованов, *Реч*, бр. 57 (3), 2000, 247–267.

²⁰ Л. Коен, *Омиљена иџра*, 36.

²¹ Исто, 87.

²² Исто, 96.

несташно поигравање праменом косе јунак посматрао вечно. Ако се у описима Бривманове љубавне везе са Лизом, касније и Шел, запажа немогућност изражавања пред величанственошћу тела, љубавни пасаж о Тамари сугерише инверзну ситуацију: услед замора и исцрпљеног духовног потенцијала односа, тело се доживљава као супституент вербалних структура, једини преостали начин на који љубавници на заласку своје заједничке путање могу једно другом да завештају макар и нејасну поруку. Нарочито упечатљиво и интензивно величање женског тела реализовано је у склопу предочавања Бривманове љубави са Шел: он, наиме, проглашава вето, у складу са већ поменутом фигуром атопоса, на доживљај њеног тела као прозаичне целине – за њега, она је јединствено створење чврстог карактера и неупоредиве енергије. Спознајом плоти вољене особе и савршенства њених облика, досегао је спокој, осећање истинске блискости са светом: ишао је „у правцу интимности живљења, удобности бескрајних брачних разговора.”²³

Нарочиту пажњу побуђује чињеница да Бривман све своје љубави разумева као јединство – те појединачне љубави стапају се у једно *свеобухвајно њело*, у једну исту целину. Отуда поводом сусрета са Тамаром каже: „Зар није било тако с Лизом, испод кревета и кад су се играли Војника и Курве, зар није било исто?”²⁴ У тренуцима изведбе љубавног чина са Вандом, Бривман примећује да јој се лице „одједном претопило у лице мале Лизице, а Лизицин лик се претопио у неки њему непознат лик, који се потом расплинуо у Бертино лице...”²⁵ У ово заједништво Бривман подједнако уводи и све непознате али незаборавне девојке које је, занет расејаном жељом,²⁶ сретао по градским плочницима. Стапање женских ликова, односно трансформација појединачних тела у универзални женски принцип до изражаја долази и у *Дивним ѓубијницима*: сцена силовања Едит је, по присуству „насмешене светлеће рибе”²⁷ (којом се свакако имплицира тумачење сцене у хришћанском кључу),

²³ Исто, 191. О спознаји мекоте женског тела која води успостављању блиских веза са свим ентитетима реалног света, о спокоју и идиличном осећању живота које мирна, истинска љубав доноси, Коен такође пише у песмама „Међу бадемима лимунови” и „Поседујући све”: „...ја више нисам странац, / поистоветила си ме / са кореном и галебом и каменом.” (Л. Коен, *Најредовање сјила*, 36).

²⁴ Л. Коен, *Омиљена игра*, 92.

²⁵ Исто, 216.

²⁶ Термин *расејана жеља* Михаил Наумович Епштејн користи како би дефинисао ону жељу која „упија у себе целокупност пожељног, не издвајајући лица, фигуре, индивидуалности, а задовољава се таквим пролећним или вечерњим витлањем у пријатној области апстрактно могућег, наслућеног” (Михаил Наумович Епштејн, *Филозофија љубави: љубав у њеј димензија*, прев. Радмила Мечанин, „Издавачка књижарница Зорана Стојановића”, Нови Сад 2011, 62).

²⁷ Л. Коен, *Дивни ѓубијници*, 67.

идентична опису безуспешних, насилних покушаја ловца да уведе младу Катарину Текаквиту, потоњу светицу, у царство чулне љубави. Поистовећивање Едит и заносне плавокосе девојке из „Књиге треће: ’Дивни губитници’ – Епилог у трећем лицу” са египатском богињом Изидом, имлицирање блискости лика болничарке Мери Вулнд са Богородицом (на шта нас већ упућује и само име јунакиње), затим кумулативно навођење, повезивање и истицање идентичности познатих женских фигура из домена популарне културе (Софија Лорен, Брижит Бардо, Мерилин Монро, Ева Перон, Хеди Ламар, Лорен Бекол, Марлен Дитрих) – све ово управо открива Коенову намеру да, претапањем појединачних женских ликова у једно синергично јединство, прецизније речено – у *ошелошворење* једног од најстаријих и најраспрострањенијих култова Велике Мајке, спроведе коначни, најеклатантнији хвалоспев женској лепоти, снази и животодавној моћи.

Епизода Бривманове младалачке, краткотрајне авантуре са кућном помоћницом Хедер подједнако открива јунакову задивљеност женским телом, али се сада, у сцени њиховог сусрета, а посредством телесног искуства, открива један од најрелевантнијих аспеката Коеновог дела – тема магије и мага. Изучавајући разне списе о хипнози, јунак успева да уведе Хедер у стање дубоког сна, користећи ту прилику не само за телесну насладу него и за конфирмацију својих магијских својстава: „Ох, она је, она је стварно, она је стварно бајна. Никада раније није видео жену тако нагу (...) Био је запањен, срећан и уплашен пред спиритуалним ауторитетима универзума.”²⁸ Јунаково тело, које је у прошлости било суверено, бременито магијским потенцијалом, у садашњости пак обузето је јадиковком, преклињањем за спас: „Где си, Хедер, зашто ниси остала да ме уведеш у топле, суштинске ритуале?”²⁹ Призивање *одсујног женског шела*, какво се овде одиграва и које је, у ква-

²⁸ Ј. Коен, *Омиљена игра*, 63. Поред тога, раскид са Тамаром јунак објашњава потребом да трага за својствима мага: „Жао ми је, Тамара. Ја желим људе да додирујем као чаробњак, да их променим или повредим, да оставим свој печат на њима, да их учиним лепим. Желим да будем хипнотизер који не ризикује да сам падне у сан” (Исто, 115). У *Дивним губитницима* Ф., усред телесне екстазе коју проживљава са болничарком Мери Вулнд у душевној болници за поремећене криминалце, спознаје суштину свог учења коју је одувек хтео да пренесе свом ученику, неименованом наратору, а која му је стално измицала: „Бог је жив. Магија се збива. (...) Магија никада не јењава. (...) Бог никада не умире. (...) Премда су се латили камења, Магија се није утулила. Премда су закључали ковчеге, Богу се увек служило” (Ј. Коен, *Дивни губитници*, 168–169). Мало даље у овом роману Ф. у свом писму признаје наратору да је у основи његове идеје славе положено потпуно погрешно настојање да буде маг: „Ово те молим на основу читавога свога искуства: не буди маг, буди магија” (Исто, 176).

²⁹ Исто, 65.

литативном смислу, ближе *pathosu* – чежњи лишеној изразитих сексуалних конотација, чврсто је повезано са иначе опсесивним Коеновим мисаоним инклинирањем ка теми спасења. Јунак *Дивних ђубијиника*, неименовани наратор који живот проводи самотно, у подруму, у стању мисаоне борбе и очаја, истражујући историју племена А____ и живот Катарине Текаквите, али и присећајући се своје мртве супруге Едит, небројено пута евоцира обресе њеног тела, непрекидно изговара њено име у готово ритуалном, гатарском или бајаличком заносу, призивајући њен повратак и своје избављење. Као варијанта одсутног женског тела, у *Омиљеној иџри* јавља се, и то у сцени Тамариног потонућа у сан након мучне расправе и вођења љубави у знак (безуспешног) помирења, мотив *усијаваноџ женскоџ тиела* које својим ћутањем само амплифицира Бривманов немир: „То што је утонула у сан деловало је као издаја. То би се догодило увек када би се он осећао најбуднијим.”³⁰ Објашњење овог мотива уткано је у Бартову фигуру *без одџовора (mutisme/немоси)*, која сугерише зебњу заљубљеног субјекта проузроковану штурим одговором вољене особе или њеном потпуном тишином: „У тим кратким тренуцима када говорим ни за шта, као да умирем. Јер вољено биће постаје бледи лик, *фиџура из сна која не џовори, а ћуиња у сну означава смри*” (курз. В. М.).³¹

За разумевање наредног семантичког утемељења мотива тела у Коеновим романима неопходно је осврнути се на неколико романескних пасажа. Значајан је, најпре, део *Омиљене иџре* у којем Бривман тражи од Тамаре да погледа белешке за причу коју је написао, а у којој се јунак и јунакиња, обузети љубавним жаром, означавају као „величанствени и безвредни, витешки и скрхани, прелепи и гладни.”³² Ова двострукост додатно је оснажена чињеницом да се љубавни акт у његовој оралној верзији (што се везује за ниско) описује религиозним појмовима (молитва, исцељење, што се односи на високо). Постављање еротског чина у исту раван са искуствима религиозне провенијенције још последније и силовитије се развија у *Дивним ђубијиницима*. У намери да офарба гипсану репродукцију Акропоља, Ф. је одабрао нијансу индикативног имена *џибеџанска жудња*: „свидела му се зато што је, како је рекао, противречна сама по себи.”³³ Чини се да присуство оваквих контрадикторних синапси – попут нараторових опаски, подстак-

³⁰ Л. Коен, *Омиљена иџра*, 107. На сличан начин о овој појави сведочи и лирски субјекат Коенове песме „Мој учитељ умире”: „Марта, причај са мном / Каква одвратна наравоученија / демонстрираш својим спавањем” (Л. Коен, *На џредовање сџила*, 52).

³¹ Р. Барт, нав. дело, 196–197.

³² Л. Коен, *Омиљена иџра*, 102.

³³ Л. Коен, *Дивни ђубијиници*, 20.

нутих Ф.-овим саветима, о неопходном вођењу љубави са Ката-рином Текаквитом,³⁴ или сцена у којима се запажа продор блаже или снажније изражених еротских импулса у животе црквених и светих фигура (епизода у којој свештеник Жак де Ламбервил сиса ножне прсте Катарине Текаквите) – романескном ткиву даје шокан-тан, blasphemичан тон. Сличан манир, на плану песничких слика и језика, евидентан је најпре у „Песмици”, у којој девојка *миројо-маже* своја рамена запамћеним мирисом коже лирског субјекта. У песми „Ти легендарни” песнички субјекат се обраћа вољеној жени са питањем више реторске вредности: да ли мисли да би он, кад би имао светачки ореол и чудотворну моћ, „остао у овој соби, / казивао ти стихове / и замишљао жестоке призоре / на најмањи покрет твојих усана?”³⁵ Песма „Свечаност”, међутим, нуди најин-тензивнији приказ еротског искуства исказаног религиозним дис-курсом: сам чин фелација дочарава се религиозним језиком, терми-нима обреда (кљечати, молити, благослов) алудирајући подједнако на римске баханалије. Потпуно оправдано, постаља се питање каква је природа и циљ оваквих литерарних визија? Узица чијим се по-влачењем разрешава овај Коенов прилично стегнут литерарни чвор, садржана је у једном сегменту *Дивних зубићника* који пре-дочава апартну концепцију свеца:

Светац је онај који је достигао врхунац људских могућности. Није могуће рећи какав је то врхунац. Мислим да то има неке везе са енергијом љубави. Додир са том енергијом успоставља својеврсну равнотежу у хаосу постојања. Светац не разрешава хаос, кад би тако било, свет би се већ одавно променио. Мислим да светац не разрешава хаос чак ни за самога себе, јер има нечега таштог и ра-тоборног у идеји човека који васиону доводи у ред. Његову славу чини та врста равнотеже.³⁶

Ако је светац онај што располаже енергијом љубави захваљу-јући којој се остварује баланс у дезинтегрисаном, отуђеном свету, онда постаје прилично јасно зашто Ф. и наратор *Дивних зубићника*, као и лирски субјекти поменутих песама, теже испуњењу импера-тива задатог синтагматском конструкцијом „креснути светицу”.³⁷ Ма колико овај захтев звучао рогобатно и богохулно, неопходно

³⁴ Док мисли о Ирокезима и Катарини Текаквити, наратор према њој осе-ћа, како сам каже, исто што и „многи од мојих читалаца осете према zgodним црквињама које седе преко пута њих у метроу, док им између гипких и чврстих ногу вире ружичасте тајне” (Исто, 24).

³⁵ Л. Коен, *Найредовање сшшла*, 12.

³⁶ Л. Коен, *Дивни зубићници*, 106.

³⁷ Исто, 22.

је визире подесити шире и исказати више флексибилности у расуђивању будући да се ради о чврстом уверењу да се остваривањем контакта са светом фигуром телу обезбеђује трајање у окриљу уравнотежавајуће силе љубави. За разлику од хришћанског кода, у којем се наглашава антагонизам тела и духа, при чему се тело схвата као грешно и порочно, а дистанцирање од тела као пут успињања на лествици духовних вредности, Коенова платформа заснована је на ставу да је тело ослонац духовном, његово материјално упориште, те да се Дух налази у сваком телесном бићу, „чинећи светим чак и оно што је ниско.”³⁸ Из оваквих ставова и произилазе романескна слављења телесне љубави, којом се отвара могућност за продор уравнотежујућих спиритуалних искустава, за ослушкивање музике сфера и одгонетање геометрије. У песми „Опасно” Константин Кавафи, још једна значајна стваралачка личност за уметнички живот Леонарда Коена, такође је истакао преплитај најсмелијих љубавних жеља и принципа аскетског духа.³⁹ На основу свега реченог, најзад, постаје разумљивија и глорификација женске фигуре и инсистирање на архетипу Велике Мајке: њена окрепљујућа снага у стању је да води до откровења.

У погледу природе еротских искустава, видљиво је да Коенови романи прокламују истинску сензуалност и блискост. У *Омиљеној иџри*, док је Бривмановим љубавним осећањима господарила Лиза, јунак је открио поучан филм на тему еротског умећа који није био похотљив и неприродно ингениозан у приказу љубавних поза, како то по правилу бива, већ је репрезентовао нежност и потпуност предавања. *Дивни џубијници* сугеришу у овом контексту подједнако значајну опозицију: с једне стране, позитиван предзнак додељује се ирокешким дугим кућама у којима обитава и по неколико породица, али се телесна задовољства несметано одвијају. С друге стране, модерне биоскопске сале носиоци су негативних црта – оне су расадници солипсизма који уништавају емоције измишљотинама и илузијама што промичу на филмском платну.⁴⁰

³⁸ Дејвид Баучер, *Дилан и Коен – њесници рокенрола*, прев. Зоран Пауновић, „Слио”, Београд 2008, 363. Корене овакве концепције Коенов биограф Либовиц открива у фигури пишчевог деде рабина Соломона Клиници-Клајна, који је унуку понудио духовну али и веома еротичну визију света засновану на преплитању духовних и телесних жудњи. Читао је младом Коену речи пророка Исаије, чија је душа била посвећена небеском, али му је језик био овоземаљски: он „говори о грешницима као ‘семену прељубника и блудница’ изједначајући заблуделе са правог пута са женом која ‘се подаје другоме’” (Liel Leibovitz, *Leonard Cohen: muzika, iskupljenje, život*, прев. Милош Митић, „Дерета”, Београд 2014, 31).

³⁹ Видети: Константин Кавафи, *Песме*, избор и превод Иван Гађански и Ксенија Марицки Гађански, „Танеси”, Београд 2009, 55.

⁴⁰ Заправо, однос према филму, биоскопу и Холивуду у *Дивним џубијницима* је амбивалентан. Чак је и сам крај романа двосмислен: није извесно да ли

Инсистирање на сензуалности, флуидном еротизму и постулату да читаво тело поседује еротски потенцијал, а не само делови под ознаком пуденда, уткано је у опис Ф.-овог и Едитиног Телефонског Плеса – игре коју су заједно створили у телефонској говорници тако што су најпре међусобно грицкали и сисали прсте, да би их онда завлачили једно другом у уши: „Нећу порицати сексуалне импликације тог чина. (...) Сваки је део тела ероген. (...) Доле генитални империјализам! (...) Нису миловања једино што нас води ка благотворној безличности оргазма, нису само сисање и влажне рупе, већ и ветар и разговор и лепе рукавице, поруменели прсти! Изгубљено! Изгубљено!”⁴¹

Негативној оцени експлицитних телесних скаредности придружује се и критички интониран осврт на хегемонију чежње за перфектним спољашњим изледом тела. Прича о Слаткици у *Омиљеној иџри* управо је заснована на демаскирању у друштву фаворизованог, а заправо патвореног, лажног тела, вешто умотаног у сјајни целофан углађености. Бривман, којег су дечаци успели да убеди да је његова оскудна висина највећа препрека за забављање са лепим, дугоногим девојчицама, најзад одустаје од покушаја да свој недостак надомести лоптицама папирних марамица гурнутим у ципеле. Тако, када поручује збогом свету папирних марамица, јунак заправо симболично одлучује да своје тело поштеди лажног представљања и пошто-пото уклапања у владајући друштвени образац: „Дистинкција је важна.”⁴² У *Дивним љубиљницима* пак лик Чарлса Аксиса, који представља пародирану верзију познатог Чарлса Атласа, унапређивача боди-билдинг метода, моделован је као модеран Исус Христ: Аксис је, наводно, баш као и Божји Син, пун доброте и милосрђа јер, преносећи свој режим вежбања, помаже особама усмереним (једино!) ка мускулатурном идеалу. Поред тога што се кроз лик Чарлса Аксиса остварује ироничан однос према

је наратор, преобразивши се у филм о Реју Чарлеу, успео да досегне неку смислом бременишту реалност или је само, с обзиром на патничку историју црнаца, променио губитничку страну (из позиције заокупљености племеном А___ и њиховим поразима прешао у положај саучесништва са судбином Црног народа). Видљиво је, с једне стране, да писац верује у магична својства камере, те неретко посеже за филмским техникама у приповедању (closeup, flashback). Ипак, горе у тексту наведена опозиција дугих кућа и биоскопа сугерише не баш лаудаторан став према филму. И Холивуд се доживљава подједнако негативно, као расадник нових „светаца”. Заправо, однос према филму и Холивуду најпрецизније је одређен нараторовом констатацијом: „Изругивао сам се Холивуду којег волим” (Л. Коен, *Дивни љубиљници*, 141). По свему судећи Дезмонд Пејси је, безрезервно приписујући филму у Коеновим романима афирмативне црте, превидео ову, како би је Коен назвао, „маказасто рачвасту свест” (Исто, 27; Видети: Rasey Desmond, „The Phenomenon of Leonard Cohen”, *Canadian Literature*, 34, 1967).

⁴¹ Л. Коен, *Дивни љубиљници*, 43.

⁴² Л. Коен, *Омиљена иџра*, 55.

култу лепоте и славе, његовим присуством евоцира се још један начин манифестовања тела у Коеновим романима; он се односи на чин стварања неког другог тела према сопственим жељама и потребама. Ова пигмалионска настојања везују се за нараторовог ментора Ф.-а, који не само да је (безуспешно) настојао да наратора води на путу сукцесивног дефинисања гвоздених трицепса и трбушњака него је такође поправљао и преуређивао Едитин изглед.

У Коеновим романима тело схваћено као мета еротске жеље активира излагање о ширем, друштвеном контексту. Оживљавањем сећања на дан када је Едит као тринаестогодишњакиња силована у каменолому наратор постиже ироничан, критички убојит говор о свим савременим тринаестогодишњим девојчицама које постају жртве перфидне политике рекламног тржишта, бројних похотљивих мушкараца и туђих очева прикривених у уредима пословног света. О томе како се женска телесна лепота настањује, у негативном смислу, у просторима колективне воље казује епизода из *Дивних џубијника* о гласинама поводом Едитиних – како их наратор именује – јогунастих брадавица којима су сви опседнути: „Свакодневни живот не подноси такве упаде из света фантазије (...) Ко је у стању да проникне у фину механику Колективне воље у којој суделује свако од нас понаособ? Верујем да је село на неки начин овластило ову четворицу мушкараца да гоне Едит кроз шуму. Ухватите је! Наредила је Колективна воља. Уклоните те чаробне брадавице из Наше свести!”⁴³ Још опсежније схватање мотива тела изнето је у склопу еротизованог описа политичког митинга: ритмички покрети окупљеног народа, његово гурање, комешање и узвикивање парола, синхронизовани су са сексуалним искуством наратора којег је у тим тренуцима усред гужве скривено миловала непозната женска рука. Крајњу тачку екстазе и *ишло народа* и тело наратора доживљавају истовремено.

Херменеутичка дисперзивност мотива тела подједнако се потврђује у делу *Омиљене иџре* који је заснован на опису Бривмановог и Тамариног боравка на плажи. Појава њихових тела изразито беле пути међу препланулим посетиоцима отвара нов, иронијом импрегнирани аспект романа који се тиче власти Белог човека над Црним: „’Кад црнци буду завладали’, рече Бривман, ’овако ћемо се осећати све време’.”⁴⁴ Манифестовање тела у Коеновим романима врши се и кроз говор о једном од најзначајнијих питања *Дивних џубијника* – својствима и улози историје. У оквиру овог значењског слоја романа успоставља се још једна, специфична

⁴³ Л. Коен, *Дивни џубијници*, 70.

⁴⁴ Л. Коен, *Омиљена иџра*, 114.

врста тела – *фиктивнo тeлo*, којим се активира етичко језгро Кое-новог писања. Наратор, који је свој живот посветио проучавању поразима испуњене историје племена А____, напомиње: „Треба ли се чудити томе што сам прекопао толике библиотеке тражећи податке о жртвама. Фиктивним жртвама! Све жртве које нисмо лично потаманили односно утамничили јесу фиктивне жртве.”⁷⁴⁵ Ако су релевантна само она смакнућа која обавимо својим рукама, онда се овим цитатом апострофира релативитет и принцип негативне селекције историје, неправедни одабири што их махом чине они које историја инаугурише у звање победника. Шта се, међутим, дешава на другој страни, са губитницима, запажа се у тугованки тече Катарине Текаквите који у пољу размишља о француским мисионарима, покрштавању и судбини свог ирокешког народа. Његова неутешна јеремијада због тога што свет остаје недовршен, необновљен, заправо указује на *тeлa у нестaјању*, на *умируће тeлo народа*: „Неће бити летине, кћери моја. Наш рај одумире. Са свакога брда дух урла од бола јер бива заборављен.”⁷⁴⁶

Дивни зyбийници обухватају и присуство *свейоџ тeлa* хипостазираног у лику ирокешке покатоличене девице Катарине Текаквите, чији се животопис предочава у роману. Епизода њеног колебања између телесних екстаза и очувања девичанства, а која се завршава победом духовног принципа, открива један специфичан вид отуђености јунакиње од сопственог тела. Удаљеност од телесности овде није последица деловања корозивних сила својствених модерном добу, него чињенице да је њено тело са свим својим захтевима било инфериорније у односу на потребе духа: „Бог јој је подарио душу коју Тертулијан назива природно хришћанском.”⁷⁴⁷ Њеним ликом такође се активира мотив трансформисаног светог тела (будући да се њено паћеничко и црнпурасто лице након смрти преобразило у белу нијансу и прелеп израз), као и мотив непропадљивог, чудотворног и исцељујућег светачког тела.

Усамљени неименовани наратор *Дивних зyбийника* не само да је заточен међу реалним и метафоричким зидовима (зидови подрумског стана без иједног прозора, али и зидови сећања, односно истраживачког рада) него се и само његово тело перципира као тамница – тамница јунакових дисперзивних, асоцијативних мисли, које он некад бележи у форми надреалистичког аутоматског писања, али и тамница сопствене физиологије. Нараторово тело заробљено је у стању констипације, при чему „зацементирани

⁴⁵ Л. Коен, *Дивни зyбийници*, 17.

⁴⁶ Исто, 100.

⁴⁷ Исто, 63.

стомак⁴⁸ и органски баласт у њему служе као повод за јунаково преиспитивање сопствених грехова и идентитетске конфузије којом је морен.⁴⁹ *Зайшочено њело*, у којем су наталожени посмртни остаци хране, усмерава јунаков ток мисли ка теми Холокауста, још једној Коеновој идеји-салетиљи и, поред поменутог тематизовања историје, још једном изворишту етичке димензије Коенових романа, његовог књижевног опуса начелно. Немилосрдност јунакових пробавних функција ствара у његовом уму асоцијације на државни систем који је своје деловање темељио на „монструозности прехране”, „шталама из Дахауа” и „прехрамбеним нацистима”.⁵⁰ До крајњих граница ироничном говору о теми Холокауста убризгава се и доза оног хумора који је Габријел Лауб именовао „хумором испод вешала” – врстом комике ужаса којом се, у тежњи да се превлада смрт и ослаби страхотност страхоте, карикира сопствена немоћ.⁵¹ Управо у таквој интонираности наратор казује: „На обдукцији има да заударам. Мене нико неће да једе, сигуран сам.”⁵² Истовремено, као што је неколико пута у раду истакнуто, тело неименованог наратора заробљено је и у психичком смислу, у виду разних идентитетских апорија које махом произилазе из смерница и постулата, за наратора нејасних, на којима чак и постхумно, посредством писма, инсистира његов учитељ Ф.

Расветљавањем појаве светог тела у Коеновим *Дивним зубићницима* имплицирана је могућност разумевања тела као – пре свега у физичком смислу – удаљеног, отуђеног ентитета који постоји сам за себе. Таква дистанцираност од свог телесног обличја предочена је у *Омиљеној иџри*, у лику Шел, чија лепота постоји само за заљубљеног Бривмана. Јунакињино дугогодишње трајање у браку лишеном телесних додира резултовало је доживљајем сопственог тела као ружног, пропадљивог, непожељног, туђег: „Шел је проучавала свој лик у огледалу из осамнаестог века. Била је ружна. Њено тело ју је изневерило (...) Затварала је очи у страсти, не за Гордоном [мужем, прим. В. М.], не за тамо неким принцем, већ за човеком мушкарцем који ће је повратити унутар опне властите коже.”⁵³

⁴⁸ Исто, 48.

⁴⁹ „Усамљени човек седи на конструкцији од керамике. Шта сам погрешно учинио јуче? (...) Како да са било чиме кренем испочетка када је свеколика јучерашњица у мени? (...) Не желим да живим изнутра! Обнови ми живот. Како да овако живим као оруђе јучерашњег покоља?” (Исто, 48–49).

⁵⁰ Исто, 49.

⁵¹ Видети: Габријел Лауб, *Умешности смеха*, прев. Живота Филиповић, „Дерета”, Београд 1999, 177.

⁵² Л. Коен, *Дивни зубићници*, 50.

⁵³ Л. Коен, *Омиљена иџра*, 161. Бривманова искрена и посвећена љубав имала је спасоносно дејство за Шел: учинила ју је спокојном, блиском сопственој телесности. С друге стране, љубав која, лишена животодавне искре, слут

Идентична алијенација од тела у физичком смислу реализована је у *Дивним губијницима* у лику Едит, која употребом разних вештачких стимуланса и механичких помагала покушава да ступи у везу са својим телом и срећно се са њим интегрише. Еротско искуство са Ф.-ом у Аргентини, када јунакиња очајнички, посредством бизарних сексуалних књига и Данског Вибратора, а не на реципрочном хаптичком начину (јер сироти Ф. је њене враголије могао само да гледа), покушава да досегне телесну екстазу, представља пароксизам у обликовању отуђеног, посувраћеног и механизованог тела, удаљеног од сопственог идентитета, као и дифузне или телесне, истински дубоке, просветљујуће еротичности. Едитино тело, изморено јаловим, механичко-сексуалним третманима сугерише и присуство *измученог шела*, које пак не подразумева само патње фриволног карактера; оне се подједнако односе на изопачена угњетавања међу народима (у *Омиљеној игри* описује се тортура коју су у рату Јапанци и Немци међусобно причињавали), али и на јаде са којима су се Ирокези суочавали приликом религиозне конверзије, односно на муке које су сами Ирокези приређивали, као одмазду, хришћанским свештеницима. Најзад, измучено тело рефлектује се, у складу са хришћанском димензијом романа, кроз самонаметнуто кажњавање, покору којој се Катарина Текаквита подвргава.

Још једна могућност разумевања тела сугерисана је у сегменту *Омиљене игре* који проблематизује Бривманову немоћ да *искаже* сопствена комплексна унутрашња превирања. Уместо вербалне артикулације емоционалног стања, он *ишше* причу желећи да тако објасни Тамари своје мисли, жеље и потребе. Овим литерарним пасажом не само да се наглашава јунакова вера у моћ језика, његов став да се само посредством писања и у писању објашњава и спознаје свет, него се истовремено, кроз његово настојање да мисли и осећања преточи у наратив, указује на чврсту везу *шела* и *иријоведања*: приповедати, заправо, значи *ошелоићворити* своје интимне потресе и гледишта, налазити одговарајуће тело (спољашње) за своје емоционалне и рефлексивне токове (унутрашње). Тиме се каталогу значења мотива тела придружује и метанаративна одредница.

Када је после дуго времена Бривман поново срео младаљачку љубав Лизу, рекао јој је да много више од разговора са њом чезне да међусобно говоре телом. У овоме не треба препознавати евен-

свој крај и рањава, тело љубавника чини отежалим. Тако јунак Бривманове приче каже да је, након жучне расправе, вољено „тело било теже него раније. Чинила се отежалом и надутом од туге” (Л. Коен, *Омиљена игра*, 105).

туалну неприродну опсесивност телесним задовољствима, нити трагове пуког донжуанства. Јер, када јунак изговара те речи, он то чини са пуном свешћу да свему што нас окружује, свему што је непознато и узвишено, постајемо ближи кроз говор тела: „То је речник којим данас говоримо. Једини језик који је преостао.”⁵⁴ Неименовани наратор *Дивних зубијника* је у самотном, грозничавом обраћању Богу слично наглашавао: „Чак и свет има тело.”⁵⁵ Да је језик тела једино што је преостало, да целокупан свет поседује тело, могуће је закључити из читаве егземплификације овог рада. Она показује да је писац мотиву тела доделио кохезивно, ретрактивно својство будући да се управо овим романескним чиниоцем, попут тангенте, магично додирују и отварају бројни Коенови тематско-мотивски кругови, чиме се, коначно, Лоркин идеал вилонитог стварања обистињује. Мотив тела, како је установљено, носилац је разноврсних значења: тело као извориште и предмет жеље, апотеоза женског тела и свеобухватно женско тело (култ Велике Мајке), посредовано тело, одсутно/успавано тело, тело схваћено као материјални ослонац духовног, неверно тело, фиктивно тело, тело у нестајању (тело народа), свето тело, заточено, отуђено, отежало и измучено тело. Поред тога, посредством овог мотива открива се низ пищевих кључних поетичких преокупација: тема игре, тема магије и мага, тема спасења, критика друштвених појава, тема историје и машинизације, тема Холокауста. Телу се чак приписује блиска повезаност са приповедањем које се *ошелоштво* рује на исти начин на који се и јунаци романа носе са егзистенцијом: кроз непрекидне покушаје и истрајну борбу, упркос могућности неуспеха. Управо усмереност ка активном принципу, ка константном трагању за начинима постојања у свету пуном таме и апсурда, ка оном трагању које искључује бол и притисак потенцијалног пораза – управо такав став представља кредо Коеновог живота и литерарне праксе. Ову узвишену тајну да „није важан свршетак. Важна је само пловидба”⁵⁶ знао је и већ поменути Коенов духовни сродник Константин Кавафи. У његовој песми „Деметрију Сотеру (162–150. године пре Христа)” стоји да је овај владалац Селеукидског царства сневао о поновном јачању Сирије желећи да, упркос потајном презиру сународника, покаже како су похелењене династије достојне великих дела. Његова стремљења нису се остварила: „Али свеједно: он сам је настојао, / колико год је

⁵⁴ Исто, 128.

⁵⁵ Л. Коен, *Дивни зубијници*, 64.

⁵⁶ Стихови песме „Аргонаути” Ивана В. Лалића (Видети: Иван В. Лалић, *Песме*, избор и преговор Светлана Велмар Јанковић, „Просвета”, Београд 1987, 18).

могао, борио се. / И у свом горком разочарању / још је једно само
о чему мисли / са поносом: јер, чак и у неуспеху, / он свету показу-
је и даље исту неукротиву храброст.⁵⁷ Управо у оваквом држању
сублимирана је сва дивноћа и дивотност (овоземаљских) гу-
битника.

⁵⁷ К. Кавафи, нав. дело, 104–105.