



Објављивање *Лейбойса Мајнице српске* омогућили су
Министарство културе и информисања Републике Србије,
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и
Град Нови Сад

Летопис Матице Српске

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хаџић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хаџић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931–), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавец (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016)

Уреднички

БОРЉЕ ДЕСПИЋ

(главни и одговорни уредник)

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, ТАМАРА КРСТИЋ, ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ

Секретар Уредничког

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

E-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs/letopis

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака; шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци и књијарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петровадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Владимир Конечни, <i>Ри̑ добре наде (I део)</i>	603
Ненад Шапоња, <i>У тицини ње̑а бачене коцке</i>	638
Владанка Цветковић, <i>Плес љрацине</i>	643
Јелена Маринков, <i>Кућа на љродају</i>	648
Адам Загајевски, <i>Сиварни живо̑и</i>	653

ЕСЕЈИ

Миливој Сребро, <i>Судбина велико̑и љисца из „мале” књижевност̑и.</i> <i>Иво Андрић у о̑легалу француске критике (I део)</i>	662
Иван Негришорац, <i>Секуларни мислицизам Пе̑иера Ханкеа и фи-</i> <i>љура цивилизацијско̑и ус̑она као Велико̑и љада (I део)</i>	687
Радомир В. Ивановић, <i>Књижевне вредност̑и и с̑ирукљурне осо-</i> <i>беност̑и ис̑оведно̑и романа Елене Феран̑е („Моја љенијална</i> <i>љријалие̑ица”)</i>	716
Драган Бабић, <i>Темаљизација смрти у љриљоведно̑и љрози Џулијана</i> <i>Барнса</i>	727

РАЗГОВОР

- Владан Матијевић, *Преиспитување књижевности: о „Слободи говора” и још којечему* (разговор водила Ивана Крсмановић) . 745

КРИТИКА

- Јелена Марићевић Балаћ, *Поезија је славна рушевина* (Гојко Божовић, *Тиха зверка поднева: изабране ђесме и хронике*) 757
- Стојан Ђорђевић, *Есеји ђесника и есејисте* (Драган Јовановић Данилов, *Духови Балкана*) 761
- Милена Кулић, *Жанровска полифонија Славка Гордића* (*Учени зналац и ђоеиша: слово о Славку Гордићу*) 766
- Маријана Јелисавчић, *Од митта до инсталације* (Љиљана Пешикан Љуштановић, *Пишем ии причу: рефлексии усмене књижевности и итрадиционалне култури у иисаној књижевности и савременој култури Срба*) 769
- Владан Бајчета, *За и ироиив Дамјанова* (Сава Дамјанов, *Ейилои*) . 775
- Јованка Стојчиновић Николић, *У даху с ириродом* (Мирослав Тодоровић, *ПонаД рукОииса*) 781
- Бранислав Карановић, *Ауиори Леиоииса* 787
- Упутство за припрему текста за Летопис 793

ВЛАДИМИР КОНЕЧНИ

РТ ДОБРЕ НАДЕ

(I део)

1.

Пружио је руку кроз прозор аута и опрезно додирнуо предњу ногу животиње. Није реаговала, јер је замишљено брстила лишће на високој акацији. Нежно јој је миловао ногу затворених очију. Какве кадифасте длачице! Чуо је жирафу како мирно мљацка, високо горе. Мотор аута је нечујно прео. Около тишина кроз коју је домилео до подножја дивне животиње. Инсекти су зујали. Била је врућина раног поподнева, али су му жирафа и дрво пружали сенку. Остао је ту десетак минута, а да се жирафа није померила. Миловао ју је, задивљен лепотом и благошћу чудног божјег створења које је некако опстало на овом мистичном континенту, у овом невероватном националном парку на крајњем североистоку дивне земље Јужне Африке. Затим је ставио мењач у прву и нечујно отклизио од своје другарице коју је било баш брига. Међутим, раније тог дана, један прелепи гепард га је мотрио са великим интересовањем. Гледали су се очи у очи неколико минута, обоје непомични, а онда је велика мачка нагло нестала међу жбуњем и дрвећем. Скакала је тако елегантно да мора да је била млада женка. Није је био страх, а ни њега, јер је међу њима била речица Олифант, притока Лимпопоа. Гепардица је била с друге стране границе, у Мозамбику: као да су били љубавници који се никада више неће срести, мислио је, смешкајући се.

Те ноћи, на удобни „рондавел” (округли бунгалов са кровом од трске у облику купе), који је Урош закупио за само 34 ранда (око 15 долара), сручио се плусак са стравичним громовима и муњама.

Мислио је о својим дивљим животињама. Како се осећају? Плаше ли се? Следећег раног јутра, док се огромни парк Кругер још будио, возио је полако путевима од црвене земље, оивиченим акацијама и густим жбуњем које се испаравало. Руменкасти облаци афричког јутра и чудесни обриси планина на северу, у Зимбабвеу (до пре само шест година расистичкој Родезији), и на истоку, у Мозамбику (до 1975. португалској колонији, а крајем тог децембра 1986. у пламену суровог рата између прокомунистичког ФРЕЛИМА и антикомунистичког РЕНАМА). И док је он лагано шетао у рају на прастарој афричкој земљи, уз зебре, импале, плаве гнуове, еланде, слонове и бабуне, његова беспомоћна гепардица била је опкољена огњем и пуцњавом. Жестоко сукобљени војници и герилци, амерички и совјетски брутални пулени, сви су они били наследство далеке, малецке Португалије, препотентне и похлепне.

Приметио је многобројне птице фантастичних боја, разне корњаче, гуштере скоро метар дугачке, и прошао поред великог поља пуног буфала који су пасли мирно као холандске краве. На једном месту стао је и десетак минута шпијунирао малу породицу бабуна која се удобно сместила не даље од петнаестак метара од пута. Прво је мама требала укусне бубе на татиним леђима; онда је младунче допузало до мамине сисе, а мама је престала да треби; затим су се тата и мама обострано чешкали и жвакали влаити траве, а дете сисало; на крају епизоде је детенце престало да сиса и мама је поново требала тату, који је, заваљен и замишљен као паша, жвакао и мљакао. Само што није пушио чибук! Све те животиње у Кругеру су у међусобном понашању биле сасвим дивље, мада су биле навикнуте на присуство аутомобила – навикнуте, додуше, само до одређене мере. Присуствовао је дирљивим призорима групица газела које би побегле кад би његов ауто наишао, скачући високо и далеко; зебре које би одгалопирале; и дивље свиње које би хитро утрчале у ниско растиње.

Једном приликом зауставио је ауто поред шумарка у коме се налазила велика колонија бабуна. Најближи су били удаљени само двадесетак метара. Неки су били у ниском дрвећу, а неки на тлу и бавили се својим пословима, не обраћајући никакву пажњу на ауто – сви осим једног: тај је био најкрупнији и ваљда најискуснији, јер је пажљиво мотрио ауто. Урош је то приметио. Током свог једнонедељног боравка радо се повиновао чврстом правилу парка да се нипошто не излази из аута, али су га знатижеља и урођена склоност ка експериментисању у овом случају нагнали да га прекрши. Изишао је и стао поред аута, остављајући врата широм отворена. Тиме је постао релативно нов и редак стимулус за бабунског поглавицу, те се матори препредењак без размишљања сјурио

преко сто метара кроз шумарак, низ благу низбрдицу, све до сувог корита речице Шингведзи. За њим су се стушили сви остали бабуни, њих 70-80, свих величина и година старости. Био је то невероватан бег. Урош је био запањен последицом свог лакомисленог понашања. И дубоко постиђен. Својим самим бивањем човек од 72 килограма утерао је исконски страх у животињске мозгове и тела тешка, све укупно, неке три тоне! То је било заиста ружно.

Ипак је исто правило прекршио и следећег дана, мада под сасвим другачијим околностима. Возећи полако преко моста, пет-шест метара високим, изнад реке Олифант, чуо је одједном застрашујућу буку из густе шуме поред реке. Крв се Урошу следила у жилама. Из шуме су на мочварно земљиште поред скоро усахле реке излетела два велика слона, а за њима још троје-четворо мањих, уз два слончића. Ломили су све што им се нашло на путу и јели грање на младом дрвећу. За њима је остајала пустош. Слонови су били само педесетак метара од моста, али су га шипке на огради моста спречавале да их фотографише седећи у ауту. Ово је била јединствена прилика, јер није било вероватно да ће се слонов попети на мост – мада су то свакако могли. Такође, свакако неће он, неважно, ситно људско створење, натерати ове животињске громаде у бег! И тако се одважио и искрао из аутомобила са својим фото-апаратом. Наслонио се лактовима на металну ограду моста и посматрао, као очаран, овај величанствени приказ. Готово да није дисао, што од задивљености, што од страха. Фотографисао је пажљиво ове истински слободне слонове, који су на фасцинантан начин играли своју еколошку улогу ломећи и једући све биљно пред и под собом. Наравно да нису приметили човечуљка на мосту. Ушли су у реку која је по њима добила име – била им је само до њихових слоновских колена – и пили, пили... Затим су се узајамно туширали сурлама уз стравичну рику толико близу њему да се најезио од дивљења и љубави, баш тога, према њима.

Једно рано вече Урош је седео у кампу поред окуке реке Саби, испод огромног баобаба пуног живахних птичица, и бележио, уз Лајон Лагер пиво, све и свашта у свом дневнику. Нешто касније ципом је стигло неколико ренцера-шумара запослених у парку. Сели су за оближњи сто, заденули разговор с Урошем и љубазно га позвали да им се прикључи. Развио се спонтан разговор до дубоко у афричку ноћ пуну најразличитијих гласова недалеких животиња. Сви ренцери су говорили приучени енглески језик, јер им је матерњи био *африканс*, који потиче од говора холандских досељеника у периоду од скоро два века, почевши од средине седамнаестог. Заједно су се дивили звездама у сазвежђу Јужни крст. Прво питање које им је поставио било је где животиње налазе пијаћу

воду сада, у касном децембру, у жарко лето, кад су све реке скоро сасвим усахле. Одговорили су да још има довољно воде на неким местима у речицама и воденим рупама далеко од путева, које користе мање животиње. Но за велике животиње постављене су високе округле цистерне које се редовно пуне водом, а чији обод мање животиње не могу да досегну. Приметио је Урош те резервоаре, мада није схватио њихову сврху – но слонов и жирафе свакако јесу! Кажу му ренцери да је слоновима потребно 230 литара воде на дан, а жирафама мање, попут камила. Додају да је популација слона сувише велика чак и за огромни Кругер, који је, на крају крајева, омеђен. Неких триста слона угине сваке године. Њихови масивни лешеве се уклањају из парка хеликоптерима. Један од ренцера био је пилот и описивао је како велики лешинари нападају телесине које висе испод хеликоптера. Тај млади човек, Стејн, дао је Урошу свој број телефона и позвао га на неки следећи лет. Све то, као и постојање ловокрадица, па и повремених герилаца из Мозамбика, објашњавало је пушке и полуаутомате које је Урош приметио кад му је Стејн показао добро опремљени цип. Коначно радни, корисни цип, мислио је Урош, а не возило које користе градски мафијаши по целом свету да се шепуре и застрашују народ.

Ови Африканери, као и многи други које је упознао, допадали су се Урошу. Од својих давних холандских предака, ти „Бури” (*Boeren*, фармери) наследили су осећај за ред, пристojност и учтивост на које је много ређе наилазио, на пример, код људи енглеског порекла у унутрашњости Аустралије, па и у самој Јужној Африци. Већина Африканера се не осећа дошљацима већ староседеоцима, истинским Африканима. Показују огромну приврженост земљи коју сматрају својом, но не искључиво својом. Уосталом, они немају где да оду, јер их је читав свет омрзао због апартејда – а нарочито Холандија, из наводног осећања кривице, и Енглеска, из наводног либерализма и прогресивности. Урош је у многобројним разговорима са јужноафричким Зулу и Коса (Банту) припадницима, образованим или бар полуобразованим, мушкарцима и женама, у многим деловима Јужне Африке, установио да већина њих сматра Африканере честитијим од оних који вуку порекло из Енглеске и Шкотске, мање перфидним и срачунатим, правим Африканима који, мада наравно немају црну кожу, истински воле то тло – земљу коју су од почетка обрађивали и наводњавали с холандским умећем, бригом и упорношћу. „Имамо још много да научимо од њих, укључујући љубав према земљи”, рекао му је један Зулу новинар у Јоханесбургу. „А Енглези? Паразити. Дошли су, много скорије, по паре и неометано ће отићи с парам. Моћи ће да побегну где год

хоће кад ми преузмемо власт, јер су лажима убедили читав свет да нас цене и помажу и тобоже мрзе апартхејд. Мало кад нису неискрени и дволични.”

Но и у самом Кругеру чуо је слично мишљење од једног седокосог Зулу ренцера. Упознао га је једно послеподне поред речице сувог корита по имену Крокодил и једва влажне оближње јаме за хипопотаме. Био је паркирао ауто поред велике стене на којој су се налазили тамноцрвени праисторијски цртежи антилопа и жирафа. Сео је у ауто и фотографисао цртеже, кад је иза себе чуо бицикл који је тандркао по цомбама. Кад је стигао до аута, постарији ренцер отменог лика сишао је са бицикла и поздравио Уроша. Понудио га је хладном водом из термоса, што је Урош радо прихватио и позвао ренцера да седне у ауто. Овај је то учинио, пошто је прво са рамена скинуо пушку и обесио је о волан бицикла. „Ти цртежи су урађени прстима пре око две и по хиљаде година. Касно камено доба. Ловци-сакупљачи по имену Сан. Не могу баш да тврдим да су моји преци. Народ Зулу се развио много касније и јужније од Кругера, али...”, насмејао се Сем. Имао је леп осмех и здраве зубе, два златна. Грицкали су Урошеву чоколаду која је била полуистопљена и пили Семову воду. „Користим ово име јер по њему нико не зна да ли сам више за Буре или за Енглеze!” Опет смех. Уследио је дуг разговор током ког су седели на хрпи камења поред бицикла.

Урош је придобио Сема кад му је објаснио своје компликовано порекло, ни холандско ни енглеско. „А, то значи да си овде да научиш о мојој земљи и да је волиш... у томе си много блискији Бурима-Африканерима него Енглеzима. Ми, Зулу народ, не волимо Енглеze. Не само што су нас поразили у opakим ратовима у касном деветнаестом веку, него што су своју победу, после наше прве, под нашим великим поглавицом Сечвајо каМпандеом, остварили не храброшћу него лажима и преваром.” Погнуо је Сем главу и заћутао. Туга у његовом гласу, његово изборано лице и чудна интонација енглеско-африканског говора су изнебуха подстрекнули Уроша да му се у унутрашњем оку и уху јави један слепи гуслар из Горње Трнове на Мајевици. Међутим, Урош је ретко дуго остајао носталгичан. Уместо сећања, најчешће је желео нова открића.

То исто вече, у скромном кампу у коме је одсео, Урош је у импровизованом бару пио пиво са једним пријатним човеком тридесетих година. Био је Африканер и радио је за Ваздухопловне снаге Јужне Африке. После неколико пива, Хендрик је признао Урошу да је био војни пилот, али да му је пре кратког времена забрањено да лети две године због „несређеног личног живота”. Прошао је, наиме, кроз буран развод у коме је изгубио старатељство

над децом. Одмах је извадио портмоне и показао слике два плаво-коса дечака близанца од пет година. Међутим, брзо су прешли на друге теме. Пре доласка у Кругер, Урош је провео неко време северно од Преторије, у веома конзервативном африканерском крају, управо где је и Хендрик живео. Једном приликом случајно је упознао сарцента полиције, Африканера по имену Вим, с којим је дуго разговарао у једном пабу. „Ми смо у немогућем рату с црнцима у коме не може бити ни владавине права ни милости”, тврдио је Вим Урошу и наставио: „Њихове вође су проклети комунисти, сви школовани у Москви. А овдашњи Енглези калкулантски помажу црнцима ради зараде. Деца црнаца пријављују своје родитеље ако нису уз АНК [African National Congress, ANC]. Чули сте о ’огрлицама’ [necklacing], језивим убиствима у којима ’деца’, такозвани ’другови’ [comrades] у комунистичком смислу, на пример у Совету, ставе три-четири старе аутомобилске гуме око свог недовољно револуционарног оца и направе јавну ломачу. Знате свакако како су деца у време Стаљина морала да обавештавају КГБ о својим родитељима, који су потом слати у гулаге? Е овде је тако, само много горе. То је рат који ћемо изгубити. Цео свет је против нас. А црнци су свуда и многобројни. Рађају се као зечеви. Туку и мухамеданце по томе. Људи попут мене неће преживети, али ћемо се борити до последњег. Као што смо се борили против проклетих Енглеза у Бурском рату!”

Кад је Урош све то испричао Хендрику, дуго су се посматрали. „Да, има нас и таквих... мада има истине и у томе што ти је Вим рекао, а не само слепе мржње”, рекао је скрајнути пилот замишљено. Урош је наставио: „Када сам му казао да ћу сам ићи аутом у северни Трансвал, у Мусину и Мадимбо, све до реке Лимпопо, па и у Венду, да бих ушао у Кругер са севера, рекао је да сам луд и одмах понудио да ми позајми пиштољ... учтиво сам одбио са објашњењем да не знам да пуцам, што није тачно. Затим ме је позвао да га посетим следећег дана у његовој кући да би ми показао неке полицијске фотографије убистава која су починили АНК другови, укључујући ’огрлицама’. Пристао сам и отишао следећег дана око десет ујутро. Пред кућом, под дрвећем, стајао је његов ауто чудно паркиран. Осим тога, врата на возачевој страни су била широм отворена. Полако сам прилазио ауту готово мислећи да Вим у њима лежи убијен. Међутим, није га било у ауту, а мотор је био хладан. Одмах сам отишао у оближњи паб у коме сам упознао Вима претходног дана. Тамо је, као и тада, седело неколико полицајаца који су га познавали и пило пиво. Рекао сам им о Вимовом ауту. Искрено су ми захвалили на пажњи и рекли да ће проверити, али да је Вим вероватно оставио врата од аута отворена претходне ноћи и да

лежи у кући још увек пијан.” Хендрик се горко насмејао: „Можда га је оставила жена... неки полицајци су заиста звери, као и они с којима се свакодневно боре... као уосталом и у Америци.” Ћутали су.

Затим је Урош наставио: „У истом пабу био је један старији Африканер, с физиономијом коју овдашњи црнци, чини ми се, највише мрзе јер је се боје, који је чуо мој разговор с полицајцима и пришао да се упозна са мном. Полупијано ми је рекао, 'сигурно имаш добар фото-апарат, па ево, можеш мене да сликаш'. На то се завалио у оближњу олињалу наслоњачу и раздрљио своју цицану кошуљу. Указали су ми се, на његовим грудима, између дебелих сиса, ужасни ожиљци операције троструког бајпаса. Извадио сам свој Никон и пажљиво сликао његово подбуло, некад лепо и правилно лице, мирне, светлоплаве холандске очи, и унакажени грудни кош. Сумњам да је фото-апарат у мом руксаку био део плана да ме разоткрију као новинара. У сваком случају, било ме је баш брига. Имам визу за шест месеци као универзитетски професор минералогije и дозволу да држим предавања на јужноафричким универзитетима. Овом болесном човеку, Хенку, који неће дуго, дао сам своју визит-карту у Калифорнији и замолио га да ми пише ако жели фотографију. Онда сам се поздравио са свима, замолио полицајце да поздраве Вима, и отишао.”

После дужег ћутања, Хендрик је рекао: „Заиста си се удубио у нас, ценим то од човека који није новинар за неке лажљиве америчке или енглеске новине. Последњих година немамо много посетилаца твог калибра, храбрих људи с отвореним очима, који се труде да разумеју обе стране, односно три, јер су наводно либерални лицемери Енглези нешто посебно. Тај твој став ће ти отворити срца многих Африканера, и старијих и младих...” Седели су тихо заједно и слушали шапутања, мрмљања и крике Кругера. После неког времена Хендрик је наставио, желећи ваљда да разблажи атмосферу: „Но опусти се мало, мада сам свестан да многе ствари у овој дивној земљи коју обожавам из свег срца”, глас му је запео у грлу, „мора да изазивају честу... напетост у теби, и ужас, што је наравно како се и ми осећамо, али нико овде не сме да допусти себи да огугла на опасност и свирепост... ипак, опусти се мало. Све причаш о мушкарцима са оружјем. Треба да упознаш неку од наших прелепих жена! И немој нигде да носиш пиштољ, ни ја не носим свој службени, не волим то...” На то Урош скоро прошапута: „Кругер је сан у коме човек схвата да су звери боље од људи, и белих и црних. То наравно није нова мисао.”

Био је то децембар 1986. године. Урош још није могао да Хендрику наведе примере зверстава из своје родне Југославије – које је, међутим, већ дуго предосећао.

Следећег јутра, после разговора са Хендриком, Урош се нашао на путу близу једног од јужних излаза из парка кад је приметио неколико ренцера заокупљених стављањем неких крвавих остатака лопатама и вилама на специјално возило. Видео је велико парче ткива са пругастом кожом зебре. Зауставио је ауто. „Lion kill”, један ренцер му је кратко рекао. Урош је наставио пут на југ, слушајући на радију чудну племенску музику Свазиленда, куда се упутио. Мислио је још увек о растргнутој зебри, вероватно младој, старој или болесној – јер управо такве су најчешће жртве величанственог цара животиња.

2.

Урош је у почетку те 1986. године дуго био на Аљасци и Далеком истоку, а затим провео неко време на језеру Бајкал и стигао у Москву транссибирском железницом. Потом је предавао о својим минераложким истраживањима месец и по на Хебрејском универзитету у Јерусалиму и обилазио прастаре манастире на Синају. Коначно, после двонедељног боравка у Кенији, стигао је из Најробија у Јоханесбург у трећој недељи децембра. Добио је канцеларију и секретарицу на универзитету Витватерсранд (Witwatersrand, који су сви звали „Витс”), у богатој четврти Брамфонтејн [Braamfontein] северног Јоханесбурга („Јобурга”, африканс). Један колега са којим се дописивао, професор Кристофер Крис Грин, Јужноафриканац енглеског порекла, помогао је Урошу да нађе апартман у хотелу „Харисон Риф” у четврти Хилброу [“Harrison Reef”, Hillbrow], недалеко, преко малог брда, од Брамфонтејна. Хилброу је био права градска четврт, што је значило живописна улична догађања преко дана, а поприличне опасности за белце и малобројне добростојеће црнце кад падне мрак.

Додуше, у најстрожем центру Јобурга било је опасно и усред дана. Ту су биле високе, модерне, пословне зграде, банке и разне компаније препуне новца, али је у њиховим мермерним фоајеима, око водоскока, скулптура и стакла, владало бројно обезбеђење, наоружано до зуба. Ипак, да би се ушло у зграду и отишло у неку канцеларију, било је сасвим довољно имати белу кожу и просечну одећу. Изван тих цитадела моћи и богатства био је брисани простор, који изгледа није било могуће бранити полицијом. Био би диван дан, плаво небо, али, чинило се, нигде никога. Ниједног кафеа са столовима под сунцобранима. Понеке групице црнаца у неким просторима између зграда. А од њих, речено му је, претила је смртна опасност. Тако се Урош понашао као и други белци у тој ситуацији. Да би отишао од своје банке у једној згради у луксузну путничку

агенцију у другој, дословно би пуном брзином трчао преко брисаног простора. Није по природи, па и због великог искуства светског путника, био страшљив. Понекад се смејао себи, стидео се, али је ипак радио што и локални белци. Морао је против воље да себи призна да га је био страх у овим околностима. Није знао ништа о понашању црнаца у Јобургу – ни језик, ни изразе лица, ни степен агресивности. За разлику од за белце опасних четврти Лос Анђелеса, Њујорка и Лондона, попут Вотса, Харлема и Брикстона [Watts, Brixton], није имао појма како да предвиди понашање ових људи. Крис Грин, који је себе сматрао прогресивним човеком, изразитим противником апартхејда – бар у безбедној академској средини, мислио је Урош, помало подсмешљиво, већ после кратког познанства са Крисом – неколико пута га је упозорио да не замишља да би могао да придобије црнце с криминалним намерама тако што би им рекао да је странац, да није Африканер и да је против апартхејда.

Понекад би се ипак упуштао у понашање за које је знао да је опасно. Ставио би на себе неупадљиву одећу коју је нарочито купио већ у Кенији: јефтину тамну мајицу без обележја (да је мање упадљива и после заласка сунца), шорте који је намерно мало поцепао и упрљао, као и јефтине патике (са нешто мало новца у чарапи). Носио је подрпани мали руксак с флашом воде, мапом и јефтиним пластичним Кодакком за једнократну употребу, са 36 снимака чије је развијање било плаћено унапред. На носу би му биле најјефтиније могуће наочаре за сунце. Тако камуфлиран бар није био мета за оне који су желели да отму нешто вредно, али је и даље, као белац, био веома могућ објекат мржње.

Сатима је Урош пешачио по различитим деловима Јобурга и фотографисао све и свашта што је притајеније могао. Једном приликом наишао је на призор који му је тада био чудан, а касније се на сличне призоре навикао. На углу две улице у просечном кварту налазио се правоугаони травњак од неких педесет са седамдесет метара над којим је дрвеће пружало дебелу хладовину. Било је око два по подне, веома врућ летњи дан без облака. Свуда по травњаку, без икаквог реда, лежала су мушка тела у разнобојној одећи. Било их је најмање педесетак. Сви су, наравно, били црнци. Фотографишао је овај призор и брзо се удаљио. Мада је у питању очигледно било нешто као сијеста радника или беспосличара, призор је лако могао бити представљен као масакр – уз минималну фотомонтажу и лажну причу. Ствар је у томе што је и пре и после свог доласка у Јужну Африку Урош видео у западним таблоидима (и не само њима) недоказане фотографске намештаљке, за једну од којих би могло да послужи и његово невинашце од фотографије. Такву слику, уз лажљив текст, лако би прогутали западњаци који су већ

дуго били упорно и доследно изложени дезинформацијама са наводно хуманитарном обландом.

3.

Додуше, ни тако камуфлиран, Урош се никад није усудио да пешке уђе у Совето [Soweto]. То је био огроман *township* поред Јобурга, који се састојао од страћара склепаних од аутомобилских делова и картонских кутија, са лименим крововима. Насеље је врвело од многољудног црначког становништва и било проткано бедом, незапослености и мржњом. Скоро стално, а нарочито лети, током великих врућина, и зими, током киша које су потапале мизерно покућство, а потоци блата и ђубрета текли око страћара, насеље је било близу експлозије.

Један мали део свега тога Урош је видео раног јануара 1987. године из аутомобила којим је је управљала деветнаестогодишња Сузана Грин, Крисова братаница. Упознали су се на пријему који су Крис и његова супруга, такође Јужноафриканка енглеског порекла, приредили у својој кући у богатом кварту Сандтон, преко десет километара северно од центра Јобурга (и чак око двадесет и пет североисточно од Совета). Сузана је студирала биологију на универзитету у Кејптауну, а дошла је код родитеља на божићни распуст. Интелигенција и живахност су врцали из њених тамноплавих очију и белог лица коме, изгледа, није дозвољавала да преплане. Високо чело и јагодице били су оивичени кратко потшишаном смеђом косом. Била је то висока, прелепа девојка, отменог а младалачког држања, која је, чим је ушла у салон, привукла пажњу и мушкараца и жена. Пољубила је своју стрину, стрица Крису, мајку и оца, и љубазно се поздравила са свим гостима, али се током те целе вечери концентрисала на Уроша. Он је био не само гост њеног стрица него и „дах свежег ваздуха” (како му је једном касније признала). Током те вечери добила је од свог оца дозволу да његовим аутом покаже Урошу неке делове Јобурга, њеног родног града.

И тако се десило да је неколико дана касније одважна Сузана возила Уроша по Совету. Било је жарко, рано послеподне. Бочна окна на неупадљивом јапанском ауту била су затамњена. „Возим Вас само близу обода, дубље нећемо ићи. Чак и полиција овде ретко долази и то само црни полицајци у необележеним колима”, објаснила је, возећи полако, али не сувише, кроз уске прљаве уличице поред неописивих страћара. „Оцу наравно нисте рекли да ће наше разгледање града укључити Совето”, задиркивао ју је Урош. „Наравно... а знам да Ви то нећете рећи мом стрицу. Обојица би

се жестоко наљутили... али осећала сам да Ви ово треба да видите, а не само Сандтон и Брамфонтејн. Осим тога...”, застала је и погледала га, „чинило ми се да Ви и ја мислимо слично”. Наравно да је био задовољан због овог комплимента, али није ништа рекао.

Уместо тога, посматрајући децу у дроњцима пред избама и непријатељске очи младих мушкараца које су их мотриле из местимичне оскудне хладовине и, чинило се, „рупа у зиду”, рекао јој је: „Био сам довољно луд пре неколико година да сам се попео на врх фавеле Росиње [Rosinha] у Рио де Жанеиру. Поглед на прелепи град био је фантастичан, скоро као са врха парка Корковадо [Corcovado], где је огромна статуа Христа Спаситеља [Cristo Redentor]. Као на длану су се видели богати квартави са велелепним вилама, и отмени терени за тенис и голф, са базенима... све тако богато, зелено и апсолутно недостижно за крајњу сиротињу у Росињи. Било је то моје пењање кроз фавелу крајње опасно – тамо је касније стравично убијен један мој познаник из Италије, мада сам га упозорио: прво су му отели скупи фотоапарат, па га бацили низ падину на ђубриште, читава падина заправо је ђубриште – али ипак ми се чини да је боравак у Росињи децја игра у поређењу са овим овде. Људи се чине другачији. Обећавам да овде више нећу улазити ни аутом ни пешке, а поготову не са Вама! Било би то крајње неодговорно мада сте Ви тобож домаћа. Шта бих после рекао либералном Крису, а нарочито Полу, Вашем оцу. Молим Вас, возите нас одавде одмах!” Погледала га је опет, нешто дуже, оним својим очима и послушала га.

Кад су већ били ван Совета, рекла је, смејући се: „Значи већ сте прозрели Крисов лажни либерализам... то није толико изражено код мог оца. Пошто се не упушта у политику као Крис, не долази у ситуацију да буде лицемеран и кити се разним неискреностима. Узгред... да говоримо, на пример, француски уместо енглеског, осећам да сте ми се до сада обраћали са *vous*; молим Вас пређите на енглеском на ментално *tu*!” На шта је он одговорио: „Добро, али ментално прелазимо обоје... са српског Ви на ти!”

4.

Урош је поново видео Сузану десетак дана касније на једном пријему који је институт за геологију организовао у његову част. Било му је чудно што је присутна, јер јој као студенткињи, и то биологије, није ту било место. Пришла му је заједно са Крисом, чији је помало нелагодан изглед показивао да га је вероватно натерала да је доведе са собом. „Сећате се моје братанице Сузанае, Уроше? Са оне скромне добродошлице код мене? Успела је да се

домогне Вашег скорашњег чланка у часопису *American Mineralogist*, који сам поменуо у разговору пред њом и... Сузана заиста има велики број различитих интереса и високе оцене из свих предмета на универзитету у Кејптауну.” Поздравили су се; приметио је њен лоше скривен враголасти осмех. Мислио је у себи, „поврх тога зрачи лепотом и добрим укусом у гардероби, за разлику од ових уштогљених научница”. Трудио се Урош, али безуспешно, да одбаци такве мисли. Међутим, неколико минута касније, Сузана је приредила и Урошу и Крису мали шок.

Била је већ средина јануара 1987. Новогодишњу ноћ Урош је некако преживео у неком ружном ноћном клубу у Мбабанеу у Свазиленду [Mbabane, Swaziland], наводној краљевини, као једини белац, а на српско Бадње вече – којег уопште није био свестан до неколико дана касније – био је у „Сан Ситију” („Граду сунца”), јужноафричком Лас Вегасу, у Републици Бофутатсвани, 200 км северозападно од Јобурга. Није се коцкао, само је посматрао, разговарао и учио и од црних и од белих људи и жена, као што је то чинио већ седмицама, под свим могућим околностима, у Преторији, Блумфонтејну [Bloemfontein] и Јобургу. Једно касно послеподне, седео је Урош за шанком једног удобног бара у „Граду златног гробена” (*Gold Reef City*), око десет километара јужно од Јобурга, и писао свој дневник. То је био својеврсни музеј злата које је пронађено 1886. године на једној фарми на том месту. Златни рудник, нови Елдорадо, и даље је функционисао, све са машинама, ливеним златом и завршним производом – златним полугама.

У бару је било доста људи, и мушкараца и жена, који су мирно разговарали. Погледао је пажљивије и, гле чуда, били су и црни и бели, помешани! Као да се нашао у Лос Анђелесу. Знао је да је пре Нове године, у понедељак, 22. децембра 1986, укинута забрана „расног мешања” у баровима и ресторанима. Али је било потребно недељу дана да се са врата барова скину бели кругови („само белци”) и црни кругови („само црнци”), и још неколико недеља да до мешања заиста дође. Схватио је да присуствује историјском моменту. Добро, били су то све људи средње класе, али ипак... И није га нимало зачуло што је провиђење хтело да му додели присуство једног црног мушкарца његових, раних тридесетих, година који је сео на барску столицу до њега. Убрзо су почели пријатељски разговор који је, уз минималну количину пива и чашћења, трајао пуна четири часа. У позадини је неки белац певао песме Џона Денвера. Беле келнерице су служиле црнце. Даглас је живео баш у Совету и радио као електричар. Пристојно је зарађивао. Мада су „његове вође”, одмах је нагласио Даглас, били Нелсон Мандела, Оливер Тамбо и Алан Бусак [Allan Boesak], чак и тадашњи бели

председник државе, из омражене Националне партије, П. В. Бота [P. W. Botha], „велики крокодил”, много је поправио ствари. Кад га је Урош запитао зашто Боту зову „крокодил”, рекао је: „То у ствари није фер, то су овдашњи Енглези измислили, увек хоће да мазну моћ. Пи Ви је, нама се тако чини, добронамеран човек. Ми знамо да се тајно састајао са Нелсоном”. Застао је. Окренуо се и погледао око себе. „Чуј, Урос, знам нешто врло добро: знам да моја породица и ја живимо три пута боље од свих људи наше боје коже у Нигерији, Конгу и Зимбабвеу у којима ми тобож владамо. Хеј, Урос, Зимбабве је већ шест-седам година независна земља – све са својим сопственим гадним диктатором, много црњим од мене!”

Ништа „Уроса” није више зачудило у овој магично лепој, застрашујућој земљи од ове тврдње црног човека. Питао је Дагласа: „Извини, приметио сам да гледаш око себе. Мислиш ли да ту има доушника полиције?” „Сигурно да их има. Али овакав разговор није њима интересантан. Виде они, као и ја, да ниси лажљиви новинар из Енглеске или Холандије. А овде се уосталом неће правити планови за уличне саботаже... узгред, пази где паркираш ауто... ако га оставиш на улици преко ноћи у многим деловима Јобурга, можеш ујутро да га нађеш спаљеног... тек тако. Ма, не, гледам унаоколо из навике... оно што би било заиста опасно за мене је да неко од АНК ’деце’ слуша шта причам... можда не овде, али сам увек на опрезу. Чуо си за ’децу’, ’другове’, и ’огрлице’?” Урош се присетио разговора са стално пијаним сарџентом Вимом. Дакле, чудо једно, исто говоре!

Даглас је тужно погледао у флаше изнад бара, као да их броји. „Ствари стоје овако и нисмо моја жена и ја једини забринуте родитељи у Совету... забринуте за своје животе! Имамо сина од тринаест година и ћерку од дванаест који обоје, нарочито наша девојчица, сумануто верују у све што им један шеснаестогодишњак из јуниорске АНК, који не иде у школу, а мота се око ученика млађих разреда, каже и наређује. Почиње са ситним акцијама, а ми знамо, моја жена и ја, да се завршава са огрличарењем... Већ више не можемо да их честито загрлимо, а да нас не одгурну и питају, ’зашто ви ово, а не ово?’. Нашли бисмо новац да их упишемо у неку школу ван Совета, али сад је касно. То би нас дупло обележило.”

Дагласово лице се смркло и одједном је лупио шаком о бар и рекао „Убице с добрим намерама... затровали су нашу децу... шта Нелсон зна и мисли о томе?” Ништа што је до тада сазнао у Јужној Африци није припремило Уроша за ово. Дубоко је жалио Дагласа. Да би мало променио тему, питао је: „А шта мислиш о масакру у Шарпвилу? Тамо је 350 људи убијено и...” Даглас се прво замислио, па онда поново узбудио и наставио: „Тачније, било је

69 убијених и око 200 рањених. То је било пре двадесет седам година, 1960, мени је било само четири године. Чињеница је да је ту полицијску станицу опколило неких шест хиљада људи који су бацали камење на полицајце и почели да ломе заштитну ограду. Како год да се гледа на тај догађај, разлоге и остало, тамо би се свакако десило ужасно крвопролиће. Нико од нас не може да заборави и опрости шта се тамо десило, али...” Следеће речи је Даглас љутито процедио кроз зубе: „Шта је тај број црних жртава белих људи у поређењу са стотинама хиљада црних жртава црних људи само у овом веку, кад се погледа цео наш континент?” Већ је пала ноћ Јужног крста кад су се Даглас и Урош пријатељски растајали на паркингу. Испод њихових ногу, стари добри рудник злата и даље је мрморио.

5.

Следећег јутра компанија Херц доставила је пред Урошев хотел још једну Мазду 323L, сличну оном ауту који је унајмио за пут у Кругер, Свазиленд и Сан Сити. Овог пута, кроз два дана полазио је за Кејптаун, удаљен неких 1450 километара југозападно и бар осамнаест часова вожње. О том свом путу разговарао је Урош са Крисом и Сузаном на оном пријему геолога. Крис је знао да ће Урош предавати на универзитету у Кејптауну преко месец дана, али је то било изненађење за Сузану, пошто Урош није поменуо Кејптаун током њиховог „излета” у Совето. И тако, она бупну, чинило се, без икаквог размишљања: „У Кејпи прекосутра? То је врло дуг, врућ и захтеван пут. Како би било да ја будем сувозач?” Крис је био запањен и очигледно му је било нелагодно, док је Урош, после почетног чуђења, морао да се поприлично потруди не би ли прикрио да га Крисова нелагода забавља. „Па да,” наставила је Сузана, „мој трећи семестар у Кејптауну ускоро почиње... а тај сам цео пут прешла аутом са родитељима кад сам почела тамо да студирам пре годину дана. Осим тога, одличан сам возач! Мени би то било баш згодно, а ја бих приповедала о крајевима кроз које пролазимо. И било би безбедније. Пут је прав и вожња успављује.” Погледала је Криса анђеоски, а овај је потврдио да је Сузана одличан возач (што је Урош већ знао). Било је све то тако убедљиво, једноставно и логично да се Урош није много трудио да је одврати од идеје – поготову кад је додала да ће све објаснити родитељима, који су га уосталом већ упознали. То је било више за досадно покровитељског Криса.

Два дана касније, у четири после подне, кад су паркирали пред једним хотелом („Нови Гранд”) близу градске куће у историјском

Кимберлију [Kimberley], Сузана и Урош су се већ прилично добро познавали. Током скоро девет часова вожње – уз одмор за пристојан ручак (телећа француска шницла „Плава трака”, налик на Карађорђеву, како је Урош објаснио Сузани) у ресторану „Копачи” у Волмарансстаду [Wolmaransstad] – спуштали су се постепено кроз пространу, монотону висораван Хајвелд [Highveld] са висине од 1750 метара, на којој је Јобург, на неких 1200 у Кимберлију. Није било много тога да се успут види. Жега је била велика. На много места тик уз пут, чини се безнадежно, седели су црни људи и жене који нису ни покушавали да их стопирају, мада издалека свакако нису могли да уоче да су у колима белци. Аутобуси су били веома ретки. Као утваре би се појавили и нестали у врелој измаглици. „Чекају неки полураспаднути камион, или мопед са приколицом коју једва вуче, да их јефтино повезе”, објаснила је Сузана. Говорила је без презрења, али и без болећивих емоција, исто као што је то радила у Совету. Одрасла је овде. Навикла је на све.

Добро су се слагали. Током путовања, махом је Урош возио, а кад би препустио волан Сузани, она је то чинила брзо и умешно. Тада би Урош повремено, крадомице, бацио покоји поглед на њене дуге, обле, голе ноге. Боса стопала су јој била са старогрчких статуа. То јутро је, наиме, на пут с њим пошла у најкраћем могућем шортсу. „Кад њеним родитељима то не смета, што би мени?” мислио је. „Пунолетна је, њен избор. И глупост је што то покушавам да радим кришом, све она види, као свака жена”. Уосталом, Сузана је третирала Уроша као свог вршњака, а не као угледног, дванаест година старијег, колегу свог стрица. Разговор се постепено развио до веома интимних детаља. Урош јој је причао нашироко о својој девојци Одили у Шартру у Француској, а Сузана му је такође рекла свашта, увек почињући са „ово само моја старија сестра зна”. Урош није био наиван, те му је било бар делимично јасно зашто је Сузана нагласила да ће њен двадесети рођендан, 10. фебруара [1987], пасти тачно месец дана касније од скорашњег Одилиног двадесетог рођендана, кад ју је Урош звао телефоном из Јобурга.

Кад су ушли у хладовину „Новог Гранда” и ставили документа на пулт рецепције, службеник, Африканер, кратко их је одмерио и љубазно упитао: „Да ли желите собу са брачним креветом или са два одвојена кревета?” Урош је, а да није трепнуо или погледао Сузану, рекао да желе две једнокреветне собе. Кад су се без речи попели на спрат да оставе пртљаг, испоставило се да им је портир дао собе бр. 247 и 248, једну према другој (25 ранда свака, са до ручком) и да су обе биле са брачним креветима. Прснули су у смех.

Провезли су се кроз пријатан, чист град; врло сув, врло врућ. Дубоко плаво небо. Куће су светлукале у спокојној белини после-

подневне жеге. Коначно су стигли до свог циља, огромног напуштеног рудника дијаманата, који је у целом свету био познат као Велика рупа [Kimberley Big Hole]. Призор је био фантастичан, а величанствена рупетина – нема поетичног имена за тако нешто – необично фотогенична. Није имала облик вулканског кратера, како су Урошу говорили у Јобургу, него је то заиста била незамисливо велика рупа, створена не само машинама него и напорним појединачним радом помоћу пијука и велике корпе. Хиљаде рудара из целог света су ту радили током осамдесетих и деведесетих година 19. века, с тим што су они имућнији упошљавали црнце. Звали су их „*kaffirs*” – што није било, рекао је Урош Сузани, ништа увредљивије од отоманског петовековног назива „раја” за Србе. Корпа пуна комада стене би се изнела, па су се тек онда комади даље разбијали. Пошто су дијаманти јачи од пијука, нису се могли оштетити. Тај метод вађења је такође значио да није било могуће унајмљеном човеку-кафиру да прогута дијамант пре него што се корпа извади из рупе – што је било могуће у налазима алувијалних дијаманата у речним наносима недалеко од Кимберлија, као и у многим рудницима злата.

Веома окомити зидови рупе састојали су се од многобројних слојева стена најразличитијих боја. А на дну је било језерце чудесне зелене боје. Обоје су дуго стајали очарани. Изненада, Сузана је пришла Урошу, загрлила му рамена и прошапутала: „Хвала што си ми допустио да пођем с тобом. Ово чудо пре нисам видела и нећу га никад заборавити”. Било је скоро шест после подне, прилаз рупи се ускоро затварао и били су потпуно сами. У смирају, унутар рупе, птице су безазлено летеле унаоколо, мада су стене биле сувише глатке за гнезда. У музеју су сазнали да је дубина рупе преко двеста метара, а обод дугачак километар и по. За четрдесет и пет година, колико је рудник радио (затворен 1914), нађено је 2700 килограма дијаманата, извађених из двадесет и два милиона тона ископаних стена.

На путу назад у хотел, Урош је фотографисао групице црних људи који су седели под закржљалим дрвећем. Једна пумпа му је у дубоком сутону личила на неку кич илустрацију Нормана Роквелла [Rockwell]. Вечерали су заједно у хотелу и сатима блиско разговарали. Онда је Урош рекао Сузани да им предстоји дуг дан вожње до Кејптауна и да би требало да оде на спавање. Није се бунила, али га је пољубила у оба образа.

Он је, међутим, изашао да још мало процуња и ускоро ушао у неки бар у коме је попио пиво разговарајући са два љубазна белца локалца. Син једног, енглеског порекла, тренутно је био у војсци на граници Анголе и отац је био забринут. „Оружани герилци АНК

и других група су свуда – у Анголи, Југозападној Африци – Намибији, Мозамбику... само их у Боцвани и Свазиленду не толеришу, што ми дебело плаћамо.” Други човек, Африканер и много млађи, тренутно је био на кратком отпусту из војске. Рекли су Урошу да се служи две године (уместо три у Израелу), а затим 30–60 дана сваке године до шездесет и пете године (што је дуже него у Израелу). Опсадно стање, објашњавали су без потребе. А Урош је њима казао да предвиђа да ће и у његовој родној земљи кроз коју годину бити опсадно стање. Питао их је да ли су чули за Јосипа Броза. Како да не, чули су за „Тита”, знају да је умро. „Читао сам доста историје,” каже млађи човек, „и извините ако Вас вређам, али он је био прљави комуниста, зар не? Учио се у Москви под Стаљином, је л’ тако? Као и неки од овдашњих вођа АНК-а”. Урош је одговорио да се није увредио, напротив, и да му је све то познато. Обојица су му дали своје бројеве телефона „за случај да Вам икад ишта треба”.

6.

Рано следећег јутра, Урош је кратко радио гимнастику, а затим по договору закуцао на Сузанина врата да је пробуди. Чуо је како боса хита ка вратима, али је он већ брзо силазио низ степенице, из нелагоде да је не затекне полунагу. Одмах после раног доручка, наставили су пут југозападно. Постепено су из Хајвелда улазили у Велики Кару [Great Karoo], огромну полупустињску област. После неких сто педесет километара, код Хоуптауна, прешли су преко реке Оранџ. Била је широка и пуна жутомрке воде, за разлику од многих сувих корита која су дотле видели. Урош је рекао Сузани да га река Оранџ подсећа на Рио Гранде, коју Мексиканци зову Рио Браво, са значењем дивљине и храбрости, а која чини границу између пустиње југозападног Тексаса – који је некада цео био мексички – и државе Чиваве. Сатима су возили поред ниских брда и кроз мрко, трновито шибље отпорно на убитачну жегу и незајажљиву човекову руку. Време је текло. Сваки сат су се смењивали у вожњи, обоје пазећи да возача опчињеног једноличном пустињом не обузме сан. С времена на време, као фатаморгана, указало би се кроз измаглицу неко говедо. Стајало би непомично поред пумпе за воду коју је покретао суви пустињски ветар.

Негде после Западног Бофорта [Beaufort West], преко пет стотина километара од Кимберлија, с леве стране, на југ, изненада је са дна пустиње изронио ланац Великих црних планина [Groot Swartberge], који је розикасто светлуцао кроз испарења. „Види их, зар нису величанствене? Врхови су им преко две хиљаде триста

метара!”, ускликнула је Сузана. Наставили су кроз пустињу. Урош је возио кроз Леингсбург [Laingsburg], све док се нису зауставили, по Сузанином савету, у Матјисфонтејну [Matjiesfontein] – преко седамсто километара од Кимберлија. То је био пријатан градић са железничком станицом и зградама из прошлих времена које су биле реновиране с љубављу. Док су јели свој касни, позамашни ручак у ресторану „Laird’s Arms”, Сузана је поменула да у Матјисфонтејну стаје луксузни „Плави воз” из Преторије за Кејптаун. „Али нама је лепше!”, додала је, с дискретним, одраслим осмехом. Пошли су поново око 15.30 и преостало им је, рекла је Сузана, двеста педесет незаборавних километара до Кејптауна – али бар четири сата вожње преко два планинска прелаза. Тако је и било. После првог превоја, на планини реке Хекс [Hex Rivier Berge], пут је постао спектакуларан, прво док су се спуштали од Ди Тоитовог процепа [Du Toitskloof] кроз прекрасне планине с оштрим врховима у чувени виноградарски предео око града Парла (Paarl, „бисер” на африкансу), а затим, неких четрдесет и пет минута касније, кад се указао Кејптаун са својим брдима и чудесним врховима: Table Mountain, Lion’s Head, Devil’s Peak. „На све њих ћу се попети”, тихо је рекао Урош. Истог тренутка заљубио се у невероватни град на крајњем југу Африке, мада је томе допринела и лепа Јужноафриканка која је припадала том призору. Пошто није био склон самообмани, био је одмах свестан да су му се сличне ствари дешавале и раније у животу.

7.

Кад су стигли у Кејптаун, Сузана је прво помогла Урошу да нађе хотел, а онда ју је он одвезао у квартал Моубреј [Mowbray], где је делила стан са неколико студенткиња. Пред улазом у кућу, загрлила га је и пољубила на начин који је, чинило се, превазилазио другарство. Вратио се у свој елегантни хотел „Хелмсли” („Helmsley”) у улици Хоф, у коме је цена његове изванредне собе била само 35 ранда. Осећао се чило упркос дводневном путу од 1470 километара од Јобурга, али и мало ошамућен непредвиђеном блискошћу са Сузаном. У башти хотела сервирали су му лаку вечеру и питко бело вино из Стеленбоша [Stellenbosch], предела недалеко од Кејптауна. Седећи потпуно сам у мирисној башти, зурио је безбрижно и срећно у велику тамну силуету Стоне планине [Table Mountain], која се својим хиљаду метара високим, окомитим падинама и дугим, равним врхом надвијала над град с југа. Никад нешто тако равно није било чудесније.

Следећег јутра Урош се по договору одвезао до Сузаниног стана, где га је представила својим цимеркама као колегу свог

стрица и сапутника из Јобурга. Показала му је своју пријатну собу пуну свежег цвећа, које је очигледно купила рано тог јутра. Потом су се одвезли на универзитет у кварту Рондебош [Rondebosch]. Лепе зграде на падини, многе прекривене бршљаном. Сузана је уперила прстом на исток, ка великој заравни, и тихо прозборила: „Оно је township Crossroads [„Раскрсница“], насеље слично Совету”. Отишли су у зграду геолошког института. Главна секретарица, Анабела Леоне, пореклом из Торина, претходно се љубазно дописивала са Урошем у вези са његовим доласком у институт. Топло га је дочекала као знанца и доста успешно се претварала да није збуњена присуством и улогом Сузанае. Одмах је Урошу дала велику коверту пуну писама која су стигла за њега и отишла да нађе шефа института. Урош је нестрпљиво отворио коверту и на врху хрпе нашао неколико писама из Француске са истим, њему добро познатим рукописом. Принео је једно писмо уснама и не гледајући Сузану тихо рекао „од Одиле”. Сузана је одговорила, такође тихо, „било ми је јасно”. Док је Анабела улазила у просторију са неколико професора, Сузана је промрмљала Урошу, „зови ме кад стигнеш”, кратко поздравила Анабелу и нестала. Урош је помислио, „како је лепа и горда та девојка!”

После дугог разговора са колегама уз кафу, али без алкохола, што се свакако не би десило на аустралијским универзитетима, Урош се вратио код Анабеле. Увела га је у пространи кабинет који му је додељен, с погледом на Ђавољи врх [Devil's Peak] и понудила му своју помоћ у налажењу стана. Урош је, наиме, одбио да станује месец и по дана у неком универзитетском станчићу близу института. Због слабог ранда, цене у Јужној Африци су биле веома ниске и Урош је желео стан с погледом на море. Анабела је имала италијански укус и одмах све схватила. Предложила је да дође по њега следећег дана у „Хелмсли”.

То вече, Урош није телефонирао Сузани. Плашио се да ће се и она добронамерно понудити да му помогне у трагању за станом, а он би морао да је одбије. Урош је у неким стварима био прорачунат. Било је јасно да ће му елегантна зрела жена од око тридесет и пет година, запослена на универзитету и десетогодишња жителка Кејптауна, бити кориснији компањон у овом послу.

8.

У десет часова следећег дана, Урош је стајао пред „Хелмслијем” чекајући Анабелу. Она је бучно зауставила свој кабриолет алфа ромео спајдер тик пред Урошем и тачно на време. Он је погледао на свој сат и насмешио се, а она је узвикнула: „Не чудите се

што не касним! Ја сам са севера Италије. Ми смо више Аустријанци него јужњаци!” Нагнула се и отворила врата, нехајно (ненамерно?) приказујући своје импресивно попрсе. Уопште, у својој блиставо белој летњој хаљини и црвеном спортском аутомобилчићу са отвореним кровом, Анабела је представљала мудру комбинацију озбиљности, шарма и заводљивости.

Мада је Анабела имала дугу листу могућих станова у лепим квартовима близу плажа, Урош се одлучио за први који су посетили. Био је на врху двоспратне куће на Бич Роуду у Си Поинту [Beach Road, Sea Point], на самој плажи, с две спаваће собе и трпезаријом, одлично опремљеном кухињом и великим купатилом, и поврх свега, са пространим терасом која је гледала на плажу. Таласи јужног Атлантика су се разбијали на црним стенама четрдесетак метара од обале. А само нешто преко десет километара северно, видело се острвце Робен на коме се у том моменту, у ужасном затвору, налазио Нелсон Мандела.

После је Анабела возила поред четири нанизане плаже Клифтон, па уз планину, кроз опојне Кејп борове шуме, сличне онима које је Урош доживео у градићу Кармел на калифорнијском Пацифику. Нестварни погледи су се отварали из сваке окуке, са Стоном планином која се охоло надвијала. После прелаза „Врат” [Kloof Nek], веома заобилазно, кроз дивоту, спустили су се на плажу Сондерсова стена [Saunders Rock Beach]. Тамо се окупила мала група Анабелиних пријатеља. Одлично вино и сир, пријатан разговор. Неколико жена је меркало Анабелу и Уроша, процењујући. Пред сам залазак сунца, он је одшетао сам стотинак метара, дискретно се скинуо, и без ичега на себи брзо ушао у таласе и пливао неко време. Касније га је Анабела одвезла у свој стан на још разговора и још бољег вина, пршуте и сира. (Кома су потребни Његуши и Паг?) На тепиху поред Урошевих босих стопала и на његовој подлактици, Анабела је приметила песак који је на свом телу донео са плаже. Прихватио је њену не баш лукаву понуду да се окупа у великој, удобној кади.

9.

„Па је л’ ти Селимена нашла стан?”, одмах је Сузана упитала Уроша, смејући се помало вештачки, кад су се видели неколико дана касније на универзитету. „Селимена?”, зачудио се он. „Ма, да, знаш, она каћиперка у Молијеру... где беше... у *Мизантропу*... она што воли да флертује? Е, госпођица Анабела са Геологије ме мало подсећа на њу, ха, ха”. Урош је искусно заобишао замку и уклонио подозриви поглед нежно погладивши Сузанин образ и позивајући

је да следећег дана дође да види стан. Касније тог дана, одвезао се на брдо Сигнал [Signal Hill], с ког се отварао изванредан поглед на север, а затим је изненада одлучио да се жичаром попне на Стону планину. Ишла је горе-доле сваких тридесет минута, цео дан до десет увече, веома брзо, за само пет ранда. Поглед са врха био је ошамућујуће диван, вредан крика усхићења. Видео је и Си Поинт где му је био стан и острвце Робен где је био Мандела. Пола сата касније, магла се уваљала са југа, из правца Рта добре наде и сакрила Лажни залив [False Bay]. Урош, естета и планинар, попут енглеских лордова који су у 19. веку „открили” врхове швајцарских Алпа дуго пре локалних сељана, рекао је себи: „Ово је место за мене! Но следећи пут ћу се попети својим ногама.”

Кад је следеће јутро отворио очи, лежао је на боку и са јастука, не подиравши главу, видео таласе који су се разбијали о црне стене. Схватио је да их је слушао целе своје спокојне ноћи, а да их није био свестан. Већ пре осам часова, одвезао се у израелски кафе на оближњем Hofweg Seerunt да ужива у типичном блискоисточном доручку на који се навикао током свог недавног једномесечног боравка у тој дирљивој библијској земљи. После подне, после предавања на универзитету, стигла је Сузана аутобусом у његов стан. Прелепа је била у лакој летњој одећи. Донела му је као поклон за уселење две енглеске музичке касете: нежну, романтичну Кејт Буш [„Hounds of Love” / „Пси љубави”] и постпанк групу Џој Дивижн [Joy Division, са „Love Will Tear Us Apart” / „Љубав ће нас растргнути”], песмом којом Ијан Кертис [Ian Curtis] хипнотичким гласом пева из гроба. Ијан – неизмерно талентован, депресиван, пред разводом и епилептичан, обесио се 1980. у двадесет и трећој години живота. Сазнала је Сузана током њихове дуге вожње из Јобурга да Урош воли ту музику. Загрио ју је чврсто да се захвали. Препустила се затворених очију, а затим отишла у купатило са својом торбом говорећи, „Донела сам купаћи костим. Идемо на плажу!” Изашла је из купатила у свом екстракратком шортсу и минијатурној блузи који су једва покривали бикини. Упутио јој је дуги мушки поглед који је очекивала, па се брзо окренуо.

Цело слепоподне провели су потпуно сами на плажи Трећи Клифтон. Разговарали су дуго, а касније, док је Урош трчао својих прилично редовних седам-осам километара, Сузана је мирно, у свом минималистичком бикинију, читала дебелу књигу *Vivisector* аустралијског нобеловца Патрика Вајта [Patrick White] коју јој је Урош позајмио. Затим је Урош пливао сам, далеко, у бесним, леденим таласима. Сузана је стајала на ивици жала и пажљиво га посматрала. Претходно се извинила, говорећи, „бојим се ових великих таласа, знаш да ја нисам одавде него из Јобурга; уосталом, ти си луд!”

Кад је изашао из воде, донела је велики плави убрус на коме је седела и истрљала му најежена леђа и прса. Била је невероватно близу и много више гола него полугола. Успео је да је не додирне. Рекла је озбиљно: „Мило ми је да те већ довољно добро познајем да сам сигурна да ово опасно пливање не упражњаваш да би се правио важан!” Међутим, он јој је одмах, смејући се, одбрусио: „И ја тебе већ довољно добро познајем да сам сигуран да на себи не носиш само те једва видљиве парчиће тканине да би се правила важна!” Е на ово се прво уозбиљила, па се затим насмејала и фронтално га загрлила. Благо ју је одгурнуо и припретио прстом.

Што се тичало њеног коментара, био је заиста сигуран да у његовом трчању и пливању у великим таласима, далеко од жала, никакве лажне младићке глупости нису играле улогу. Телесна дисциплина му је била важна, као и способност да се брзо привикне на нове околности и безбедно преживи у свакој земљи. Додуше, и одређена доза ризика била му је прихватљива и драга. Знао је добро да је пуста океанска плажа чије струје није познавао, са таласима од три-четири метра, ризична ствар. Ослањао се на познавање плажа Јужне Калифорније, рођакама јужноатлантских плажа по величини таласа и хладној води; знао је шта да ради ако наиђе на *rip current*, струју која може да незадрживо одвуче неискусног пливача далеко од обале.

Научио је да плива у трећој години живота поред малог мола на дубровачкој плажици „У два пенатура”, под Ловријенцем, са својом Наном. Око десете године играо је прилично опасне игре шуге против старијих дечака испод савских сплавова, са њиховим дрвеним кавезима унутар сплавова тик изнад муља, и зарђалим бурадима на којима су сплавови почивали. Издржљивост је касније стекао играјући јуниорски ватерполо у београдском „Партизану” и одржавајући кондицију током лета пливајући од дубровачког хотела „Аргентина” до острва Локрум и натраг, као и преко сланог језера на Мљету. У оба случаја често је пливао краул у ватерполо стилу, гурајући лопту челом по површини мора. Одмалена је осећао да га реке, мора и океани воле, да га никад неће удавити, да су они његова природна средина. Међутим, знао је и да их треба – као и своје родитеље и високе планине – изузетно поштовати.

О свему томе и много чему још причао је Урош Сузани те вечери без месеца на тераси свог стана. Гуцкали су одличан *Uiterwyk Blanc de Noir*, а она је полако сазнавала понешто о земљи у далекој југоисточној Европи у којој се он родио, потпуно непознатој њој, деветнаестогодишњој Јужноафриканки. Седели су сатима, близу једно другом, с коленима која су се додиривала, слушајући Кејт Буш, Џој Дивижн, Њу Ордер и Дејвида Боуија (нарочито *Low* и *Heroes*).

Као и у колима кад су путовали из Јобурга, Сузана му је причала о веома интимним стварима и, као и тада, додала би „ово само моја старија сестра Џил зна”. Океан је хучао у иначе свеопштој тишини. Изненада, Уроша је једна мисао штрецнула: „Осећаш ли велику влагу у ваздуху јер су таласи тако близу? Замисли како је на острвцу Робен окруженом океаном... читао сам да Манделу и друге затворенике у њиховим тамошњим самицама ужасно мучи хладна влага која продире у све...”

Као да је добила удар струје, Сузанина глава је одскочила са Урошевог рамена. Села је усправно на балконској софи од рапавог бамбуса. Пиљила је у Уроша неколико момената, а онда се смирила. Шапутала је: „Да... сви ми то знамо. Крис, мој стриц, стално говори о „Нелсону”. Пол говори много ређе и увек о „Мандели”. Тата редовно подсећа Крису да је Мандела злочинац, да је имао битан удео у убиствима полицајаца...” Урош ју је помно посматрао. У овом случају, отац је био снажнији фактор него либерализам њене студентске младости и наводно напредног стрица. „Добро”, рекао је тихо, „А шта ти мислиш?” Дуго није одговорила. Затим је опет положила своју умиљату главу на Урошево раме, припила се, и прошапутала: „Ја...хоћу да све буде овако”.

Баш тада се са улице чула велика галама. Аутобус без крова стао је поред плажице пред њима, а око десетак веселих младих бекрија поређало се уз металну ограду с намером да уринира на плажи. Урош је стао на ивицу терасе, а Сузана му се одмах придружила. „Хеј, момци, ово није депонија! Ни Аустралија, земља Окера! Доста!” Наредба са терасе на врху куће у мраку имала је велики утицај. Младићи су били посрамљени и доброћудни. Полни органи су брзо, несвршеног посла, убачени у гаће, рајсфершлуси ззип! повучени, а смех се заорио. Један се окренуо другу: „Па ти си из Аустралије! Шта кажеш на ово?” „Е, код нас, кад попијеш сувише пива и пишаш себи у гаће зову те Окером!” Један други младић дошао је до средине улице, пијано се поклонио Сузани и Урошу и узвикнуо, „Извините драги љубавници! Да вам је са срећом!” Друга двојица, држећи један другог око паса, одгракали су им, као серенаду, почетак наполитанске песме „Santa Lucia”: „Sul mare luccia l'astro d'argento...” И онда су им послали пољупце и сви се потрпали у аутобус.

Сузана и Урош су се погледали у мраку и тишини и кисело се насмејали. Моменат за ко зна шта је прошао. Сузана се сетила својих раних сутрашњих предавања из молекуларне генетике и спремила се да пође. Урош јој је позвао такси. Док су силазили низ степенице, Лу Рид је тихо певао. На улици, опет су се дуго гледали држећи се за руке. Сузана се захвалила Урошу што није

предложио да је одвезе својим аутом јер су сувише пили. Док су чекали, Сузана му је предложила да се следећег уторка, 10. фебруара, одвезу у Стеленбош и обиђу тај чувени виноградарски крај. Одмах се сетио да ће то бити њен двадесети рођендан, али није рекао ништа сем да се радо сложи. Док су се фарови примицали, Сузана се целим телом снажно припила уз Уроша. Возачу таксија су изгледали као љубавници после чина.

10.

У наредним данима, Урош се главачке бацио у локални живот. Трчање и пливање рано ујутро. Шалио се са сурферима које је лако побеђивао у краул спринту паралелно са обалом и говорио им да су без својих дасака дављеници. „И још, шта би ви јадници радили да вам дам ватерполо лопту?” Пијући сок од гуаве, полунаг, на сунцу, водио је пријатне разговоре с балкона на балкон с госпођом Алисон Пинкус, својом тихом, елегантном и луцидном осамдесетдвогодишњом „газдарицом”. Волела је Уроша матерински јер је био учтив и паметан, млад а космополита. Био је и упућен у модерни Израел и пропутовао га далеко више од ње. У разговору, често би му рекла, смешећи се, „иако не личите, јесте ли сасвим сигурни да нисте Јеврејин?” Урош је то повремено чуо у Израелу. Међутим, госпођи Пинкус није се допадао сефардски израелски брачни пар у чијем је кафеу на *Hofweg Seepunt* Урош често доручковао. „Пазите, није тамо чисто. Они су попут Арапа. И неће овде моћи дуго, јер су расисти, не трпе ’Кејп обојене’ [*Cape Coloureds*], а камоли црнци.” Ништа од тога није чудило Уроша. Мало ко је заиста волео било кога у Јужној Африци – као у његовој родној земљи.

Затим пењање по чудесним Кејп брдима: већ дан после Сузанине посете, сјајан успон на прелепу Лављу главу [*Lion's Head*]. Занемаривање неколико постављених високих металних лестви и три дуга ланца за помоћ у пењању и уместо тога, све само прстима на рукама и ногама, без помагала, лицем уз литицу. На врху, два млада пара. Какво разочарање. Тако је хтео да буде сам... ипак, видик без премца који није могуће описати. Огромна, километарска стрмина, са дрвећем и стенчугама, провалија све до плажа и хотела „Президент”, бочно од мале зграде с његовим станом. А далеко на север, у измаглици, на копну, чувени *Bloubergstrand* („Плажа под плавим брдом”) с најбољим погледом на Стону планину. Одмах западно од ње, острвце Робен. Прогонио га је тај равни ружни партљак земље способан само да некога пороби, мучи и... дотуче?

Као и увек после грдног пентрања, кад је сео у ауто да се врати, урлао је од среће и возио веома брзо низ серпентине у разним правцима. Тако је стигао на дивну плажу с велшким именом Ландудно [Llandudno]. Од паркиралишта до плаже било је потребно пола километра пешке, што је Урош претворио у четири километра трчања. Затим је пливао у огромним таласима, па лежао дубоко дишући у песку, потпуно, свечано сам. Из руксака је извадио најновији број америчког часописа „New Scientist”, који му је дала Анабела, и читао сат-два. Онда је протегао ноге, погледао око себе и уз планину, и ушетао у океан. Захвалио се таласима који су надирали, све већи, дозвани његовом љубављу. За Уроша, океан је био огроман, диван дивљи пас који га је волео и махао репом.

Док се пред залазак сунца враћао кући, возећи поред бројних плажа, разне аутостоперке у купаћим костимима би покушале да га зауставе. Махнуо би им, послао пољубац, и рекао у себи, „Nothing doing”. Није желео њихова полумокра, полузнојава тела, са помадом на лицу и песком у гузици, у свом ауту. Готово чим је стигао кући, звонио је телефон. „Где си био цео дан?” Наравно, била је то Сузана, а не девојка коју је заиста желео да чује. Одила у Шартру није знала његов нови број. Пристојно је завршио разговор са Сузаном, па позвао Одилу јер се осећао кривим. Велика љубав, па сузе. Сазнао је да је њен отац Марсел, рендгенолог у Орлеану, осуђен на три месеца затвора зато што је државној здравственој установи потраживао новац за непотребне прегледе пацијената. Јадна Одила, отац којег је обожавала крао је од државе не би ли пружио својој породици (и себи!) малу вилу поред мора у источним Пиринејима, близу Колијура [Collioure] – градића који су због изузетног светла често посећивали Матис и други сликари. Одила је била неутешна и није ни покушала да брани оца. Осећао је да она не трпи људску похлепу и непоштење, па ни очево, попут њега самог. Но шта је Одила ту могла са својих двадесет година? „Једина добра ствар јесте”, мислио је Урош, „што ми се одмах поверила.”

11.

Следећег јутра му није било до одласка на универзитет због мрачних мисли о Одидиној породици, али је баш због тога дошао до једног открића. Шетајући полако поред плажице близу своје куће, наишао је на скромну таблу коју раније није приметио и за коју није знао – што је, с обзиром на текст на њој, као и његову професију, било скоро невероватно. „Његова” плажа звала се „Краљичина”, а делове текста Урош је одмах забележио: „*Комисија историјских сјоменика*: Стене између ове табле и мора показују

изванредну додирну зону тамног шкриљца и светлог интрузивног гранита. Овај веома занимљив пример контакта седиментних и еруптивних стена први пут је забележио Кларк Абел [Clarke Abel] 1818. године. Од тада, ово откриће било је једно од инспирација за развој геологије. Међу многима који су посетили ово место био је Чарлс Дарвин: описао га је 1836. године.” Срамота да ово није знао! А каква дивота живети педесет метара од места где је Дарвин стајао.

Поправљеног расположења, Урош се одвезао десетак километара у Рондебош на универзитет. Узео је своју пошту: неколико дирљивих писама од Одиле пре него што је сазнала за очеву срамоту; неколико љубазних позива са других универзитета у Јужној Африци (Дурбан, Блумфонтејн, Преторија) да одржи предавања; писма од колега у Калифорнији, Израелу, Русији, Немачкој, Аустралији; писмо од мајке у Београду, топло и храбро, с обзиром на политичку ситуацију на Косову; и два писма у једном од тетке Српкиње, на српском, и тече Енглеза, на енглеском, из Лондона. У свести је јасно видео драго лице своје мајке у њеном омиљеном кутку у пространом стану на самом врху Доситејеве улице, преко пута Позоришта, као и диван поглед на Рицентс парк са Честер Гејта из стана тетке и тече у коме је често боравио још од своје девете године. Затим је разговарао са неколико професора и постдипломаца о стенама на Краљичиној плажи, као и о најновијим геолошким налазима у пустињи Калахари у западној Боцвани.

После тога је с Анабелом ручао у пријатном малом италијанском ресторану. Несмотрено јој је поменуо да то послеподне намерава да посети чувено виноградарско имање Велика Констанција [*Groot Constantia*], неких дванаестак километара на југ. На то је Анабела, као да је само то чекала, позвала себе да му се придружи. Није могао да је учтиво одбије, мада је то желео. Наиме, имао је лични позив телефоном од Д. Ј., власника тих изванредних историјских винограда (што су уредили пријатељи његове породице у Енглеској, велики увозници скупих вина), а сад је требало да неког непозваног доводи. Додуше, Анабела је била паметна и отмена жена које се нико не би стидео. Ипак... но пристојног излаза није било. И тако су пошли Урошевим аутом источним ободом Стоне планине до Констанције кроз прекрасан предео. Обоје су добро знали да је ово виноградарско имање било прво зачето у Јужној Африци, крајем седамнаестог века, од стране имућних холандских колониста.

Провезли су се кроз импозантну гвоздену капију – није било чувара – и возили се неких двеста метара елегантном алејом до полукружног шљунчаног паркиралиша пред главном зградом.

Била је наравно у класичном Кејп Дач [Cape Dutch] стилу, сјајно бела у прелепом контрасту са богатим суптропским растињем.

Урош је паркирао свој скромни јапански ауто поред једног ролс-ројса, а ту су били и астон мартин и два ципа. И даље се осећао мало непријатно што их је било двоје, али је то осећање одмах развејао љубазни и неусиљени домаћин који је био сишао низ десетак степеница пред главним улазом и чекао их са широком осмехом на препланулом лицу. Спортски комотно одевен, без трунке надмености, Д. Ј. је био прави *lord-of-the-manor* холандско-енглеског порекла. Испоставило се, током неких шест часова које су Анабела и Урош провели с њим и његовом супругом Шели, да је Дони, како је инсистирао да га зову, био једну петину стари аристократа, петину богаташ, петину човек који је знао да рукама ради с лозом у винограду и лако општи са физичким радницима, петину енолог, мајстор вина, који је завршио студије на Калифорнијском универзитету у Дејвису, а највећу петину, ако се тако може рећи, и како је себе сматрао, био је белац-урођеник, не мање *Африканац* од неког из племена Зулу или из Кејп-обојене апартејдске групе различитих „мешанаца”.

Дони и Шели су Анабелу и Уроша провели кроз целу дивну зграду са првокласним европским намештајем. Дуго времена су провели у библиотеци и архиви. Видели су поруџбине, признанице и рачуне клијената и бродских компанија старих скоро двеста година. Почетком деветнаестог века, изванредна вина Велике Констанције пио је Наполеон, а крајем тог века Бизмарк. Затим их је Дони ципом провезао једним делом огромног имања: зграде с најсавременијим уређајима, модерне бараке за раднике, које ни најмање нису личиле на Потемкиново село. Коначно су све четворо сели за сто за дегустацију. Служена им је рана вечера, лака али разноврсна, тако да су пробали разна вина Констанције, укључујући чувени *Pinotage* (*Pinot Noir* + *Cinsaut*), али и најчувеније, веома скупо вино тог величанственог краја и микроподнебља, *Groot Constantia – Grand Constance* (100% црни и бели *Muscat de Frontignan*). Током свега тога, Шели и Анабела су пробале вино и сасвим мало пијуцкале, а Дони и Урош су мушки пили.

Пијење се још повећало кад је у разговору откривена једна коинциденција која је довела до непријатних сазнања. Испоставило се да Урош – не преко својих рођака у Енглеској, него лично – добро познаје Нел, ћерку јединицу једне породице у Лондону, а да Дони и Шели познају ту породицу зато што је та млада жена једно време била вереница њиховог сина, такође јединца, Адама. А он, који је тада студирао у Енглеској, сада је у Дејвису, у Калифорнији, где ради на докторату из енологије попут свог оца. Кад је

све то било речено, настао је мук јер је Урош, пребледелог, готово скамењеног лица, зурио мало у Донија, мало у Шели. Затим је промрмљао: „Чујте, нешто страшно се десило. Пре само три дана, Нел ме је позвала телефоном из Кардифа у Велсу. Добила је мој број овде у Кејптауну од мог тече у Лондону. Рекла ми је, јецајући неконтролисано на телефону, да су њени родитељи два дана раније обоје погинули у саобраћајној несрећи у Велсу.”

Поново мук од неколико минута. „Догодило се њиховом кривицом. Прешли су на супротну страну пута... знате како су узани путеви тамо... вече, мало магле, али и... нешто алкохола... судар с камионом... на лицу места.” Дони је гледао у сто и онда искапио чашу пред собом. „Да ли Вам је, Уроше”, муцао је, „Нел рекла да је обавестила Адама?” Погледао је Шели у очи које су сузиле и одмах наставио: „Видите драги Уроше, Адам је био веома близак с Нелиним родитељима... а њу је просто обожавао. Међутим, из разлога које никад нисмо сазнали, а можда ни њени родитељи, раскинула је с Адамом... знамо да су њени рођени родитељи њу набеђивали, да се спанђала... извините... с неким другим. Адам је онда побегао у Калифорнију.”

Затим је Дони скочио са столице и отрчао из трпезарије. „Отишао је да зове Адама у Дејвису... ја то не бих учинила. То ће поново уздрмати нашег Адама, који се једва подигао из рова рањених. Поготову ако га Нел није сама позвала да га обавести”, говорила је Шели и додала, не тражећи сагласност од Анабеле, „жене умеју да буду подлије од мушкараца”. После неколико минута свеопштег ћутања, Шели им је свесрдно понудила да заноће у Констанији. „Било је ово дивно вече, али се много пило... мислим на мушкарце... ово вино је јако, скоро четрнаест процената... много је спаваћих соба у овој кући.” Погледала је прво Анабелу па онда Уроша и додала, без икаквог ироничног призвука, „имамо једнокреветне собе и оне с брачним креветима”. Урош је то одмах одбио, што је учтивije могао, не консултујући Анабелу. Учинило му се да се она мало рогуши због тога. Није га било брига.

Дони се вратио жутог лица. Свима је било јасно да Нел није обавестила Адама. Схватио је да Анабела и Урош одлазе и као да му није било право. Желео је компањона за пијење до зоре. Пришао је Урошу и нежно обухватио његову главу. „Разумем Вас. Ценим Вас због много чега. Како бих желео да сте мој старији син. Да утичете на Адама.” На свој учтив начин, бацио је полупрезрив поглед на лепу Анабелу. И она и Урош су схватили тај поглед пун аристократске љутње: на крају крајева, по Донију, Анабела није припадала, била је неуспели женски еквивалент мушкараца који је обрлатио девојку коју је њихов савршени, осећајни, господски син

одлучио да обожава. Дони је снажно загрлио Уроша зато што је замишљао да за Уроша Анабела не представља ништа.

Шели и Дони су их испратили до јапанског плеханог јадничка. Срдачно су се опростили. Пред њима, Урош је казао Анабели: „Молим те ти вози. Приметио сам да си само гуцкала. Трезна си. У реду?” И тако су пошли. Урош је махнуо кроз прозор, па се дубоко завалио у седиште још пре краја алеје. А тада, мало се зачудио да је Анабела скренула десно, а не лево. С његовом савршеном мапом у мозгу, Урош је знао да лево значи Кејптаун, а десно Индијски океан. Међутим, није га било брига. Размишљао је о Нел, о том дивљем *coup de foudre* и том лудом времену у Челзију и Фуламу, и дискотекама у Мејферу, с том невероватном девојком. Забранио је мозгу да мисли о Адаму, кога никад није ни видео ни упознао, и кога Нел никад није помињала.

Кад се пробудио, осећао се чудно. Знао је да није дуго спавао ни дуго путовао, а и да није био где је желео да буде. Није чуо бесконачне, велике, хладне таласе Атлантика. Овде је био поред мора, али није било таласа, а и мирис је био сасвим другачији. Нагло се уздигао у седишту, „где смо?” Анабела се насмешила и рекла, „у Маузенбергу, спавао си дубоко, ових двадесетак километара.” Био је запањен, али још увек мамуран: „У Маузенбергу, на Лажном заливу? На Индијском океану? Зашто?” Анабела се промешкољила. „Прво, захвали се што сам нас безбедно возила док си био пијан. Друго, Маузенберг је лепо место и ово је Индијски океан, на коме никад ниси био.” Атлас у његовој глави се успротивио: „Био сам, на Балију и Андаманима, и Гои, и Мадагаскару!” Она се насмејала: „То нема везе. Ово је југ Африке! Одавде је много ближе Антарктику!” Размислио је: „Да, мораћу да обиђем Кејп Хорн да бих стигао ближе.” Није попустила: „И то би једва било ближе!”

„Али слушај, господине бездушни љубавниче”, наставила је, „кад се све речене чињенице узму у обзир, јасно је да си ти био тај који је у Лондону завртео главу тој Нел! Нагнао је да прекине веридбу и онда је пустио 'низ реку'. А она, јадница, теби јавља о страшном удесу својих родитеља, а Адаму, који је волео те људе, а њу и даље обожава, не јавља ништа. Можда су се и Шели и Дони досетили. Стиди се!”

Те речи су га пресекле, али је остао миран. Погледао ју је. Била је веома лепа. Осетио је сексуално узбуђење. Да је узме овде у колима јер је то очигледно желела? Не, неће јој удовољити. „Лупаш. Ни на који начин нисам Нел нагнао да прекине веридбу. Нисам о томе уопште знао. И свакако нисам једини пријатељ, бивши љубавник, ако желиш, коме је она јавила о удесу. Пази шта говориш јер

прљаш женски род више него мушки, како и треба, усталом. Али ме баш брига који је род покваренији!”

Стајали су неколико минута близу плаже и буљили под најмлађим месецом у црно пространство. „Немој да се дуриш”, покушала је да се припије уз њега. Склонио је њену руку, али не грубо. Опет је осетио велико узбуђење и опет се уздржао. Затим су ушли у оближњи хотелчић. Урош је зграбио кључ од портира неодређене расе и отетурао се низ ходник у собу, пуштајући Анабелу да човеку да измишљене податке и новац. „Баш сам простак, али...” У оделу и ципелама бацио се на леђа у кревет и заспао. Десетак минута касније, пробудило га је дивље женско дисање. У полумраку је видео Анабелино наго бело тело како се ритмички диже и спушта на његовом уду.

12.

Следећег јутра Урош се пробудио рано, у зноју и мамуран. Било је загушљиво у соби, а он је на себи имао ципеле, влажну кошуљу и панталоне спуштене до колена. Анабела је спавала нечујно дишући, изазовно лежећи гола на боку. Коса јој је падала на дојке. У купатилу туш није радио и он се некако опрао на умиваонику. Натерао је себе да љубазно пробуди Анабелу и убеди је да изађу из те собице што пре. Боси су два пута прошетали целом плажом, мало говорећи, али пажљиви једно с другим. Небо је било тмурно. Урош је тада обавио свој уобичајени ритуал при првом сусрету са неком огромном водом. Ушао је у афрички Индијац до колена, ставио неколико капи воде на усне, и прекрстио се на православни начин три пута, молећи се Богу за своју породицу и све добре људе. Коначно су сели у ауто, Урош за воланом. Неочекивано, Анабела је упитала да ли је и њу укључио у своју молитву. „Јесам,” одговорио је искрено, „ти си добра”.

Одвезли су се до малог ресторана у Маузенбергу. После ручка, Урош је из ранца извадио малу књигу, једно старо издање *Блаја цара Рагована* Јована Дучића. Отворио је књигу насумице близу почетка и показао Анабели ћирилични текст. „Како је лепо то писмо!”, узвикнула је искрено. „Да... а слушај ово, превешћу ти. Из првог је одељка, 'О срећи'. Као да је о мени: 'Што успемо нашом памећу, покваримо нашом ћуди; а што успемо нашом доброто, упропастимо нашим пороцима; и, најзад, што постигнемо својом мудрошћу, изгубимо нашим темпераментом.'” Дуго су се гледали без речи.

„О таквим чудним стварима размишљаш! У рано јутро, после сувише вина и мог ноћног силовања...” Насмешила се. „Ето, признајем

да је тако било... а врло добро знаш да би мало жена то признало. И то филозофирање које те фасцинира – тебе, геолога, који би требало да буде досадан као што су професори из те феле са којима радим на универзитету. Невероватно.” Заћутала је. „Али сад ћу да те вратим на земљу, то јест, у земљу у којој ја живим, а ти гостујеш. Не морам овде да живим. Могу да се вратим у Торино. Али, ето, настављам да живим у овој земљи. Чудесној и опакој. Погледај ово.”

Пружила му је примерак новина *Cape Times* за ту недељу 1. фебруара 1987. године који је дотле разгледала. Урош је и раније видео тај таблоид у лондонском стилу и увек био запањен количином сексуалне вулгарности у сликама и речима. Но овог пута, све је било екстремније. На првој страници листа била је фотографија две изазовно полуголе девојчице од дванаест година које су се „сетно присећале” свог тринаестогодишњег „екс-бојфренда”. А тај дечак, Малколм Преторијус, само неколико дана раније нађен је у канти за ђубре исечен у комаде. Његова мајка је успела да га идентификује по једном од стопала.

13.

Следећих дана Урош је одржао неколико предавања колегама и студентима, али је избегавао просторије института за геологију где је царевала Анабела. И Одила, с којом је свака три-четири дана разговарао телефоном лажљивим гласом, постала му је помало страна. Није знао како да назове разлог. Осећање кривице? Гнушање собом? Прво преслабо, друго прејако. Њен отац у затвору? Од Одиле су стизала писма младе заљубљене девојке на која је повремено одговарао. Трчао је све даље и брже, што чешће узбрдо, у разним деловима Кејптауна, поздрављајући људе, жене и децу свих раса, у извесној мери неопрезан. Са својом сусетком, госпођом Алисон, наставио је често да разговара преко балкона, а она би му понекад донела укусан ручак који би се састојао од хладне пилетине и кинески спремљеног поврћа са сосом од сенфа и мајонеза, и са свежим ананасом за десерт. У универзитетским новинама *Argus* пратио је ток чувеног дуела за Пехар Америке (*America's Cup*) између једрилица из Сан Дијега у Калифорнији и Перта у Аустралији. Победила је калифорнијска једрилица у четири од седам трка одржаних код Фримантла близу Перта, који је добро познавао.

Једног дана осетио се нарочито физички спремним и одлучио је да одржи обећање које је себи дао кад се жичаром (као да је Алисон Пинкус!) попео на Стону планину. Овог пута, био је петак, 6. фебруар, то ће учинити својим ногама – мада се испоставило да су

биле потребне и руке и ноге. Паркирао је поред доње станице жичаре и почео да се пење у 10.45. Десетоминутно пењање уз стрмину довело га је до Контурне стазе [Contour Path]. Пошао је њом налево и после преласка првог потока упутио се одмах великом стрмином („заиста блентаво”, мислио је касније), што му је донело истински опасно верање уз, потом низ, па поново уз изузетно окомите стене. Изгубио је четрдесет минута крећући се укруг, али је то била добра вежба и опомена. Наставио је даље источно по Контурној стази и после преласка четвртог потока коначно нашао стазу за Platteklip Gorge (клисуру). Била је то веома стрма стаза, чему је требало додати врућину од 33 степена. Урош је претекао неколико других планинара и поздравио се са сваким. Сви су били белци. Поред стазе, на једном месту, указала се масивна глатка стена на којој је огромним словима било написано ANC (African National Congress, АНК) у хоризонталном триколору црно-зелено-златно. Иста или нека друга рука, пријатељска или непријатељска, доцртала је велики црвени срп и чекић.

Урош је стигао до врло уског, прелепог врха клисуре у 13.00 часова и онда му је требало још само десетак минута до горње станице жичаре (1084 м.). Поглед с врха Стоне планине, холандског Tafelberg-а, био је невероватан. Нашао је мало хладовине и скинуо с главе своју белу мајицу која га је током пентрања штитила у бедуинском маниру. Сетио се да је управо то чинио на најјужнијем делу Синајског полуострва, током бескрајног самотног пешачења до рта Рас Мухамад. Упркос стравичној жежи, тада је пио само мало разблажену руску вотку, јер се све време на Синају – после бивања у свитање на врху Мојсијеве планине (2285 м.), изнад манастира Свете Катарине, оне мучене на точку у IV веку – осећао свемоћно.

На врху Стоне планине, међутим, пио је чисту хладну воду из клисуре Платеклип. Но и овде се осећао моћно. Израчунао је да му је било потребно два и по сата да се попне по великој врућини, али кад се одузме 40 минута глупе грешке, то је било свега сат и педесет минута. У ранцу је имао најбољи водич за ходање по Стоној планини, написала га је Шерли Броси [Shirley Brossy], у коме је наведено да су четири и по сата потребна за успон. У малом ресторану на врху жичаре појео је чоколадицу и попио сок од беле рибизле. Затим је размишљао о оном натпису „ANC” – снажном и, чинило се, неуништивом. У том моменту постао је сигуран да ће АНК победити, да је тај покрет неустрашив и незаустављив. Међутим, кроз главу су му пролазиле и друге мисли. Шта ће црни Африканци да раде у овој земљи са српом и чекићем? Шта ће бити са Африканерима, белцима холандског порекла, који су такође

Африканци преко триста година и који немају куда да оду? Као што су Срби у Лици домороци, пало му је на памет.

Нешто га је нервирало у том натпису „АНС” и коначно је схватио шта. Од четврте године Урош се са родитељима пео на планине у Србији и Словенији, а они су га притом учили планинарском бонтону. Кад је мало одрастао, указано му је на једно од најсветијих правила тог бонтона – да се горде, дивне, чисте планине не смеју унаказити ма којом врстом политике, ма којим натписима. У то време, нарочито на српским планинама, то се односило на поданичке усклике Брозу и КПЈ.

Урош је био „добро дете”, а касније један од оних људи који све памте и честите родитељске савете усвајају за цео живот. И тако, кад се крајем седамдесетих година попео на планину Елберт у Колораду (4401 м., што је највиши врх Стеновитих планина у Северној Америци), разљутио се кад је на самом врху, у челичном цилиндру везаном ланцем за камену пирамиду, у коме планинари остављају пријатељске и духовите поруке један другом, нашао цедуљицу са овим текстом:

Karlheinz Walter, 1000 Berlin 36, Kottbusserdamm 88, West Germany
Es lebe Mao Tse Tung und die internationale Arbeiterklasse

– ROTFRONT

Касније исте године, кад се нашао у Берлину, Урош је отишао на ту адресу и зазвонио на врата на четвртом спрату. Један млади човек их је отворио. „Карлхајнц?”, питао је Урош. Кад је човек климнуо главом, Урош му је пружио копију увредљиве поруке планини Елберту и рекао на немачком: „Убудуће, не скрнави планину!” Био је свестан да је било могуће да на њега пуца неки члан *Rote Armee Fraktion*, но... Није се Урош богзна како поносио том тихом осветом, али је увек сматрао да преступнике треба научити памети. А и сада, на врху Стоне планине, лоше је мислио о натпису „АНС”. С једне стране стајала је нека земаљска, себична, политичка идеја „правде”, а с друге Божја, вечна, планинска лепота коју треба одбранити од безобзирних руку.

Сишао је пешке до доње станице жичаре за само сат и по, док је по водичу за то било потребно преко три сата.

14.

Неколико седмица раније, Урош се спријатељио са једним универзитетским професором физичке хемије који је био Зулу (да, то је било могуће). Урош му се поверио да жели да за угледни и бар

наводно прогресивни часопис *New Yorker* напише објективан чланак о друштвеној ситуацији у Јужној Африци. Професор га је повезао са једном породицом интелектуалаца који су били изразито против власти и апартхејда, а који су наводно имали доста поузданих информација. И тако је породица од четворо људи дошла да посети Уроша у његовом стану у Си Поинту. Отац, Џејмс, био је белац с једном баком из Индије. Мајка, Жанета, је била „чисти мешанац”, боје чоколаде с млеком, сврстана као „Кејп обојена”. И ћерка Ема, од двадесет и четири године, и син Ендрју, од двадесет и осам, били су сврстани као *coloured*, мада су имали сасвим другачију боју коже и од оба родитеља и једно од другог: Ендрју је био бео, а Ема боје чоколаде са 75% какаоа.

Сви су били образовани и веома учтиви. Донели су Урошу разне ситне поклоне за добродошлицу у Јужну Африку. Почео је разговор о политици и условима свакодневног живота за све њих – разговор који је Урошу отворио очи о много чему. Веома мало од тога чуо је Урош од Сузане, од Криса Грина у Јобургу, и од Анабеле и госпође Алисон – а још мање од својих колега геолога. Био је запањен суровошћу њиховог третмана. Постепено су гости разним питањима сазнавали доста о Урошевом пореклу и намерама. Ништа није крио. Тек кад је дошло време за одлазак, Џејмс је открио Урошу да Гордон, брат његове супруге Жанете (дакле и сам „обојен”), који живи у САД и ради као диригент и пратилац вокалиста на клавиру, има велике проблеме са политичком полицијом у Јужној Африци. Гордон је код њих оставио гомилу различитих материјала за које они мисле да могу Урошу да помогну у писању чланка за *New Yorker*.

Урош је посматрао Џејмса нетремице неколико тренутака, а онда је прешао погледом на остале. Полицијска клопка? АНК замка? Неважне глупости? Величање мучеништва успешног рођака у Америци? Џејмсово лице било је отворено и поштено, Жанетино озбиљно. Ендрју је изгледао потиштен и уморан од свега, а Ема... прелепа Ема – тек тада је то увидео – била је намргођена. Урош је био сигуран да она не лаже; можда не зна све, али не лаже. И тако је оберучке прихватио понуду. Џејмс је брзо отишао у хол и вратио се са ранцем из кога је извадио велику картонску кутију. На њој је црним фломастером било написано „Емина приватна својина”.

15.

Једног јутра око недељу дана касније, Урошев телефон је зазвонио у пола седам. Био је то Џејмс и глас му је дрхтао. Рекао је да зове да потврди позив на вечеру код њих у осам. Поновио је адресу у Страндфонтејну, близу Индијског океана, и брзо додао: „А оно

што смо Вам дали, то су жврљотине, аутопортрети моје ћерке кад је имала шеснаест година. Немају никакав значај.” Урош је ћутао па рекао, „доћи ћу на време, поздравите Жанету и децу”.

Већ током претходне седмице, Урош је проучио садржај кутије и било му је јасно да је Џејмс свестан тога. На врху су заиста били школовани аутопортрети лепе шипарице Еме, сликани темпером, али испод њих су били драгоцени Гордонови политички материјали. Али сада, шта да ради? Џејмсов дрхтави глас и позив у 6.30 наговештавао је нешто лоше. Брзо се одлучио. Извадио је аутопортрете из кутије и ставио их у велики коверат који је примио од универзитета у Дурбану. Затим се одвезао у оближњу цвећарницу и купио два велика букета. Око девет сати, зазвонио је на врата госпође Алисон, што никад раније није урадио. Под мишком је носио кутију са Гордоновим материјалима. Алисон је одмах отворила, пријатна и свежа. Предао јој је букет и рекао: „Можемо ли заједно на главни *postkantor*?” Та дивна жена буквално је отрчала у кухињу да стави цвеће у вазу, а затим су се њеним зеленим мерцедесом одвезли на пошту. Замолила је Уроша да вози. Била је старомодна или је то био флерт од пре ко зна ког рата, мит о неспособној женици којој треба помоћ. На пошти су купили неколико великих коверата и распоредили Гордонове папире у њих. Алисон, та храбра млада жена од осамдесет и две године, ништа није питала Уроша. Написала је своје име и презиме на свим ковертама као пошиљалац и адресовала их својеручно на једног Урошевог колегу од поверења у Немачкој. Док су ходали према колима, рекла му је: „Знате, ово је први пут после... чекајте... четрдесет и шест година да сам послала писмо у Немачку.”

Урош није коментарисао, али је мислио да понешто схвата. Брзо је и вешто возио кроз Кејптаун, који је сада већ био његов град, до хотела „President”, у Си Поинту, одмах поред њихове зграде. У трпезарији са погледом на Атлантук, сличан оном из његовог, а и њеног стана, Урош је поручио француски шампањац и доручак за њих двоје. После прве чаше, госпођа Алисон је рекла: „Вино из Констанције, Стеленбоша и Парла најбоље је на свету, али врхунски француски шампањац попут овог... да ли сте били у Ремсу?” Да, био је у Ремсу. После друге чаше, Алисон је спонтано дигла рукав своје свилене блузе и показала Урошу тетовирани број. „Жигосана као говедо на Дивљем западу”, рекла је тихо, па наставила: „Упознајте се са Ханом Пинкус, Ашкенази Јеврејком рођеном у Визбадену 1904. године у богатој породици, комунистичкиња која је преживела Аушвиц.”

НЕНАД ШАПОЊА

У ТИШИНИ ТЕГА БАЧЕНЕ КОЦКЕ

ВЕЛИКА ПРИЧА ГУТА МАЛУ ПРИЧУ:
МАЛА ПРИЧА РАЗАРА ИЗНУТРА ВЕЛИКУ

Гледам како душа
исијава са лица,
које тада
једно јесте.

Упорно тражим место
на коме ме не може бити.
Једино тамо
сигуран сам да јесам.

А ти,
не можеш побећи
од себе,
чак и када си
усред гужве.

И ко ће ту коме рећи,
и шта?
Можда највише,
то нисам ја.

МОЈА ГЕОГРАФИЈА:
ЗОВЕ СЕ ПСИХОЛОГИЈА

Преписујем звук времена,
порозног и поузданог у исти мах.

Колико година треба да стекнеш,
да би остао заувек млад?

А како је лако заспати
и не будити се.

Бити у себи
и свој на свом.

У потпуној сигурности,
јер тамо све јесте.

НАВЛАЧИШ ОДЕЛО ТЕЛА:
СВЕ У НАДИ ДА ЋЕШ СЕ ПРОБУДИТИ

Срећу и сигурност
опадавам у исти час
док се питам
ко је пројурио
ко проминуо
кроз ово биће,
живот или време.

О, ЈАВИ МИ СЕ:
ХОЋУ ЛИ СУТРА БИТИ ТУ ГДЕ ЈЕСАМ?

Пратим дечака у себи,
ослушкујем нелагодност
која га топи
у одраслом телу.

Као да никада није био
све оно што најстварније јесте,
свој и цео,
сам и потпун.

Покушава да изађе
из ропства у којем га
годинама спутавам
све више и више.

Гребе ме и безгласно моли,
да просветлим замрачен свет,
да будем оно што сам био,
када био јесам.

Моли ме да изађем,
из игре коју губим.

Моли ме да не бацам
обележене коцке
туђом руком.

Моли ме за шапат пажње.

А ја,
сурово и непристојно,
бацам коцку,
баш када сам осетио
где је у њој тег.

КОМЕ ПРИПАДА ПРОСТОР:
КРОЗ КОЈИ СЕ КРЕЋЕМ

Усред детињства,
у овој кожи и телу,
педесет и пет лета старом
крећем се у свету,
са очима и умом петогодишњака.

Не верује ми нико.
Али су сви спремни да повреде ме.

Увек одлазимо
тамо где смо већ били.
А све то беше још само
искушење тренутка.

Оног,
у коме ме
не можеш наћи,
ни у једном падежу,
ни у примисли зачете близине!

(Из рукописа „У тишини тега бачене коцке”)

ВЛАДАНКА ЦВЕТКОВИЋ

ПЛЕС ПРАШИНЕ

ТЕЛЕБЕЗГЛАВ (тело без главе)

Папиру одузимам
снежнобело девичанство.

Увредљиво је како стварност
не поставља границе.
Као да сам у кампу – Пропаст
за заблуделе мутанте.

Постављам испред себе Памћење.
Лево стављам Жудњу, а десно Језик.
На западу је Ризик,
На истоку Срце.
На југозапад стављам Могућност,
а на југоисток, Главу.

Чудан вашарски воз искуства.

СПАВАЋА СОБА

Ноћ мирише на влажно
лишће и асфалт.
Киша шиба кроз ореоле
уличних лампи.
Ми, у заједничком искораку
према великодушној тами.
Дионизијској.
Психа лелуја.
Флерт с колапсом.
Налет задовољства
хитнут у висине.
Земљотрес у срцу
запоседне од табана до главе.
Освежи отиске прстију,
трепавице, стидне длачице...
као савршен прескок
скакача с мотком.
Крв у глави дивља.
Колосално.
Необуздано.
Етер међу нама дрхти.
Судар потпуног слепила
и савршеног вида.
Грамматика тренутка.

ХЛАДНА ЧАША СТВАРНОСТИ

Вечерња светлост
расипа се по облацима.
Гледам птицу
што лети ка прозору
описујући кругове у ваздуху,
као да скицира неки запис.
Обрушава се на стакло
и схватам —
новински лист заробљен
у канцама ветра.
Сићушан кончић осмеха
повукао је крајеве
мојих усана.
Тишина.
Сенке кључају и
надимају се по угловима.

Помислих, да
грудва ожиљачног ткива
може нестати.

ПЛЕС ПРАШИНЕ

Попут шушкавог звука
грицкања термита
патња се ушуњала.
Велика загонетка
у предворју сна и јаве.
Све беше као да
волим пламен или ветар.

Срце ћу оставити
међу прљавим пепељарама
и попут згужваног моржа
отетурах у сутра.

ИНТУИТИВНЕ АНТЕНЕ НИСУ БРУЈАЛЕ ОД СИГНАЛА

Изгледао си
Као лепо ковано гвожђе
На некој капији.
Неодољиво за око.
Волела сам посматрати
Како ти спори смех клизи
Од усана до очију.
Бејаш похлепна.
Треперила у ваздуху.
Пузала, шуњала кроз уста,
До стомака, скорелих плућа.
Речи нам нису биле важне.
Давале су нам времена
Да ослушкујемо сами себе.

Време је неумољиво марширало
Ка свом крају, и није
Страшно оно што сам написала,
Већ оно што сам могла написати.

ЈЕЛЕНА МАРИНКОВ

КУЋА НА ПРОДАЈУ

НАПОМЕНА О СЛИЦИ

Требало је да тамо, међу осталима, будем и ја,
али и кад мало боље погледам, не разазнајем себе на тој лажној
дагеротипији

Пастелне, нежне ивице благо су умрљане
Четири ока, пет пари ушију и три срца заробљени на дну слике
Наслућује се на тој старој слици из новчаника
безброј ситних благоглагољивих љубичица и ружице неоплетене
у букете

Иза пора и бубуљица
назире се на тој слици из мртвачевог новчаника
читава једна изгубљена улица

КУЋА НА ПРОДАЈУ

Јесте, немамо канализацију
Да, кућа је од набоја
Нису нам веровали ни ови из општине
Хтели су да опорезују кућу по стандардној тарифи
Црепови су испуцали, али олуци се још увек добро држе
Треба да се окречи и споља и изнутра, у то ћете морати да уложите
А и да ставите паркет или ламинат, ми смо седели на ладном
бетону

Муве заклањају поглед на кокошињац
Кад падне киша, мртва свиња исплута из септичке јаме
Зид у задњем делу дворишта само што не падне
Ако се тај зид сруши, пашће вам цела кућа на главе
Нема везе, ионако је од набоја
Нема везе, ионако није легализована
Нема везе, ионако није скупа
Нема везе, ионако смо сви пали

НЕМА СЕСТРЕ ДОК НЕ РОДИ МАЈКА

Није савршена и сигурно је не би отели ванземаљци.
Рано је остала без оца, живела је у сенкама деце из дворишта.
Обећали су јој да је неће тући ако призна да је разбила прозор.
Лагали су.
Не зна да вози трактор. Не зна, бре, ни кола да вози. Ма и бицикл
избегава.
Има нежне уши и носи поцепане хулахопке.
Нико је ништа није питао кад су њеној деци давали имена.
Ни кад су децу крстили.
Родила је и због тога се угојила.
Нико у овој држави не уме то да цени.

ЗБОГ КОЈИХ СЕ СТИДИМ

Ми имамо козе и свиње
Ујутру и увече намиримо стоку
Двапут недељно идем у музичку школу мрзим виолину и тешку
кутију и солфеђо
Мрзим екскурзије спаковали су ми сендвиче са чајном kobасицом
па сам се исповраћала цео аутобус је смрдео
Највише мрзим другу децу
Буцовани из насеља бацају клипове кукуруза у наше двориште
Деда узме мотку па им маше па им прети
Једном годишње седнемо на хоклице чистимо боранију
У јесен се утоварује кукуруз у пролеће се цепају вишње
Мачке нам се маце трипут годишње
Чекамо да нам се напуни септичка јама
Кад порастем, има да одем од куће
Браво, срце, браво, душо
Моји опасни елементи одвешће ме међу небодере, хипермаркете,
смог и природу на кашичицу
У души ћу увек остати она
која је увидела да је њена моћ била у ономе чега се одувек стидела

ПОРОДИЧНИ АЛБУМ

И боље што немаш пуно породичних фотографија
У очима својих предака макар ниси видела злу намеру
Свест о пуштању жилица у твоје изопачености и пороке
У твом гласном говору, масној коси, склоности да завидиш,
бангавим прстима на ногама
Макар не видиш како се смеју на сликама јер су ти се колективно
посрали у живот
Сипајући у твоје корито своје подземне воде

АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ

СТВАРНИ ЖИВОТ

СТАРИ СЛИКАР

Стари сликар стоји поред прозора атељеа,
тамо, где леже
четкице и боје.

Песници очекују надахнуће, док сликари
нападају предмете и лица,
долазе и вичу.

Па ипак, њихове контуре остале су
неизразите, заметене.
Предмети су ослепели, ућутали.

Стари сликар осећа само
нејасан талас светлости,
жудњу за обликом.

И зна, да се чак сада
још увек може појавити
горка радост неразликовања.

ЧЕКАМО

Једног поподнева
Алфред Корто* свирао је Шопена
већ само с плоче
И шта
Већ је вечност
Постоје само деликатност
и мрачне силе
које дремају
Сви чекамо
шта ће бити даље
Већ је вечност
али убрзо ће се завршити
Звуци су муње
не смеју да се заустављају
Нама је допуштено заустављање
молићу лепо
стоп

* Алфред Денис Корто (1877–1962), француско-швајцарски пијаниста и диригент, прославио се интерпретацијама Шопена. – Прим. прев.

ИСТАМБУЛ

Поново видим оне дечаке, на поподневном
сунцу, како прстима стежу нос
скачу у море у Истамбулу
с невисоког бетонског мола
Одмах након тога излазише из воде,
пресијавајући се као влажно камење,
да би сместа поново скакали —
као да је *perpetuum mobile* ипак могућ.
Не знам, да ли бејаху срећни, а ја
бејах, на часак, у сјају
мајског дана, посматрајући.

АУТОПОРТРЕТ С ИНФУЗИЈОМ

Господин Загајевски? – проверава себе болничарка.
Да, одговарам, то сам ја.
Антибиотик је прозиран
као изворска вода
никуда не жури.
Напољу видим стари јасен,
раширио младо лишће
радује се ваздуху
и мајском сунцу и ветру.
Јер, болница у недељу,
драги моји, није болница,
већ променада, плажа, летовалиште,
опијум, кардиологија и сан.
Такође видим стадион К. С. Клепадија
плави играју против црвених
а црвени против плавих.
Овде ипак владају мир,
тишина и прозирност;
не учествујем у борби.

ИСТОК

Сунцокрети згњечених лица,
знатижељна боранија оплиће танушне притке.
Идила дубоких башти; певају голубови.
Изнанада појављује се Замошћ, Лешмјанова* кућа,
затим цвета слез и видиш Белжец**,
празан град, где живи
пола милиона сенки, глува тишина толиких гласова,
и нико више не плаче – само четири
лепе Јеврејке из гета у Колбушовој
већ годинама гледају у објектив као у спасење,
али спасења неће бити, нити га је било,
постоји само објектив, постоји и постојаће
сочиво с плавим одсјајем
као да се алкохол у чаши запалио,
и дрвене црквице очекују ватру
веома мирно, непокретне.
То је исток без сунца, то је сунце
без лета, одатле је близу
до крајњих места, до почетака, до краја,
до црне земље, до бескрајне арије.

* Болеслав Лешмјан (1877. или 1878–1937), веома значајан и оригиналан песник, прозни и драмски писац, есејиста, као правник неко време радио је и живео у Замошћу. – Прим. прев.

** Белжец је за време Другог светског рата био концентрациони логор. – Прим. прев.

КАРДАМИЛИ

Галчињски у заробљеничком логору:
побожан као никад пре и после тога.

Шта да уради неко, ко је песник –
у армији, у болници или у свету?

Избеглице из Сирије тону у мору
или се гуше у камионима-хладњачама.

У Кардамилију* на друму лежала је убијена мачка
(с напором избегах да је прегазим)

– због чега бејаше ми је толико жао,
као да сам изгубио неког блиског.

Сигурни смо, скривени
у бетонским кутијама, у страху.

Дува северни ветар, мелтеми,
смокве падају на испуцала уста земље.

Септембар 2015

* Кардамили – грчки град на полуострву Мани, у *Илијади* Хомер га наводи као један од 7 градова које је Агамемнон понудио Ахилу, да би се поново придружио борби у Тројанском рату. – Прим. прев.

ЈОГА ГЛАСОВА БОЛНИЧКОГ ХОДНИКА

Ово није Вивалди а ни Штокхаузен
Ово су нешколовани гласови
Ово није *bel canto*
Чујеш шапат понекад и псовку
Или ћутање испуњено горчином
Две старе жене
Разговарају о лекарима
– Онај плавушан је учтивији
На носилима лежи старац белог лица
Има затворене очи
Овде више нема саосећања
саосећање је изашло и дуго се не враћа
ни адресу није оставило

ЧАРЛИ

C. K. Williams in memoriam

Чарли* је својевремено изјавио у Њујорку:
бићемо пријатељи – и били смо пријатељи
током тридесет година.

Бејаше нестрпљив, понекад властољубив
мада је знао, да само деликатност повезује.
Висок, с лицем шпанског племића.

Сваког јутра улазио је у свој атеље
као радник у виноград
наоружан великим маказама маште.

Радио је полако, више пута преписивао
песме – да би од прозе густе од синтаксе
извео стих услихења.

На први поглед чинио се мало поетичан.
Његов отац продавао је фрижидере и телевизоре
међутим њему се јавио гласник, који је говорио шапатом.

На летњем одмору близу Луке устајао је први
и у врту, у белој целаби из Марока
изгарао је над црним компјутером.

Његова бака рекла му је, да је дошла из Аустрије,
премда се родила у Лавову и пре Острва Елис**
презивала се Грабовјецка

Пријатељство је бесмртно и није му потребно
превише речи. Стрпљиво је и спокојно.
Пријатељство је проза љубави.

Четири дана уочи смрти лежао је у кревету, мршав
попут логораша у Аушвицу великих тамних очију.
Чекао је ослобођење.

* Чарлс Кенет Вилијамс (Charles Kenneth /C. K./ Williams, 1936–2015), амерички песник, критичар и преводилац. – Прим. прев.

** Острво Елис у њујоршкој луци је симбол уласка емиграната у САД, од XIX века до данас. – Прим. прев.

НЕДЕЉА

Молим вас, идите у цркву
сваке недеље, у једанаест
или у дванаест, у чистим кошуљама,
у брижно испеглаој одећи.
Идите у цркву, тамо вас чека

свештеник с гојазним подбратком.
Држаће говор поприлично дуго
тоном неописиве надмоћи,
наредиће вам, шта да мислите и шта да чините.

Бог је негде другде, негде другде.
Ми ништа не знамо. У тмини живимо.
Бог је негде другде, негде другде.

Превела с пољског
Бисерка Рајчић

МИЛИВОЈ СРЕБРО

СУДБИНА ВЕЛИКОГ ПИСЦА ИЗ
„МАЛЕ” КЊИЖЕВНОСТИ

Иво Андрић у огледалу француске критике

(I део)

САЖЕТАК: Са осамнаест преведених књига у Француској, Иво Андрић с правом носи епитет најпознатијег српског и уопште јужнословенског писца у овој земљи. Тај привилеговани статус додатно ојачава и чињеница да је, од свих аутора из бивше Југославије, Андрић и најдуже присутан на тамошњој књижевној сцени, где његова књижевна „авантура” траје скоро шест и по деценија. Ипак, пажљивом анализом критичке рецепције његових дела могуће је уочити да је дуго присуство овога писца у земљи Балзака и Флобера амбивалентно и да је током тог дугог периода Андрић наилазио на различит и често опречан пријем: био је слављен али и заборављан, изазивао је дивљење али и био игнорисан, остајући, парадоксално, за сваку нову генерацију критичара писац кога тек треба открити.

Зашто је то тако? Зашто једини нобеловац из бивше Југославије још увек није прихваћен у овој земљи на начин на који то заслужује? Пратећи динамику Андрићеве француске „авантуре” кроз анализу критичког пријема и валоризације његових дела, овај оглед ће покушати да понуди одговоре на постављена питања. При томе ће под критичку лупу посебно бити стављени стереотипи који још од 1956. године, од првих превода његових романа, прате и про-филишу на одређени начин рецепцију овога писца у Француској,

земљи којој се не може оспорити заслуга за промовисање више српских писаца на међународној књижевној сцени.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Андрић, рецепција, француска критика, књижевни контакти, Оријент, Запад, регионално и универзално.

Настојећи да одреди како се наш нобеловац „котира” у земљи Балзакa и Флобера, један еминентни компаратиста и професор на Сорбони, Ив Шеврел, изнео је почетком осамдесетих година прошлог века следећу тврдњу: „Није лако, у Француској, читати Иву Андрића!” Да би оснажио изнесену оцену, овај париски компаратиста је прибегао методи својственој својој специјалности – *йоређењу*: чак и ако је „познат” у уском кругу специјалиста где се „понекад сматра за референцу”, Андрић је, запажа Шеврел, „далеко од ’популарности’ коју, код образованих Француза, уживају неке његове немачке, америчке, енглеске, руске или јужноамеричке колеге...”¹ Када се узму у обзир чињенице да је Андрић нобеловац, и то једини са простора бивше Југославије, и да је од свих српских књижевника управо он био тада, као уосталом и сада, најпревођенији² и најпознатији писац у Француској, онда ова упозоравајућа тврдња Ива Шеврела може да изазове само запитаност: да ли доиста, и у којој мери, она одражава истину; и ако је тачна, зашто је то тако како се у њој тврди; најзад, да ли се данас, четрдесет година после, ова тврдња може узети као кредибилна кад је реч о рецепцији Иве Андрића у Француској?

Релевантне одговоре на ова питања покушаћемо да нађемо кроз анализу критичког пријема и валоризације дела овога писца, настојећи при томе да истражимо главне специфичности његовог присуства на француској књижевној сцени у току једног релативно дугог периода: наиме, ако се за полазиште узме датум изласка првих француских превода Андрићевих књига, 1956. година, онда се може закључити да његова књижевна „авантура” у овој земљи траје већ шест и по деценија! Говорећи сасвим прецизно, овај оглед ће покушати да прикаже и природу еволуције и динамику те „авантуре” следећи хронолошки њене различите етапе. Конкретно, пажљивим увидом у корпус критичких текстова који ће овде бити подвргнут анализи могуће је јасно разликовати три фазе у рецепцији Андрићевог дела у Француској. Прва почиње објављивањем његова два велика романа – *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* (1956) – и окончава се појављивањем *Проклетје авлије* (1963,

¹ Ives Chevreil, „Avatars d’une littérature de langue ’non-universelle’: le cas Ivo Andrić” [Аватари једне књижевности писане на „неуниверзалном језику”: случај Иво Андрић], у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Андрићева задужбина, Београд 1981, 781–795.

² Досад су на француски преведена скоро сва његова најзначајнија дела, и објављена у укупно 18 књига!

1965).³ Друга фаза траје између 1977. и 1987. године, када је преведено више његових приповедачких збирки, док трећа фаза – која започиње са избијањем грађанског рата у бившој Југославији, који је подстакао, и чак изазвао, поновни повратак овог писца на француску књижевну сцену – покрива деведесете године прошлог и прве две деценије XXI века.

Пре него што кренемо у анализу Андрићеве француске „авантуре“, неопходно је прецизирати такође да у овоме огледу неће бити предмет детаљнијег разматрања текстови које су критичари и истраживачи из бивше Југославије објавили о овоме писцу на француском језику, а који сачињавају релативно обиман опус. То, наравно, никако не значи да је њихова улога у представљању Андрића у франкофоном свету била минорна, напротив, али нам они по природи ствари – будући да представљају *погледа изнутра*, и да припадају књижевној и/или језичкој сфери самог писца – не могу бити извор за истраживање *француског погледа* на Иву Андрића и слику коју су о њему створили Французи.

I

ОД ПРВИХ ПРЕВОДА ДО НОБЕЛОВЕ НАГРАДЕ

1. Унакрсно читање Робера Ескарпија и збуњености Жоржа Перека

Французи откривају по први пут једног савременог романијера из бивше Југославије тек 1956. године: тада су, наиме, као што је већ поменуто, објављени преводи два романа Иве Андрића – *На Дрини ћуприја*⁴ и *Травничка хроника*.⁵ Радознали да упознају књиге које долазе из књижевног света тако различитог од њиховог – а преко њих и једну „младу књижевност“ о којој у то доба, због недостатка превода, нису имали никакву представу – Французи су показали у исти мах и предусретљивост и опрезност. Без стварних репера, без жеље да прихвате ризик слободне интерпретације, најопрезнији су се ослонили на мишљења аутора предговора – сла-

³ О овој фази рецепције видети такође: Стојан Ђорђевић, *Превођење и читање Андрића / Рецепција књижевних дела Иве Андрића у Француској до 1975. године*, ауторско издање, Београд 2003. и Миливој Сребро, „Између славе и заборава: рецепција дела Иве Андрића у Француској“, *Књижевни лисци*, бр. 56, 57, 58 и 59, април–август, Београд 2007.

⁴ *Il est un pont sur la Drina*, превод и предговор Georges Luciani, Librairie Plon, Paris 1956. По информацијама које се могу наћи у француској штампи, овај роман је објављен у значајном тиражу од чак 4.500 примерака.

⁵ *La Chronique de Travnik*, превео Michel Glouchévitch, увод написао Claude Aveline, Club Bibliophile de France, Paris 1956.

висте и преводиоца Жоржа Лисјанија и романијера Клода Авлина – дајући у својим приказима тек неколико општих запажања о писцу и његовом делу. Неки критичари, међутим, већ од почетка прихватају Андрића без резерви: уз упозорење да читање овога писца може причинити извесне потешкоће француском читаоцу – јер се „његово дело разликује од свега оног што обично познајемо”, како се изразио писац Жорж Перек – они су одмах истакли да је реч о изузетном аутору који се може поредити са великим словенским класицима.

Први чланак о Андрићу – чланак интригантног наслова који дотад готово непознатог писца представља као „југословенског Толстоја” – написао је Робер Ескарпи.⁶ Користећи прилику која му се указала, овај познати романијер, критичар и хроничар *Монда* се одлучио за својеврсно „унакрсно” читање, за неку врсту компаративне анализе двеју Андрићевих књига. *На Дрини ћуџрија* и *Травничка хроника* припадају истом жанру, констатује Ескарпи: реч је о историјским романима, писаним за време немачке окупације, који преузимају неке од „традиционалних улога” жанра – „сачувати, подржати, оплеменити љубав према домовини”. Ипак, упркос наведеним сличностима, наставља критичар *Монда*, ови романи се веома разликују. *Травничка хроника* евоцира историју Босне из Наполеонових времена што је чињеница која неизбежно намеће паралелу са *Рајом и миром*, тим пре што овај Андрићев роман представља „другу компоненту наполеоновске фреске код Словена”. Али свет који он приказује је, за разлику од Толстојевог, статичан. То је свет Истока затвореног у себе, чија „свеprisутна инертност” ствара неку чудну атмосферу која би се могла окарактерисати као стање „ни рата ни мира”. У односу на овај роман, *На Дрини ћуџрија* је, сматра аутор чланка у *Монду*, много флуиднија и динамичнија: она је компонована као „низ новела” чије је јединство остварено преко фигуре моста који представља „спону између Истока и Запада”. То је књига кроз коју проговара „тешка тишина” *Травничке хронике* и која „даје смисао животу”, јер се у њој наслућује „будућа Југославија” која ће заменити „Оријент поражен властитом инертношћу”.

Ескарпијев чланак, својеврстан позив на откривање „новог Толстоја”, био је без сумње подстрек и другим критичарима. Међу текстовима посвећеним углавном роману *На Дрини ћуџрија*, посебно се издваја приказ Жоржа Перека.⁷ Интересантна ствар: будући

⁶ Robert Escarpit, „Un Tolstoï yougoslave? Ivo Andrić” [Југословенски Толстој? Иво Андрић], *Le Monde*, 16/17. децембар 1956, 7.

⁷ Georges Perec, „Il est un pont sur la Drina, par Ivo Andrić”, *Les Lettres nouvelles*, vol. 45, јануар 1957, 139–140.

аутор романа оригиналне и иновативне структуре, *Живой уйуй-сйво за уйойтребу* [*La Vie mode d'emploi*, 1978], који је и сам трагао за новим и необичним романескним формама, није могао да сакрије збуњеност пред овом Андрићевом књигом која му се указала потпуно различитом од свега што је до тада читао. Ни хроника, ни роман, ни збирка прича, а у исто време све то заједно, ова књига, пише Перек, измиче сваком покушају класификовања. Али, ако је и остао збуњен пред необичном композицијом романа *На Дрини ћурија*, Перек ипак није крио одушевљење пред „интелигенцијом и сензибилитетом” српског писца који је успео да – упркос мешању жанрова и укрштању „историје, фолклора и фикције” – дâ својом делу „особен утисак јединства”.

Остали критичари су се углавном задовољили, мање-више, општим опаскама о Андрићевом уметничком свету, о природи његовог стила, или о његовом односу према историји и културном наслеђу Босне. Но, иако је њихово читање далеко од продубљене анализе, могуће је пронаћи у њиховим приказима занимљива размишљања и, понекад, врло луцидна запажања, као на пример оно које указује на Андрићеву двоструку вокацију, на чињеницу да његово „перо” уметно комбинује „два талента”⁸, дар историчара и дар романсијера. Ту пишчеву способност да се са лакоћом креће између историје и фикције, стварности и легенде, запазили су скоро сви критичари, који ће, уз похвале пишчевом несумњивом таленту, изнети и покоју критичку опаску.

Да Андрић вешто преплиће „легенде и историју” запажа Етјен Селије, али вредност романа *На Дрини ћурија*, по његовом мишљењу, чине такође и „богатство и прецизност конкретних детаља, као и ретка снага емпатије” коју писац осећа према „души народа”.⁹ Укратко, то је књига „компактна и снажно сликана” али и „мало спора”, односно предугачка, констатује Селије пре него што ће закључити: овај роман може имати успеха у Француској под условом да сретне „стрпљиве читаоце”, оне које неће „одбити сировост извесних детаља”. (Наравно, овде критичар алудира пре свега на набијање Радисава на колац, сурову сцену тешко разумљиву рационалном картезијанском духу, која, уосталом, није шокирала само њега.) Попут Селијеа, и Андре Вирмсер, критичар и романсијер, примећује да је Андрићев роман „помало предугачак”, али га тај детаљ неће спречити да напише како је, ипак, реч о књизи у којој има „лепих страница” и која црпи снагу из „срећне симбиозе историје и фикције”.¹⁰

⁸ „Des sultans à Tito / Од султана до Тита”, *L'Express*, 28. децембар 1956, 26.

⁹ Etienne Celier, „Ivo Andrić – Il est un pont sur la Drina”, *Etudes*, новембар 1957, 316.

¹⁰ André Wurmser, „L'Europe inconnue” [Непозната Европа], *Les Lettres Françaises*, n° 656, 31. јануар 1957.

Без познавања српског језика, без могућности да читају Андрића у оригиналу, француски критичари су, тих педесетих година, своју представу о овом писцу, наравно, градили искључиво на читању његових двеју књига које су им биле доступне у француском преводу. Та чињеница објашњава и одсуство, у то време, озбиљнијих аналитичких тумачења која би била у стању да третирају Андрићево дело у целини или да понуде синтетички поглед на његову поетику. Конкретније, само два есеја тога типа, додуше концизна и без већих аналитичких амбиција, објављена су у томе периоду у француској периодици. Задржећемо се на тексту Марсела Шнедера – угледног песника, новелисте и есејисте – који се одлучио, како сам каже, да скицира „истинско лице Југославије” кроз портрете два, по његовом схватању, „најзначајнија југословенска писца” из послератног периода: Иве Андрића и Мирослава Крлеже, чије нам личности али и дела откривају „запањујући контраст”.¹¹ Овде нас, наравно, посебно занима „портрет” првог од њих:

Андрић поседује аналитичку интелигенцију и верује у примат уметности, у класичне вредности мере и укуса. Он негује свој стил, пажљиво се опходи према језику, али зна да убаци и покоју кокете-рију која му омогућава да сачува хладнокрвност кад описује неке ужасне догађаје као што су набијање на колац или давање. Андрић настоји да остане луцидан посматрач, ироничан, и заговара изванредан интелектуални дандизам: он је моралиста и приповедач.

Да би употпунио портрет писца, Шнедер ће се потрудити и да назначи још неке од главних црта његове уметности приповедања које су, како тврди, сасвим у складу са његовим класичним укусом који га приближава „нашим писцима XVII века”.

2. „Крунисање” у *Сјокхолму* и његов одјек у *Француској*

Објављујући два Андрићева романа 1956. године, Француска није била ни прва али ни последња од земаља које су исказале интересовање за великог писца. Преведено и прихваћено са похвалама најпре у земљама Источне Европе и у Немачкој, његово дело ће, током друге половине педесетих година, почети да изазива занимање скоро у целом свету. Преводи Андрићевих књига се множе нарочито у земљама Западне Европе, као и у Скандинавији, у САД

¹¹ Marcel Schneider, „Le vrai visage de la Yougoslavie” [Истинско лице Југославије], *Les Nouvelles littéraires*, n° 1593, 13 мај 1958, 5. Аутор другог есеја је Сретен Марић, реномирани српски есејиста који је живео у Француској (Sreten Maritch, „Ivo Andrić / Il est un pont sur la Drina”, *Critique*, n° 119, април 1957, 377–379).

и у Израелу. Наравно, највише се тражи његова најпознатија књига, *На Дрини ћуприја*: до 1961. године, овај роман је већ преведен на више од двадесет језика!¹² Овај брзи успон писца на међународној књижевној сцени није могао, разуме се, проћи незапажено ни у Шведској: 26. октобра 1961. године Иво Андрић је, као што је познато, и званично проглашен педесет шестим лауреатом Нобелове награде.

Андрићев тријумф у Стокхолму дочекан је у Француској без велике медијатизације, али топло и са симпатијама. На вест о награди одмах је реаговало неколико значајних личности из француских књижевних и интелектуалних кругова – као, на пример, Клод Авлин и Жан Касу – који су изразили подршку и симпатије новом Нобеловом лауреату. Од великих националних дневника, *Монд* и *Л'Орор* су посветили највише простора овом књижевном догађају. Посебно *Монд*, који је тим поводом објавио две кратке репортаже из пера својих дописника у Стокхолму и Београду, и један велики чланак, којем ћемо овде посветити посебну пажњу, а који је написао угледни песник Ален Боске, у то време и млади авангардни критичар.

Добар познавалац књижевности бивше Југославије, Боске је покушао да скицира неку врсту сажетог портрета Иве Андрића.¹³ Оно што разликује „овог великог ерудиту, префињеног историчара и перфектног дипломату” од његових земљака, чији је темперамент толико близак „страстима овог столећа”, јесте пре свега, истиче он, „смисао за реалност и за пропорцију”, „објективност” и категорично одбијање да учествује у „трци надметања”. Укратко, својом „умереношћу” и „елеганцијом”, којима је привукао симпатије у Скандинавији и у Западној Европи, Андрић се доживљава као највећи европејац међу југословенским писцима. Ту европску димензију његовог дела Боске нарочито жели да истакне кад пореди „југословенског романијера” са неким другим европским писцима. Очигледно је, тврди он, да је његов естетски укус врло близак француском укусу, „оном који је карактеристичан за традиционални роман”, за Стендала и Рожеа Мартена ди Гара, ако не и за Андреа Мораа, као што је и неоспорно да његова визија историје подсећа на визију Лава Толстоја. С друге стране, наставља Боске, нови нобеловац исказује посебну вештину у употреби извесних проседеа којима се служе и неки други европски прозаисти, остајући при томе увек свој и аутентичан. Тако на пример, попут Тома-

¹² Видети: Милорад Обадовић, „Двадесет пет иностраних издања Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*”, *Ослобођење*, Сарајево, 1. новембар 1961.

¹³ Alain Bosquet, „Ivo Andritch, romancier yougoslave” [Иво Андрић, југословенски романијер], *Le Monde*, 28. октобар 1961, 8.

са Мана, Андрић успева да „својим заплетима удахне како лепршавост тако и уздржану снагу”, или да, као Мерешковски, „из неког историјског догађаја извуче наравоученије”. Ово последње својство приповедача вероватно је делимично утицало, додаје Боске, и на „избор Стокхолма”.

За разлику од *Монга*, *Л’Опор* је одабрао сасвим другачију стратегију. У потрази за оригиналним личностима и узбудљивим догађајима, овај велики популистички дневник је објавио текст у којем се могу наћи и неки очито натегнути пикантни детаљи изложени у помало сензационалистичком тону. Наиме, у томе чланку бомбастичног наслова – „Југословен Иво Андрић, нобеловац у 70. години, припремао, са 18 година, Сарајевски атентат!”¹⁴ – новинар Жилбер Ган ће се потрудити да за своје читаоце скицира, ослањајући се на стварне детаље из пишчеве биографије али и на властиту бујну машту, један помало фантастичан портрет новог нобеловца. Занемарујући чињеницу да је заправо у питању више интровертна и повучена особа, он ће настојати да, по сваку цену, српског романијера представи као авантуристу, као врсту пустолова, „*condottiere*-а Централне Европе”, и „писца од акције” који се, попут Андреа Малроа, више пута нашао тамо „где се одлучивало о судбини света”.

Андрићево „крунисање” у Стокхолму наишло је, такође, на известан одјек и у неколико престижних књижевних ревија. Тако је часопис *Ле Нувел лиџерер* – који се знатно раније, у два наврата, веома похвално изразио о писцу – поново објавио приповетку „Мост на Жепи”, један кратак интервју са писцем и један чланак-портрет из пера Анрија Боасена. Укратко, овај часопис је представио новог Нобеловог лауреата са великим уважавањем и симпатијама. Реч је о „великом мајстору-приповедачу” који представља у исти мах „југословенског Толстоја и Балзака”, и којег одликује „смирени и класични стил”, примећује Агата Ћурчић у уводу интервјуа са писцем.¹⁵ Анри Боасен пак нарочито инсистира на Андрићевој страственој везаности за Босну, за њену прошлост и богато, разнолико наслеђе, што га, међутим, не спречава да „досегне суштину” и укаже на „вечите проблеме” човековог постојања.¹⁶

И *Фиџаро лиџерер* се показао веома наклоњен према новом нобеловцу. На вест из Стокхолма овај часопис је реаговао тако што

¹⁴ Gilbert Ganne, „Le Yougoslave Ivo Andric 'Nobel de littérature' à 70 ans avait préparé, à 18 ans, l'attentat de Sarajevo”, *L'Aurore*, 27. октобар 1961, 2.

¹⁵ Agathe Tchourtchitch, „Andritch, Prix Nobel 1961, m'a dit...” [Андрић, добитник Нобелове награде за 1961. ми је рекао...], *Les Nouvelles littéraires*, 2. новембар 1961, 9.

¹⁶ Henri Boissin, „Un entomologiste de la littérature” [Књижевни ентомолог], *op. cit.*

је послао свога специјалног извештача, Жоржа Адама, у Београд, да лично обави разговор са писцем.¹⁷ У дугачком интервјуу, сачињеном уз велико уважавање угледног саговорника, француски читалац је напокон могао открити право Андрићево лице. Адам ће том приликом, наиме, поступно открити нека од својстава комплексне и богате личности новог нобеловца: Андрић се тако, у овом интервјуу, указује као стидљив, интровертан и помало фрагилан човек који „гори, али прикрива свој плам“; као изузетно култивисани ерудита који једва успева да пригуши дивљење које осећа према француским класицима; и, на крају, као страствени уметник опхрван сумњама и посвећен, до жртвовања, до самозатаје, својој уметничкој мисији.¹⁸ У истом броју *Фиџаро лиџерер* је објавио и разговор са Клодом Авлином, који је, неколико година раније, 1956, исказао „пророчки дар“ у предговору *Травничкој хроници*, усуђујући се да устоличи дело једног тада потпуно непознатог аутора у Француској „у први ред савремене светске књижевности“. Евоцирајући своје успомене на Андрића, с којим се сreo приликом своја два путовања у Југославију почетком педесетих, Авлин је заправо само потврдио веродостојност слике коју је о писцу начинио Жорж Адам: реч је доиста о човеку „дискретном, тајанственом, крајње куртоазном“, истиче он, који „ми се допао на први поглед, јер је било јасно да његов начин опхођења прикрива једно велико унутрашње богатство“.¹⁹

3. Од ентузијазма до несјоразума

Подстакнути Андрићевим тријумфом у Шведској, издавачи ће релативно брзо штампати нова издања двају великих Андрићевих романа, као и нешто касније превод *Проклеће авлије*. Што се пак тиче француске критике, ствари стоје мало друкчије: за разлику од издавача, она неће показати неки посебан ентузијазам. Конкретно, друга издања романа *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* пропратила су само два критичка текста, истина заснована на озбиљном читању и луцидним анализама.

¹⁷ Ivo Andrić, „Je suis un pessimiste tourné vers la vie“ [Ja сам песимиста окренут животу], аутор интервјуа George Adam, *Le Figaro littéraire*, n° 811, 4. новембар 1961, 6.

¹⁸ Цитирајући Микеланђела, који је, већ у позним годинама, рекао: „Нећете ми веровати колико се осећам безвредним“, Андрић ће отворити душу и проговорити са готово детињом искреношћу која изненађује: „А што се мене тиче, чини ми се да никад нисам успео да научим свој списатељски занат. Кад седнем за сто да бих започео неку приповетку, осећам се тако као да никад пре тога нисам ништа написао. И непрестано себи понављам: 'Мој Боже, ето смаatraју те за писца, ваља то сада и доказати'“, *ibid*.

¹⁹ „Quand Andrić était parisien“ [Кад је Андрић био Парижанин], *ibid*.

У чланку посвећеном *Травничкој хроници* Марсел Брион, критичар и историчар уметности али и есејиста и романсијер, тврди већ на почетку: ова књига је „велики роман” који поседује „сву снагу ремек-дела без слабе тачке”.²⁰ Већ по својој структури *Хроника* спада у ред аутентичних дела: изграђена је као оригинална симбиоза два различита жанра – историјског и психолошког романа – који се укрштају „стапајући своје естетике и (наративне) технике у једну хомогену *целину*”. То приближавање психолошком роману не умањује, међутим, унутрашњу снагу ове Андрићеве књиге, напротив. Префињен психолог и пажљив посматрач, каже Брион, овај романсијер се „исказује као чудесан креатор *карактера*”. И то каквих карактера! Витални и животни, „снажног и опорог изгледа”, Андрићев јунаци „су у *ири димензије*” представљени тако да се истиче оно по чему су „неупоредиви”, оно што се „не може имитирати”. Као Авлин и Ескарпи пре њега, ни Брион није могао у својој интерпретацији да избегне поређење *Травничке хронике* и *Рајна и мира*. Ако је јасно да Андрић припада „родословном стаблу Толстоја”, неоспорно је такође да постоји једна значајна разлика између њихових романа, истиче он и објашњава: док се Рус определио за „књигу у покрету”, југословенски романсијер је сачинио, напротив, „*статичну* књигу”, али такву која поседује унутрашњу динамику. Заправо, „овај префињени роман еволуира у *месџу*, кроз неку врсту кретања у облику спирале и усмереног унутра, без скоро икаквог изласка напоље, тако да нам Травник изгледа као какав левак”. Тај унутрашњи, спирални покрет је, објашњава Брион, директна последица силовитих сукоба који потресају затворени микрокосмос Травника.

За текст есејисте Робера Брешона може се рећи да представља први покушај озбиљног аналитичког тумачења Андрића, односно његове филозофије и погледа на свет и човека у њему.²¹ Као што експлицитно указује његов наслов, предмет овога текста су два значајна проблема везана за пишчево осећање „корена”, односно идентитета, и „изгнанства”, а које његов аутор настоји да расветли кроз анализу разних облика зла присутних у романима *На Дрини ћуприји* и *Травничка хроника*. Светом који приказује Андрић доминирају, на први поглед, сиромаштво, насиље, суровост... Укратко, „босански пакао”, примећује овај есејиста, пакао једног поднебља које „није било ублажено културом и хуманизмом”. Али, да ли је писац стварно желео да нам понуди једну такву представу? Ако

²⁰ Marcel Brion, „Bosnie, Hongrie, Suède”, [Босна, Мађарска, Шведска], *Les Nouvelles littéraires*, n° 1802, 15. март 1962, 4–5.

²¹ Robert Brechon, „Ivo Andrić: l'enracinement et l'exil” [Иво Андрић: приврженост коренима и изгнанство], *La Critique*, том XIII, n° 180, 1962.

се пажљиво читају његови романи, утисак је нешто другачији, амбивалентнији и комплекснији, напомиње Брешон. Андрићев однос према Босни, своме завичају, открива се такође као амбивалентан и чак парадоксалан: то је став који у исто време прихвата и одбија. Другим речима, *Ђуџија* и *Хроника* изражавају „у равни примарних значења”, ауторову вољу да искаже и „потврди своју солидарност са народом Босне”. Могло би се чак рећи да он заправо истражује прошлост земље у којој је рођен како би описао и афирмисао „своју властиту укореењеност” у њено тло. Међутим, пишчево осеећање те укореењености изгледа помало двосмислено, и чини се „као да је непрестано предмет оспоравања од стране једног странца, што је Андрић и постао”. Јер, „ако и осеећа, изнутра, своју припадност Босни, он је истовремено сагледава, извана, као сведок и судија”. Истина, прецизира Брешон, то оспоравање је донекле „прикривено” у *Ђуџији*, где преовладава епски тон, али се оно отворено манифестује у *Хроници*, где је појачана његова трагична димензија.

То двоструко, амбивалентно осеећање у односу на Босну и чини да видимо Андрића истовремено као „човека са коренима” који трпи и подноси судбину своје земље и као изгнанника који је посматра и о њој просуђује кроз призму рационализације. Наравно, овде је реч, наставља Брешон упуштајући се у неку врсту психоаналитичке интерпретације, о унутрашњем егзилу који се артикулише као „духовно стање”. Да би што боље изразио пишчева осеећања, есејиста ће се, потом, одлучити за анализу његових јунака, пошто сматра да Андрић управо ња њих пројектује „сопствене море”. У томе смислу, лик француског конзула Давила му се чини најрепрезентативнијим, утолико пре што јасно види у његовим стрепњама, „у тескобама човека у егзилу, одраз осеећања које је проживљавао и сам Андрић”. Конкретније, француски конзул (а кроз његов лик и сам писац) осеећа изгнанство као „двоструку алијенацију бића”, то јест он се осеећа странцем и у односу на себе самог и у односу на друге. Његова „унутрашња напуклина”, како каже Брешон, није изазвана само туђинским амбијентом Босне у којој не успева да пронађе своје место: њени разлози „увелико превазилазе прилике” у којима се нашао. Сагледано на овај начин, осеећање изгнанства тако не изгледа више као условљено конкретним географским простором: оно поприма, по мишљењу овог есејисте, метафизичку димензију и за аутора и за његове ликове. Наравно, при томе се мења и сама представа о Босни, јер, виђен под тим новим углом, „босански пакао” добија такође нова значења и представља се као „увеећана слика човековог битисања”, док „Босна постаје једна митска земља која отеловљује духовно изгнанство у свету”.

Ако већ нова издања *На Дрини ћуџије* и *Травничке хронике* нису имала ширег одјека у француској критици, срећна је околност, међутим, да је поновно објављивање ова два романа изазвало пажњу управо Марсела Бриона и Робера Брешона, компетентних тумача. Такву срећу, нажалост, није имала *Проклећа авлија*²², која је наишла, поред врло скромног одјека у књижевној периодици, и на потпуно неразумевање Робера Кантерса, критичара *Фиџаро лиџерера* – часописа дотад врло наклоњеног Андрићу.²³ Наиме, и не покушавајући да прикрије своје разочарање, овај критичар је отворено исказао анимозитет према новом нобеловцу, питајући се дословно да ли је заиста „било неопходно” да се његова књига преводи на француски! Разлог? Врло једноставан, објашњава Кантерс. Овде је реч о „највише што се може рећи, поштеној регионалистичкој књижевности” заснованој на једном једноставном *рецей-џу* који ће он поспрдно назвати „техником спремања маслинке”, рецепту којим, што је још горе, писац уопште не влада. Ево његовог ироничног коментара који прелази у карикирање:

То је техника спремања маслинке, врло укусне као што свако зна кад се стави да се испече у шеви, која се испече у младој јаребици, која се испече у фазану итд. Али г-дину Андрићу не полази сасвим за руком та софистицирана кухиња.

Био је то, наравно, велики неспоразум, за који је дакако одговоран сам критичар *Фиџаро лиџерера*. Јер, иако се потрудио да се покаже „духовит” и исказао извесну дозу „инвентивности” у опису „технике” поступка *џриче у џричи*, односно уметнуте приче, тешко је прихватити његов суд кад је у питању употреба овога поступка у структурирању *Проклеће авлије*. Присталица традиционалних наративних техника којима се такође послужио и у овој књизи, Андрић је њима владао суверено и с неусиљеном вештином, не трудећи се при томе, додуше, да их модернизује или иновира.

Неспоразум или не, у сваком случају неуспех који је *Проклећа авлија* доживела код критике представљао је јасно упозорење, претећи чак да угрози будућу рецепцију Андрића у Француској. Да је реч о озбиљном упозорењу показаће се три године касније, када су Шведска академија и Нобелова фондација одлучиле да поново објаве управо овај роман у „Колекцији добитника Нобелове награ-

²² *La Cour maudite*, превод и предговор Жорж Лисјани, Stock, Paris 1962.

²³ Robert Kanters, „L'imprimerie et la guillotine” [Штампарија и гиљотина], *Le Figaro littéraire*, n° 858, 29. септембар 1962, 2. У истом тексту приказан је и један роман Алеха Карпентијера на који се, заправо, односи и његов наслов.

де за књижевност”²⁴, са опширним предговором Петра Цацића, доброг познаваоца дела овога писца. Наиме, упркос престижу едичије у којој је објављена *Проклеџа авлија*, упркос похвалама које је о Нобеловом лауреату, и његовом „кафкијанском” роману, изрекао аутор предговора, критика је поново остала индиферентна. Чак у толикој мери да је ново, угледно и луксузно издање ове књиге прошло без икаквог одјека!

Неспоразум који се десио приликом објављивања првог издања овог романа се тако још више продубио, доводећи сада отворено у питање смисао преводјења и других књига његовог аутора у Француској. Истина, они који су добро познавали Андрићево дело имали су, упркос свему, разлога да не губе наду. Али тада, средином седме деценије, изгледало је да више ништа не може уздрмати индиферентност која је окружила писца, и која неће бити прекинута дугих дванаест година, када ће, с објављивањем превода његових збирки прича, Французи „открити” *новој* Андрића – „мајстора-приповедача”.

II

„ОТКРИЋЕ” АНДРИЋА-ПРИПОВЕДАЧА

1. Таленат рођеној приповедача

Забрињавајућа тишина која је годинама окруживала Иву Андрића у Француској најзад је прекинута 1977, две године после пишчеве смрти, објављивањем збирке изабраних приповедака *Везиров слон*.²⁵ Појава ове књиге имала је заправо вишеструки значај: најпре, означила је крај изолације у којој се нашао Андрић и његове већ преведене књиге; потом, наговестила је почетак нове, *грује* фазе у рецепцији његових дела у Француској, фазе која ће трајати тачно десет година и у току које ће бити објављени преводи чак пет нових Андрићевих књига; најзад, објављивањем *Везировог слона* нађен је адекватан начин да се француској публици открије друго лице овога писца – до тада познатог скоро искључиво као романсијера, аутора великих историјских сага – лице приповедача.

И то каквог приповедача! У предговору *Везировом слону* Предраг Матвејевић ће настојати да француском читаоцу приближи управо ту, до тада слабо познату Андрићеву страну истакавши

²⁴ *La Cour maudite*, превод Georges Luciani, уводно слово Kjell Strömberg, говор Andersa Österlinga на додели Нобелове награде, предговор Петра Цацића, Paris, Presses du Compagnonnage, 1965.

²⁵ *L'Éléphant du vizir, récits de Bosnie et d'ailleurs*, превела Jeanine Matillon, предговор Предраг Матвејевић, Publications orientalistes de France, Paris, 1977.

његову склоност ка краћим наративним формама и, нарочито, његов природни дар за причу у којем се јасно види таленат *рођеног ипријоведача*. По мишљењу аутора предговора, овај писац се може чак узети као пример за тврдњу „да се приповедач *рађа*, а да се романсијер *јосијаје*”.²⁶ Сличне ставове изнеће и Радивоје Константиновић у приказу ове збирке, у којем ће подвући да је давањем предности Андрићевом романескном опусу у Француској „сасвим неправедно запостављено његово приповедачко дело”, упркос чињеници да је по својој природној вокацији овај прозаиста више приповедач него романсијер.²⁷

Ако се, дакле, има у виду ова пишчева вокација, поставља се питање зашто је Андрић приповедач остао толико дуго у сенци романсијера. Један од разлога свакако треба тражити у специфичностима књижевне сцене и укуса читалачке публике у Француској, у којој жанр романа ужива много већи углед од приповетке, што је и својеврсни парадокс. Јер, иако је реч о земљи која има богату новелистичку традицију и која је дала низ референтних приповедача, у савремено доба приповетка се често схвата као минорна форма и, како каже Даниел Гројновски у својој студији посвећеној овом жанру, као „невољена девојка”, „Пепељуга књижевности”.²⁸ Овоме разлогу може се са сигурношћу додати још један: наиме, познато је да је Андрић привукао пажњу Нобеловог комитета пре свега као романсијер, што ће потом, логично, утицати и на француске издаваче да дају предност његовим романима.

Ипак, упркос позном открићу Андрића приповедача, тај његов дотад занемаривани таленат биће високо оцењен од стране критичара који су читали *Везировог слона*. Међу њима, с највише ентузијазма о овој збирци је писао Алан Боске, који се, видели смо, истакао и 1961. године у представљању тада новог нобеловца.²⁹ Запажајући да се Андрићев приповедачки таленат огледа нарочито у умећу да свакој од својих проза да специфичан тон и занимљиву форму, критичар *Монга* указује на разноврсност стила у овој збирци, у којој се писац појављује час „као осмехнути и подругљиви хуманиста”, час као „заљубљеник у форму”, а час опет као саркастични филозоф којег одликује „најкорозивнији скептицизам”. Захваљујући управо том богатству стила и наративних форми, збирка *Везиров слон* нам открива аутора „много универзалнијег духа” од

²⁶ *L'Éléphant du vizir*, предговор, 15–16.

²⁷ Radivoje Konstantinović, „Ivo Andrić”, *La Quinzaine littéraire*, n° 277, 16–30. април 1978, 8.

²⁸ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle* [Читати новелу], Nathan, Paris, 2001, XI.

²⁹ Alain Bosquet, „Ivo Andritch: un humaniste sardonique” [Иво Андрић: сардонски хуманиста], *Le Monde*, 2. јуни 1978, 19.

оног који се показује у његовим великим романескним фрескама, додаје Боске уз закључак да слика о Андрићу, до тада искључиво стварана на читању његових романа, мора бити модификована и комплетирана.

Од осталих прилога, пажњу заслужују два кратка приказа ове збирке, пре свега због неочекиваних паралела које успостављају између нашег нобеловца и неких писаца за које се, барем на први поглед, не би могло рећи да су му сродни на поетичком плану. Тако, на пример, после констатације да Андрићеве приповетке носе трагове фолклорне, „народне маште”, Ги ле Клеш ставља акценат на оригиналност пишневог истраживања „сензибилних, унутрашњих предела”, што се најбоље види у приповеци „Јелена жена које нема”.³⁰ „На начин својствен ремек-делу”, ова прича о опсесији женом-представом, која се јавља у посебним, јединственим тренуцима, представља уметничку потрагу за феноменом „жеље-наде” који се манифестује у „повременом муку времена” (*intermittences du temps*), што овог критичара подсећа на Прустов „повремени мук срца” (*intermittences du coeur*). Жак Брос прави такође оригинално, неочекивано поређење доводећи у везу Андрића и Борхеса.³¹ Иако „евоцирају прошлост заборављених босанских варошица”, приповетке из *Везировој слона* достижу универзалну димензију захваљујући поступку симбиозе наоко диспаратних елемената: наиме, објашњава Брос, у њима се „најстриктнији реализам” повезује са „извесним моћима врачања/бајања” и „чудним бизарностима”, што „не може а да нас не подсети на имагинарне светове” аргентинског писца.

После *Везировој слона*, у Француској су објављене, у наредним годинама, још три Андрићеве књиге краћих наративних форми: *Аникина времена*, *Жећ и грује приче* и *Тишаник и грује јеврејске њриповејке*. Прва од њих, *Аникина времена*³², у којој је штампана само приповетка истог наслова, привукла је највећу пажњу критике. У анкети недељника *Nouvel Observateur* која је објављена у лето 1979. године, на ту књигу је већ било указивано као на велико откриће књижевне сезоне.³³ Управо том приликом познати писац и академик Жан д’Ормесон пореди Андрића са Сингером и

³⁰ G. L. C. (Guy Le Clec’h), „Bonnes nouvelles d’Ivo Andric” [наслов двоструког значења заснован на игри речи: Добре вести / Добре новеле (од) Иве Андрића], *Le Figaro*, 12–13 новембар 1977, 24.

³¹ Jacques Brosse, „L’Éléphant du vizir d’Ivo Andritch”, *Les nouvelles littéraires*, 23. фебруар 1978, 24.

³² *Au temps d’Anika*, превод и презентација Ан Јелен [Anne Yelen], L’Age d’Homme, 1979.

³³ „Au temps d’Anika par Ivo Andritch” [Аникина времена Иве Андрића], *Le Nouvel Observateur*, 23. јули 1979, 53–54.

истиче да у овој приповеци, „пуној снаге и истинских емоција”, аутор „достиче универзалност, остајући веран својим коренима”. Жаник Жосен, у то време критичарка недељника *L'Express*, користи прилику да подсети да је аутор *Аникиних времена* заслужни нобеловац који је „велики писац”, а не нека од оних „славних звезда награђених у Стокхолму из дипломатских разлога”. Као илустрација за овакву оцену критичарки ће послужити управо ово његово „мало ремек-дело суровости и чистоте”.

У сличном ентузијастичном тону о *Аникиним временима* пише и Лоран Ковач, један од најоданијих Андрићевих поклоника у Француској.³⁴ Истичући да *Аникин* творац можда никада није писао са „таквом снагом” о несрећној судбини људског бића изазваној разорним нагонима, он уочава да се ова приповетка може читати на два нивоа. Конкретно, она се доживљава, с једне стране, као „метафизичка” парабола која нас – кроз причу о жени „скандалозне лепоте” и њеним „инферналним, разорним страстима” – тера на размишљање о комплексности човека, његовој спиритуалности и телесности, и, с друге стране, као прича о „вечном конфликтном троуглу” у којем се сукобљавају интереси индивидуе, друштва и државе.

Пјер Гамара, у то време главни уредник угледне ревије *Europe*, обратиће пажњу на неколико других аспеката ове „оригиналне приповетке”, нарочито на оне који се тичу деликатних односа између „локалне” и „универзалне” истине, између стварности и имагинације, односно описане реалности и њеног уметничког обликовања.³⁵ Иако се ослања на „локалну истину” и описује питорескне ликове једне босанске варошице, примећује Гамара, прича о турбулентним „Аникиним временима” увелико превазилази границе „локалног” и „егзотичног” и досеже до значења „универзалне истине” у којој „ће се препознати сви”. Тај процес могућ је захваљујући „генију” приповедача који „се не може опонашати”, а који чини да се „дух приче не одваја никад од своје материје”.

Нису, међутим, *Аникина времена* пропраћена искључиво одушевљењем и похвалама критике. У своме кратком и помало конфузном чланку Пјер Енкел³⁶ је, на пример, ову приповетку најпре довео у везу са филмом Нели Каплан *Гусарова вереница* [La Fiancée du pirate, 1969], а затим закључио: „Требало би да Југославија буде земља дивљака да би једна таква прича била третирана суздржано

³⁴ Laurand Kovacs, „Ivo Andric: *Au temps d'Anika*” [Иво Андрић: *Аникина времена*], *NRF*, n° 321, октобар 1979, 147–149.

³⁵ Pierre Gamarra, „Ivo Andric ou la couleur universelle” [Иво Андрић или универзална боја], *Europe*, n° 606, октобар 1979, 214–217.

³⁶ Pierre Enckell, „*Au temps d'Anika d'Ivo Andric*” [*Аникина времена* Иве Андрића], *Les Nouvelles littéraires*, n° 2684, 26. април 1979, 24.

и са достојанством од стране једног писца који је добио Нобелову награду.” Иако није лако разумети шта је овим желео да каже, сасвим је јасно да је Енкел, за разлику од својих француских колега, површно читао причу о Аники, не примећујући њене метафизичке дубине и универзална значења која указују на комплексност једне трагичне судбине која се не може објаснити појмовима „дивље” и „цивилизовано”.

Ако се изузме ова конфузна и непримерена реакција критичара ревије *Les Nouvelles littéraires*, може се закључити да су *Аникина времена* дочекана с пажњом, што се, међутим, не може рећи за збирку *Жеђ и грује њриповејке*³⁷, која је објављена само годину дана после – 1980. Заправо, ова Андрићева збирка је чак прошла сасвим непримећено што је изазвало емотивну реакцију Пјера Ажама, тада критичара *Нувел Обсерватора*. Изиритиран незаслуженом индиферентношћу која, према његовом мишљењу, окружује у Француској овог „огромног писца”, овај критичар – који није крио своје одушевљење Андрићем – запитаће се скоро увређено: „Колико година је потребно француској публици да у њему препозна огромног писца, чија је једина погрешка у томе што се родио у ’малој’ земљи и што се изражавао на језику којим говоре само његови сународници?”³⁸

2. Под лујом универзитетске кријике

Док прву фазу рецепције Иве Андрића у Француској карактеришу краћи критички текстови објављени о његовим делима у штампи и књижевној периодици, у другој фази срећемо и продубљеније огледе и студије засноване на комплекснијем аналитичком приступу. Реч је пре свега о прилозима изложеним на два научна међународна скупа посвећена књижевном делу овога писца које је организовао професор Драган Недељковић, најпре у Србији а потом и у Француској. На њима су, између осталих, учествовали и француски преводиоци, истраживачи и универзитетски професори, чији прилози нас овде посебно занимају. Резимираћемо најпре основне идеје са првог скупа организованог у Београду 1980. године под називом „Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе”³⁹, на којем је своје прилоге изложило и четворо француских слависта и компаратиста.

³⁷ *La Soif et autres nouvelles*, избор и превод Jean Descat, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.

³⁸ Pierre Ajame, „Les prémices de l'aurore” [Почеци зоре], *Le Nouvel Observateur*, 24. март 1980, 81.

³⁹ Под истим насловом објављен је наредне године и зборник са прилозима свих учесника: Андрићева задужбина, Београд 1981.

Сходно тематском оквиру овога скупа, Жан Лакроа ће настојати да у своме прилогу сагледа природу Андрићеве приповетке управо у контексту европске приповедне традиције.⁴⁰ Уз констатацију да је југословенски нобеловац познатији на Западу као романсијер иако је вокација приповедача доминантна у његовом делу, он ће истаћи да се Андрић може сматрати, са типолошког становишта, наследником два главна типа европске приповетке. Конкретно, његове приче се могу довести у везу у усти мах и са бокачовском новелом са примесама локалне хронике и са документарном новелом XIX века регионалистичког и анегдотског карактера. Ипак, његово „умеће приповедања” превазилази оквире наведених типова овога наративног жанра јер, упозорава Лакроа, не треба заборавити да је Андрић црпао инспирацију из заједничког фонда усмене традиције, нарочито из народних прича, легенди и анегдота, због чега његова „Реч садржи трагове слушања исто толико колико и читања”, односно трагове и усменог и писаног наслеђа.

Оглед угледног слависте и некадашњег професора на Сорбони Мишела Обена ослања се у извесној мери такође на Андрићев приповедачки опус, али је посвећен једној сасвим другачијој теми, на коју, међутим, француска критика није до тада обрађала пажњу, а која је врло важна за разумевање визије света овога писца: искуство заточеништва и затвора.⁴¹ Подсећајући да је писац и сам искусио тегобе живота у заточењу током Првог светског рата, што је нашло одјека и у неким његовим књигама, Обен истиче да се тема затвора и тамновања у Андрићевим делима не јавља, међутим, само кроз евокацију властитог искуства. Она је присутна, наравно, у *Проклећој авлији*, али и у неким његовим другим прозним остварењима, романима и приповеткама, чији свет на симболичан начин призива слику затвора у којој доминира атмосфера „тесноће, полутаме, влаге”. У ствари, прецизира овај слависта, у Андрићевој визији света, у којем живот подсећа на испаштање „казне коју је досудила судбина”, слика затвора је двоструко метафорична. С једне стране, затвор је „метафора кроз коју се кадрирају људски односи”, а с друге, инкарнација „долине суза”. Најзад, кроз анализу теме заточеништва у Андрићевом делу, Мишел Обен ће настојати да релативизује оцену оних критичара који су тврдили да је овај писац био „индиферентан према времену у којем је живео” и да се

⁴⁰ Jean Lacroix, „Pour une définition de la nouvelle: le cas Ivo Andrić” [(Прилог) за дефинисање (жанра) приповетке: случај Иве Андрића], у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, *op. cit.*, 75–93.

⁴¹ Michel Aubin, „Les paysages carcéraux d'Ivo Andrić” [Затворски пејзажи], *Дело Иве Андрића...*, 175–179.

мало занимао за проблеме своје епохе. Према Обеновом мишљењу то није сасвим тачно, јер се управо кроз ову тему, кроз присуство „затворских пејзажа” код Андрића може видети да је био „скоро опсесивно” обузет проблемом „лишавања слободе у данашње време”.

Два друга прилога изложена на скупу у Београду, чији су аутори слависта и преводилац Жанин Матијон Ласић и компаратиста Ив Шеврел, посвећена су превасходно питањима превођења Андрића на западноевропске језике. Ослањајући се на своје искуство превођења *Везировој слона*, Жанин Матијон Ласић настоји да понуди практичне одговоре на питања како решити проблем турцизама, веома фреквентних у прози овога писца.⁴² Уз понуђене солуције, она упозорава, међутим, да се треба чувати „лаких решења”, јер су турцизми код Андрића знакови кроз које се одсликава отоманска цивилизација, и који у тексту овога писца „имају улогу коју би у позоришту имала грана која симболизује шуму”.

Питање на које покушава да одговори Ив Шеврел у своме огледу⁴³ – у којем, као што смо видели на почетку овог текста, настоји и да утврди како се Андрић „котира” у Француској” – тиче се разлика које се јављају приликом превођења неког дела писаног на „неуниверзалном”⁴⁴ језику, у овоме случају на српском, на више језика који припадају истој, западној цивилизацији. Да би дао аргументован одговор на постављено питање, овај познати француски компаратиста је извршио упоредну анализу превода *Травничке хронике* на три језика: француски, немачки и енглески.⁴⁵ Резултати до којих је при томе дошао су веома занимљиви и показују бројне промене које се јављају у процесу преласка оригинала на различите стране језике, промене условљене превасходно лингвистичким специфичностима језика превода, као и посебностима културе којој он припада. По Шевреловом тврђењу, најочитија разлика између три превода појављује се већ у избору наслова. Док се француски преводилац послужио дословним преношењем наслова, стављајући акценат од почетка на „документарни” аспект романа, немачки и енглески преводиоци су потенцирали његову „фикцио-

⁴² Jeanine Matillon-Lasić, „Problèmes de traduction d'Ivo Andrić en français: la transmission des turcismes” [Проблеми провођења Иве Андрића на француски: проблем турцизама], *Дело Иве Андрића...*, 943–947.

⁴³ Ives Chevre, „Avatars d'une littérature de langue 'non-universelle': le cas Ivo Andrić”, *op. cit.*

⁴⁴ Овај необични израз је очито еуфемизам, и употребљен је да би се избегли термини са негативном конотацијом – „мали” и „минорни”, како се обично у Француској називају језици попут српског.

⁴⁵ Анализа Ива Шеврела је заснована на следећим издањима: *La Chronique de Travnik*, Club Bibliophile de France, Paris 1956; *Wesire und Konsuln*, dtv, 1964; et *Bosnian Story*, Lincolns-Prager, London 1961.

налну” димензију, одлучујући се за преименовање наслова – *Wesire und Konsuln* и *Bosnian Story*. Што се тиче осталих разлика, Шеврел истиче, између осталог: да је француска верзија максимално „францизована”, у чему се огледа намера да се умањи „дистанца у односу на референце оригинала”; да је немачка верзија „најнеутралнија”; да се енглески преводилац нарочито истакао у „умећу да свога читаоца заштити од сувише тесног контакта са егзотичном стварношћу”.

Други научни скуп, који је Драган Недељковић организовао 1985. године на универзитету у Нансију, где је боравио као предавач на катедри за словенске студије, имао је циљ да истражи Андрићев однос према историји. Конципиран с амбицијом да академској публици у Француској понуди референтан зборник радова као темељну базу за будуће изучавање Андрићевог дела у овој земљи, скуп у Нансију је окупио више од двадесет репрезентативних познавалаца овога писца – из Југославије и из иностраних славистичких центара.⁴⁶ Међу овим последњима нашли су се и истраживачи из Француске који су се потрудили да дају, наравно, свој прилог изучавању предложене теме, али су искористили указану прилику и да изложе своје ставове о неким значајним питањима Андрићеве поезике.

Тако, на пример, настојећи да покаже неке од специфичности Андрићевог односа према историји, Жак Веренк анализира неке наративне и темпоралне аспекте *Проклетје авлије*, ослањајући се притом на теоријске концепте Емила Бенвениста.⁴⁷ Конкретно, кроз анализу опозитних појмова *џрича* (чија су обележја „треће лице” на плану нарације и „прошло време” на темпоралном плану) и *дискурс* (који карактеришу „прво лице” и „презент”), Веренк долази до закључка да ово Андрићево дело не може бити оквалификовано као историјско јер његов стварни *сujet* није историја него трансформација приче у дискурс, или презизније: у „алхемију дискурса” чијим посредством је омогућено да се „процес алијенације Ћамилове личности” одвија директно „пред нашим очима”.

Интерпретативни поступак који следи Миреј Гијре је осетно другачији и заснива се на успостављању паралеле између Иве Андрића и Василија Гросмана, односно на упоредном читању

⁴⁶ Прилози са овог скупа су објављени у зборнику под насловом: *Reflets de l'histoire européenne dans l'œuvre d'Ivo Andrić* [Одрази европске историје у делу Иве Андрића], приредио Драган Недељковић, Presses Universitaires de Nancy, 1987, 214.

⁴⁷ Jacques Veyrenc, „L'histoire comme discours dans *La Cour maudite*” [Прича као дискурс у *Проклетој авлији*], *Reflets de l'histoire européenne...*, 9–18.

романа *На Дрини ћуџија* и *Травничка хроника*, с једне стране, и „историјског диптиха” руског писца, с друге стране, који сачињавају романи *За њраву сѣвар* и *Живој и судбина*.⁴⁸ Иако на први поглед „све раздваја” ову двојицу великана словенских књижевности XX века, пажљивије читање нам открива „зачуђујућу блискост” неких њихових идеја, блискост која се нарочито осећа, по мишљењу Миреј Гијре, у њиховој визији људске судбине условљене, између осталог, „цикличним карактером историје” који се заснива на „принципу повратка добра и зла”. Ова идеја о *вечном ѿврату*, која је дуго присутна у филозофској мисли Запада, јавља се код Андрића и Гросмана у специфичној форми: они је, наравно, развијају свако на свој начин, али ни један ни други не перципирају тај циклични повратак као затворени круг, заувек фиксиран. Сродност одређених идеја код ове двојице писаца не може, међутим, да умањи значајне разлике између њихових концепција романа и, шире, њихових поетика, подвлачи Миреј Гијре. Док се руски романсијер ослања на поступке који су карактеристични за историчаре и користи наративне стратегије „историјског романа”, Андрић поступа сасвим другачије: он се превасходно ослања на уметничке принципе међу којима се издвајају „умереност, елеганција, класична чистота и виртуозност”, а форма „романа-хронике” му служи пре свега као формални ослонац „за медитацију о човековој судбини”.

Жана Дескаа, једног од најплоднијих преводилаца са српског, који је превео и неколико Андрићевих дела, не интересује толико пишећев однос према историји колико проблем ангажмана.⁴⁹ Полазећи од констатације да постоји очигледан „раскорак између дела” Иве Андрића и онога што се може назвати „догађај” – због чега се он у својој земљи сматра „неангажованим писцем” – Деска истиче да тај „раскорак”, „дистанца у односу на догађај”, понекад изазива „сумњу” која као да „баца сенку” на престиж великог писца. Пажљивим читањем његовог дела могуће је, међутим, „открити” низ „судова и сведочења о његовој (нашој) епохи”, прецизира преводилац, а за доказ Андрићевог ангажмана узима, помало неочекивано, приповетку „Руђански бегови”, уз закључак да је „ретко кад написана лешша поема” о испуњењу дужности и о величини саможртвовања.

⁴⁸ Mireille Guilleray, „Le conte de la destinée humaine chez Ivo Andrić et Vasilij Grossmann” [Прича о људској судбини код Иве Андрића и Василија Гросмана], *Reflets de l'histoire européenne...*, 87–103.

⁴⁹ Jean Descat, „A propos d'un récit méconnu d'Ivo Andrić, *Les Beys de Roudo*” [Поводом једне непознате приче Иве Андрића, „Руђански бегови”], *Reflets de l'histoire européenne...*, 105–113.

Од осталих прилога са научног скупа у Нансију вредно је поменути и есеј Лорана Ковача, његов други текст посвећен *Аникиним временима*, конкретно „унутрашњем хронолошком систему” ове приповетке.⁵⁰ Иако је тај систем „крајње комплексан”, може се јасно уочити, истиче Ковач, да архитектоника ове приповетке почива на три ослонца, на „три темпорална знака” који покривају временски распон од сто четрдесет година. Реч је о три догађаја који су се заувек урезали у колективно памћење: појава Тијане, Аникина објава и лудило попа Вујадина. Ови догађаји формирају „различите слојеве сећања”, који, међутим, делују тако да се главна тема, везана за Анику, ослобађа свога „реалног темпоралног оквира” и прелази у „време растегљиво до бесконачности”. Зато се ова жена тајанствене и деструктивне лепоте јавља као „ванвременски феномен”, као „заборављени и жељени архетип”. На крају свога есеја Ковач извлачи закључак који на неки начин резимира идеје и других учесника са научног скупа у Нансију: наиме, да „Андрићева концепција историје даје значајно место човеку”, али не ономе који је њен „актер”, „који ствара историју”, него „обичном човеку”, анонимцу који живи „време свакодневице”.

3. Писац којеј њек њреба оиџкриџи

Прилози са научног скупа у Нансију објављени су, подсети-мо, 1987. године. Овај хронолошки податак истичемо зато што је заправо могао представљати значајан датум у рецепцији дела Иве Андрића у Француској, пошто су се управо наведене године појавили преводи две његове нове књиге: *Тиџаник и груџе јеврејске ѡриџовешке* и *Госѡѡџица*. Међутим, упркос оптимистичким очекивањима њихових преводаца и издавача, ове књиге су наишле на сасвим скроман пријем код критике. Посебно прва, која представља избор књижевних текстова из Андрићевих дела посвећених Јеврејима⁵¹ — иако има капацитет „не само да задовољи захтеве најстрожих критичара него и да се допадне широкој публици”, како се изразио Едгар Решман⁵², ова Андрићева збирка (заправо, њено прво издање⁵³) није оставила значајнијег трага у француској

⁵⁰ Laurand Kovacs, „Le système temporel dans *Le temps d'Anika*” [Темпорални систем у *Аникиним временима*], *Reflets de l'histoire européenne...*, 189–197.

⁵¹ *Titanic et autres contes juifs de Bosnie*, превео Жан Деска, избор и поговор Радивоја Константиновића, Belfond, Paris 1987.

⁵² Edgar Reichmann, „Les juifs dans les écrits d'Ivo Andric” [Јевреји у списима Иве Андрића], *L'Arche*, децембар 1987, 114–115.

⁵³ Поновљено издање (1999), а убрзо потом и џепно издање ове збирке (2001), створиће услове, као што ћемо видети, да ова књига привуче већу пажњу критичара.

штампи. Можда је пажње вредан једино Решманов текст у којем се износе проницљива запажања о уметничким својствима „ових антологијских проза“, док је неколико других кратких приказа углавном писано са намером да се подсети на трагичну историју босанских Сефарда прогнаних из Шпаније у XV веку.

Ни роман *Госпођица* није изазвао интересовање које је заслужио, премда је издавач настојао да укаже на његову важност и тиме што је за предговор, специјално писан за ово издање, ангажовао Данила Киша, који је у то време већ био стекао значајан углед у француским књижевним круговима. Од критичких текстова посебно треба поменути два чланка Кристијана Салмона, познатог писца, истраживача и есејисте. У кратком есеју насловљеном „Андрејева епска епоха“⁵⁴, који одликују луцидне опсервације и полемички тонови, Салмон ће се најпре потрудити да отклони „неспоразум“ везан за рецепцију овога писца у Француској, где се он често тумачи као „гласник Оријента“. Наиме, према његовом мишљењу, погрешно је читати Андрејева дела као „оријенталне приче“, јер код њега нема чак ни трагова „епске наивности“, док су фолклорна грађа и легенде које користи подвргнуте поступцима „дезилузије“ и „корозији“ модерних времена. Исто тако треба бити опрезан у употреби термина „историјски роман“, нарочито када је реч о *Госпођици*, чија историјска димензија може да нас заваља на први поглед. Фабула романа је смештена у прецизан историјски контекст који оцртавају значајни догађаји „велике“ историје: анексија Босне и Херцеговине, Сарајевски атентат, Први светски рат, српска победа и ослобођење... Па ипак, подвлачи Салмон, *Госпођица* је „врста антиисторијског романа“.⁵⁵ Зашто? Зато што су сви велики догађаји дати кроз деформишућу, „сужену призму“ Рајке Радаковић, „Арпагона у сукњи“, која посматра свет кроз своју „сирову страст“ за новцем.

Још два текста посвећена овоме роману заслужују посебну пажњу, нарочито због покушаја да се одреди књижевно-поетички контекст у којем би требало читати *Госпођицу*. Наравно, стожерно место у томе контексту је додељено Онореу де Балзаку, писцу на којег је много пре појаве француског превода овога романа указивао Радивоје Константиновић запажајући сродност романескних структура *Госпођице*, с једне, и *Евџеније Гранде* и *Рођаке Беџе*, с друге стране.⁵⁶ Уз опаску да у своме роману Андрић развија једну

⁵⁴ Christian Salmon, „L'épique époque d'Andrić“, *Libération*, 18. јуни 1987.

⁵⁵ C(hristian) S(almon), „La 'Démouille' argentée“ [Посребрена „Госпођица“], *Libération*, 18. јуни 1987.

⁵⁶ Видети: Radivoje Konstantinović, „Ivo Andrić“, *La Quinzaine littéraire*, *op. cit.*, 8.

архетипску тему која је већ привукла многе писце међу којима и Балзака, Клод Глеман успоставља паралелу између *Госпођице* и *Девојке са златним очима*, конкретно између описа Сарајева пред Велики рат и Париза из ове Балзакове новеле.⁵⁷ И ту се, за њега, завршава могућност поређење између ова два писца. Свестан да Андрић припада другој културној сфери – оној која се из француске перспективе назива „Источна Европа” – Глеман ће затим покушати да сагледа аутора *Госпођице* у односу на Витолда Гомбровича и Бруна Шулца, његове савременике. Али ово поређење се показује као непримерено, што увиђа и сам критичар, уз констатацију да начин на који је кадрирана „фигура тврдице” – која неким својим аспектима подсећа на „Бекетове митске фигуре” – не допушта „симболичку или барокну трансцендентност”, као што је то случај код пољских писаца.

Начин на који ће он тумачити *Госпођицу* – за коју каже да је „магистрална” књига и „најкомплетнији, најпотпунији и најбоље укомпонован” Андрићев роман – Пјер Ажам ће експлицитно навестити већ у наслову свога приказа, „Српски син Онореа де Балзака”⁵⁸, којим ће јасно дати до знања да он смешта овај роман најпре у контекст балзаковске традиције. По његовом мишљењу, *Госпођица* подсећа највише на роман *Чича Горио*, али, уопштено говорећи, она се подвргава „романескним законима који уређују *Људску комедију*”. Чак се и у начину на који се конструише приповедање види да је реч о „Онореовом ученику”, а блискост Андрића и француског класика се огледа и у третирању грађе, у уметности трансформисања „историјске повести” у „уметничку повест”. Да би што више истакао сродност ове двојице писаца, Ажам затим проширује свој угао посматрања на европски књижевни контекст, па пошто утврди да се Андрићева наративна темелји на „објективној психологији, типичној за Балзака”, он их затим доводи у опозитну релацију са „фамозном тројицом” Пруст–Музил–Звево, и закључује: „Андрић и Балзак су од оних који посматрају, фамозна тројица од оних који осећају.” Ипак, видети у аутору *Госпођице* само „ученика” творца *Људске комедије* значило би затворити његову уметност приповедања у један окоштали наративни модел, али и занемарити његову стваралачку самосвојност. Пјер Ажам је, наравно, то добро знао и зато је у наставку свога приказа прибегаво једном другом поређењу, успостављајући паралелу између Андрића и Франциска Гоје. „Логично је”, каже овај критичар, што

⁵⁷ Claude Glayman, „Belgrade, années folles” [Београд, луде године], *La Quinzaine littéraire*, n° 490, 16. јули 1987, 9–10.

⁵⁸ Pierre Ajame, „Le fils serbe d’Honoré de Balzac”, *Le Matin*, 1. јун 1987.

је аутор *Госпођице* „толико обожавао” шпанског сликара. И један и други су сликали монструме и успевали не само да изразе него и да код других изазову „оно што су осећали у дубини њих самих и што је њихова матрица: фасцинацију”. Најзад, да би још снажније истакао Андрићеву величину, овај критичар ће ставити акценат на један феномен који је раније уочио – јак контраст између значаја овога вансеријског писца из Југославије и његове рецепције у Француској:

То је жалосно, али то је тако. Француски интелектуалци не познају Иву Андрића, већина чак не зна ни за постојање тог генија (...) који је у Југославији оно што је Томас Ман био у Немачкој: апсолутни романијер, референца, човек књижевно дело.

Овај Ажамов оштри приговор на рачун француске интелигенције, чије језгро у ствари чини књижевна елита, можда и може да се оквалификује као претеран, али свакако не може ни да се игнорише ни да се одбаци. Утолико пре што на свој начин оснажује тврдњу Ива Шеврела изнету на почетку овог огледа. У сваком случају, после увида у прве две фазе рецепције Андрићевих дела у Француској, он нам може послужити ако не као методолошки аргументовани став онда као једно од илустративних мишљења на које може да се ослони наш кратки „пролазни” биланс. Наиме, и он на свој начин потврђује оно што је показала наша досадашња анализа: да до краја осамдесетих година прошлог века и више од тридесет година присуства у француским књижарама овај писац није успео да се наметне Французима у мери у којој он то заслужује. Јер упркос оживљавању интересовања за његово дело, које је уследило после Нобелове награде, упркос повољним коментарима којима је критика пропратила више његових књига, упркос чињеници да су му посвећена два међународна научна симпозијума на којима су учествовали и француски истраживачи, Андрић је и даље остао у овој земљи писац кога треба открити.

(крај есеја у следећој свесци *Леттојуса*)

Др Миливој Т. Сребро
Université Bordeaux Montaigne
Département d'Etudes slaves
milivoj.srebro@gmail.com

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

СЕКУЛАРНИ МИСТИЦИЗАМ ПЕТЕРА ХАНДКЕА И ФИГУРА ЦИВИЛИЗАЦИЈСКОГ УСПОНА КАО ВЕЛИКОГ ПАДА

(I део)

САЖЕТАК: Аутор изучава сложености тематско-мотивске, стилске и жанровске структуре романа *Велики њаг* Петера Хандкеа. После описа основне природе главних ликова (Глумац, Жена, Председник), анализирана је фабулативна/наративна структура у којој се испостављају додатне особине поменутих и неких других ликова, а стечени увиди су готово редовно сведочили о потреби тих ликова да непрестано изневеравају себе, своје ближње и цели свет. Аутор сматра да је по својим основним доживљајним, мисаоним и стилским особинама Хандке изразити стваралац секуларног мистицизма, а то значи да он интуитивне, мистичке доживљаје заодева у рационалне конструкције прихватљиве онима који такву врсту искустава немају. Саму фигуру Великог пада аутор тумачи као Хандкеову визију која приказује западну цивилизацију опседнуту идејом Великог успона, али се у тој опседнутости најчешће превиђа да је пад саставни и логични наставак свакога успона. Хандкеов роман се не остварује у строгим оквирима жанра политичког, друштвеног или ангажованог романа, него се слободном игром и дисеминацијом задати оквири жанра непрестано искушавају, разбијају и шире. На тај начин је Хандке обавио својеврсну одбрану хуманистичке слике света и њој примерених вредности, али је то учинио са свешћу да ствара и делује у једном свету либерално-капиталистичког егоцентризма који се о поменутих, хуманистичким вредностима не изјашњава другачије него као о анахроним, превазиђеним феноменима. Бранећи човека и његове трајне вредности, Хандке

дискретно и умно подрива један свет који о себи обично мисли у категоријама најбољих од свих светова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, поетика, жанр, ликови, свет, друштво, ходање, изневеравање, насиље, хумор, глад, успон, пад, секуларност, мистицизам, дисеминација, хуманизам.

Унутар списатељске самосвести модерних романсијера, као и у изузетно развијеној књижевнотеоријској, наратолошкој мисли одавно је уочен, па и доста прецизно описан проблем односа романа и романескних јунака са спољашњим светом и друштвеном стварношћу у најширем смислу речи. Пuteви својеврсне интериоризације целокупне стварности у оквирима свести романескних јунака и многобројних ликова описани су веома детаљно у оквиру одређених жанровских структура и одговарајућих поступака попут психолошког романа, романа тока свести, романа апсурда, егзистенцијалистичког романа, субјективног приповедања, слободног неуправног говора, унутрашњег монолога и сл. Многобројни романсијери и приповедачи у распону од Ф. Достојевског и Г. Флобера, преко М. Пруста, Ж. Уисманса, А. Жида, Л. Ф. Селина, А. Бретона, П. Мабија, Ж. П. Сартра, А. Малроа, А. Камија, К. Симона, М. Уелбека, Ц. Џојса, В. Вулф, О. Хакслија, В. Фокнера, Т. Мана, Х. Броха, Р. Музила, Ф. Кафке, К. Хамсуна, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, К. Фуентеса, Х. Кортасара, А. Бјелог, Б. Пиљњака, М. Булгакова, па до М. Црњанског, Р. Петровића, М. Настасијевића, В. Деснице, Б. Петровића и др. знатно су допринели да се строга граница између унутрашњег и спољашњег света готово сасвим избрише, те да се укаже некаква чежња за интегралном стварношћу као сасвим легитимна, наративно-утопијска визија.

Теоријски и књижевноисторијски описи једног Ериха Ауербаха су, примера ради, јасно истицали настојање модерних писаца „да се утисак објективне стварности којом књижевник прецизно влада расплине или чак изгуби”¹, али су на супрот томе указивали и на напоре да се у новим околностима изразите субјективизације слике света овај однос стварности и људске свести изнова конституише на сасвим другачијим, новим начелима. Тако поменути Ауербах, поводом романа *Излећ на свеђионик* Вирџиније Вулф, каже да „намера приближавања правој објективној стварности путем многих субјективних утисака до којих су дошле различите личности (и у различитим временима) битна је за модерни поступак који овде имамо у виду: тиме се он разликује начелно

¹ Ерих Ауербах, *Mimesis: Приказивање стварности у западноевропској књижевности*, прев. Милан Табаковић, Нолит, Београд 1978, 534.

од субјективизма једне личности, који допушта да дође до речи само један, најчешће веома особен човек, и признаје само његов поглед на стварност”.² Овај низ поетичких питања отворених на почецима модернитета и дан-данас се решава готово несмањеним интензитетом, па тако бива и са писцима живо присутним и активним почетком ХХI века.

Судар романескне њоеџике и друшџивене сџварносџи

Поменути наративни и општепоетички проблеми посебно су интензивирани у случајевима романа који су намерени да тематизују нека више или мање отворена питања из сфере политичке и друштвене, епистемолошке и семиолошке, комуниколошке и медијске стварности. Међу најважнијим писцима овакве оријентације активним у постмодерном добу свакако је Петер Хандке, који је ове аспекте књижевне установе истакао као једну од упоришних тачака сопствене поетике: овај писац је, свакако, препознатљив по томе што се, унутар назначеног проблемског оквира, у његовим делима непрестано обнавља поменута чежња за интегралном стварношћу. О томе пак како се представе и категорије унутрашње и спољашње стварности могу укрштати и прожимати веома убедљиво сведочи већ и наслов његове песничке књиге *Унутрашњи свеџ сџољашњеџ свеџа унутрашњеџ свеџа* (1969). Уз то, свест о томе колико ваља бити опрезан у сагледавању свеколике, интегралне сложености света допунски ће посведочити још један Хандкеов наслов – *Ја сам сџановник куле од слонове косџи* (1972). У овом наслову препознајемо, с једне стране, пишчеву повученост од социјалне, поготово политичке стварности, те жељу да се обезбеди некаква аутономна позиција која неће прогутати креативне слободе писца; с друге стране, у свеколикој његовој књижевности и његовим јавним наступима манифестује се изразита пишчева потреба да својим делима, па и својим личним чиновима, учествује у друштвеној стварности као активни чинилац. У томе, дакако, препознајемо несумњиве противуречности, али Хандке се противуречности никада није плашио. Чак напротив, он је настојао да их, колико год је то могуће, укључи у свој поетички систем и конкретна своја дела.

Кључни проблем пак јесте садржан управо у тој јакој антитетичкој релацији: како остати потпуно свој, аутономан и слободан, а истовремено учествовати у друштвеним играма, разматрати сасвим конкретна питања спољашње стварности и изражавати

² Исто, 535.

сопствене доживљаје као ставове који у комуникативној заједници треба да буду размотрени. У том трагању једно је бар јасно: Хандке не жели да напише политички, друштвени, ангажовани роман у строго жанровском смислу речи. Разматрајући саму идеју политичког романа, Ирвинг Хоу је на самом почетку своје познате студије истакао врло поучну Стендалову мисао која каже да „политика у књижевном делу јесте нешто попут пукотина из пиштоља усред концерта, то је нешто прегласно и вулгарно, а исто тако је и ствар која не може да одбије од себе нечију пажњу”.³ Одбацивши, дакле, идеју неког строго одељеног, посебног жанра, Хоу је ипак нагласио да „жанровска разликовања могу бити веома употребљива у књижевним анализама: она нас тренирају да избегнемо погрешна или неважна ишчекивања и припремају нас да се, унутар флуидних граница, позабавимо правим ишчекивањима”.⁴ Тако су настале анализе сложених књижевних дела несводивих на строге границе жанра политичког романа, а у том хоризонту разматрани су писци у распону од Стендала, Ф. Достојевског, Џ. Конрада, И. Тургенева, Х. Џејмса, па до А. Малроа, А. Кестлера, Џ. Орвела и др.

Хандкеов романескни приступ друштвеној, па и политичкој проблематици је у знаку једног веома широко постављеног поступка. Када Рене Велек изнесе једну једноставну констатацију која гласи: „Књижевност је друштвена установа, чији је медијум језик друштвена творевина”⁵, онда су ту пре свега именоване основне категорије као што су: књижевност са свим својим нормама и конвенцијама, утврђеним облицима и правом на изневеравање; друштво са својим утврђеним структурама, али и историјски често непредвидивим токовима; језик као друштвена, семантички обележена структура и основни комуникациони систем без којег ништа не може постати предмет комуникације и сазнајне провере. А кад се овим категоријама још додају појмови установе као друштвене, колективне структуре, те творевине као језичке структуре за чији настанак је одговоран човек-појединац, онда је јасно како и оваква елементарна одредба имплицира велику сложеност феномена и како није лако беспрекорно се снаћи у свему томе. А још кад се има на уму и оно што овом одредбом није непосредно именовано, онда нам бива још јасније колико би непрегледну различитост аспеката ваљало имати на уму кад год се разматра однос књижевности и друштва.

³ Irving How, *Politics and the Novel*, Meridian Books, Cleveland – New York 1962, 15 (цитирани фрагмент превео И. Н.).

⁴ Исто, 16.

⁵ Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, прев. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Нолит, Београд 1974, 120.

Читава ту мрежу сложених појмова ваља озбиљно претрести кад говоримо о особеним романима Петера Хандкеа. Већ одавно естетски јасно уобличенога опуса, Хандке не престаје да новим прилозима ојачава сопствену културолошку позицију највећег живог немачког писца. С једне стране, он је снажно опредељен за активно присуство у свету у којем постоји и делује, али одлучно одбија идеју непосредног ангажмана, чак и у оном сартровском смислу те речи, а поготово му је неприхватљив онај облик тенденциозне књижевности какве смо налазили од почетку XX века и током његове прве половине, и то у разним европским књижевностима. С друге стране, он исказује живе симпатије за разноврсне облике учешћа у неоавангардним активностима, али истовремено нимало није спреман да жртвује аутономију књижевног дела зарад очекиваних, чисто практицистичких ефеката усмерених ка публици, ка њеним облицима мишљења, доживљавања и делања. Тако својим стваралачким опусом Хандке гради веома специфичну поетику која би књижевним делима да обезбеди живо учешће у свету, али тако да се очува естетска сфера реалитета као посебност од великог значаја за човека уопште, па и за човека нашег, постмодерног доба.

У том погледу су за Хандкеа, за његову поетичку концепцију и за процесуалност његових дела и те како слуха показали српски писци и читаоци, поготово они са наглашеним постмодернистичким сензибилитетом, али и са склоношћу да се критички бескомпромисно суоче с питањем културолошког, па и политичког и идејног контекста у којем књижевник и његово дело узимају активног учешћа. У том контексту Хандкеова дела у којима је он исказао одлучност да постави питање односа Западних центара политичке и војне моћи према српском народу заузимају сасвим посебно место, али се и они, уза све специфичности, беспрекорно уклапају у целину и аутентичну природу ауторовог опуса. Хандкеовом делу никада није недостајала, па ни данас не недостаје колико жива актуелност толико и очигледна провокативност. Баш због тога је то дело изазвало озбиљне поделе на читавом Западу, а јасно су се издвојила два супротстављена табора: с једне стране је групација оних који су спремни да догађаје и историјске токове промишљају својом главом, уз пуни удео критичке свести, а такви читаоци исказују јасне симпатије и разумевање за Хандкеов креативни изазов; с друге стране је групација оних који културтрегеровски размишљају у оквирима задатих модела, прилагођавајући своје ставове доминантним трендовима са политичким легитимацијама, а такви читаоци су спремни да исказују не само дистанцу у односу на Хандкеа него су спремни и да спроводе својеврсне санитарне мере

и нимало нежне правне санкције према овом писцу који отворено презире круту конвенционалност, па и институцију заслепљујуће политичке коректности.

Ни поделе у српском књижевном и културном животу нису ништа мање оштре. С једне стране, на линији фронта који одлучно одбија Хандкеове изазове налазе се две, несумњиво супротстављене културолошке концепције. Ту су, пре свега, они који су безрезервни заступници обнављања европског империјално-колонијалног политичког и неолибералног културалног наслеђа, али ће они нежније именовати своју интелектуалну позицију сматрајући да не чине ништа друго него спроводе процес европеизације и глобализације једне наводно дубоко провинцијалне културе каква је српска. На сличној позицији одбијања Хандкеовог дела су и ти, управо именовани најтврђи непријатељи европеизације и глобализације, а то су заступници радикално конзервативних ставова који никакву комуникацију са европским културама нису у стању да остваре. С друге стране, Хандкеов подухват могу ваљано да разумеју и протумаче највише они који знају природу модерне и постмодерне, авангардне и неоавангардне европске културе и у стању су да промисле не само ваљаност њених изазова него и могућност различитих типова исхода из оваквих проблематичних, апоријама испуњених ситуација. Било како било, Петер Хандке се налази на брисаном простору истинских културалних ратова који се у Европи и читавом свету, па и у српском друштвеном и политичком животу, на много различитих начина воде. Хандкеова позиција је јако важна за ваљано разумевање природе тих културалних ратова, па и за тражење оптималних исхода како на простору српске културе, тако и знатно, знатно шире: у Европи и глобалном свету.

Глумац као јунак и његова искушења

У том контексту појава романа *Велики ђаг* (српски превод Жарка Радаковића је, у издању београдске Лагуне, изашао 2019, а немачки оригинал *Der Grosse Fall*, код берлинског Зуркампа, 2011. године) представља веома важну естетску чињеницу којом Хандке исказује своје виђење савременог света и његових појавних облика. Реч је о роману изразито доминанатног књижевног лика, а јунак овог дела је на самом почетку именован као Мушкарац, потом као Глумац, а у више наврата је писац истицао јаку наклоност ка изражајним могућностима овог лика, па га је чак називао „мој Глумац”. Врло је индикативна, премда не нарочито изненађујућа чињеница да је главни јунак романа глумац по професији. Ако је у ранијим

временима углавном истицана суштинска ускраћеност и онтичка фрустрираност глумаца у односу на супстанцијално чвршће утемељене облике људског постојања у свету, у постмодерној епоси, свој оријентисаној ка сагледавању маргиналности и тривијалности догађања у људском животу, позив глумца постаје симболички изузетно важан за саму епоху. Отуда, сасвим супротно расправама Денија Дидроа из XVIII и Албера Камија из XX века, у којима се препознаје указивање на суштинску фаличност и тегобе глумачког позива, у нашем времену је постало изузетно распрострањено уверење да је све на овом свету само некакав облик глуме, испуњавања некаквих улога и приказивања догађаја другачијим него што они јесу. Стога избор природе главног јунака романа *Велики њаг* представља несумњив погодак у само средиште и срце ствари, а тај погодак омогућује мноштво других и другачијих добитака у поступку композиционог устројства Хандкеовог романа.

У својој расправи „Парадокс о глумцу” Дени Дидро изводи поставку о томе да глумци своје послање обављају на два основна начина – тако да „глуме по осећању” или „глуме по размишљању”. У првом случају поменуте глуме по осећању

...никакве уједначености не очекујте од њих; њихова је глума наизменично снажна и слаба, топла и хладна, плитка и узвишена (...) сутра ће промаштити место на коме су јуче били изванредни; у накнаду за то, биће изванредни на ономе које су дан пре тога промашили.⁶

У другом случају глуме по размишљању, глумац је настојао

...по проучавању људске природе, по сталном подражавању неком замишљеном моделу, по уобразиљи, по памћењу, бити јединствен, увек исти на свим представама, увек подједнако савршен: све је код њега било одмерено, комбиновано, научено, сређено у његовој глави (...) такав глумац неће бити човек дана; он је огледало које је увек спремно да покаже слику предмета и то да је покаже са истом тачношћу, истом снагом и истинитошћу.⁷

Велики пак глумац испољава се у простору између крајности „све и ништа”, па Дидро вели „да је он све баш зато што није ништа, јер се његов посебни облик никад не противи страноме облику

⁶ Дени Дидро, *О уметности*, прев. Радмила Миљанић, Култура, Београд 1954, 41.

⁷ Исто.

који он треба да поприми”.⁸ Ове крајности није баш лако протумачити, па свему исказаном Дидро додаје:

Речено је да глумци немају никаквог карактера зато што глумећи све карактере губе онај који им је природа дала; да они постају лажни као што лекари, хирурзи и касапи постају окрутни. Ја мислим да је овде узрок био узет за последицу, и да су они способни да глуме све карактере зато што сами немају никаквог карактера.⁹

На почецима грађанског света, дакле, глумац је сагледан као изразити феномен одсуства супстанцијалности у његовом бићу, па је успех у глуми непосредна, позитивна последица тога одсуства.

На оваквим поставкама је своју слику глуме и глумца градио и Албер Ками. Он је свом есеју *Мии о Сизифу* показао како глумца треба схватити као једног од типичних појавних облика апсурдног човека нашег доба:

Глумац има три сата да буде Јаго или Алсест, Федра или Гло-сестер. У том кратком времену он их оживљава и усмрћује на педесет квадратних метара дасака. Никад апсурд није био тако добро и тако дуго објашњен.¹⁰

Ками уз то упозорава на још један детаљ, важан за сагледавање не само природе глумца него и природног сродства глумца и путника:

Прелазећи на тај начин вијекове и духове, играјући човјека какав би могао да буде и какав јест, глумац се придружује другом апсурдном бићу – путнику. Као и овај, он нешто исцрпљује и пролази не заустављајући се. Он је путник у времену, а најбољи су путници они које прогоне душе.¹¹

Тако у овим ставовима Албера Камија налазимо додатне мотивационе разлоге због којих Хандкеов избор главног јунака романа *Велики њаг*, избор глумца који хода светом и путује, јесте не само добро погођен него и представља веома типичну појаву времена у којем живимо.

⁸ Исто, 66.

⁹ Исто, 74.

¹⁰ Албер Ками, *Мии о Сизифу*, прев. Неркез Смаилагић, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1973, 80.

¹¹ Исто.

Полазећи од оцене да је глума постала доминантна форма човековог понашања у нашем добу, Хандке изузетно рафинирано приступа читавом низу поступака обликовања романеског јунака. У тим поступцима превагу добијају не класични модели утврђивања карактерних црта личности јунака, него је, пре свега, реч о откривању важних улога у којима се човек, стицајем одређених околности, умео наћи. Наравно, није ту реч о глумачким улогама које је Хандкеов Глумац добијао и играо како у позоришту тако и на филму, мада писац неће пропустити да помене читав низ таквих послова које је овај обављао. Овде је, пре свега, реч о чињеници да је Глумац склон да свесно преузима одређене друштвене функције и улоге, да заузима одређене ставове и опредељења, а из таквих његових одлука уследиће и конкретни облици понашања, суштински важни за испољавање основне природе самога јунака. У ствари, писац само показује како настаје оно што се назива другом човековом природом, те како она постепено преузима примат у човековом бићу и свим манифестацијама тога бића.

Таква особина Глумчеве личности, особина која је настала на темељу његовог прагматичног опредељења и става према животу, могла би се именовати као очигледна спремност на изневеравање свих досадашњих правила и норми, чак и оних које је сам успостављао. Због свега тога је, изузмемо ли потребу да се бар наслути примарна човекова природа, неопходно да се јасније дефинише не само његова друга природа него да се у исто време и додатно одреде и дефинишу његови односи са људима на које је у животу упућен. Тако, примера ради, можемо констатовати да је управо овом особином потпуније дефинисан однос Глумца и Глумчевог оца, од којег је син учио занат керамичара, како би постао занатлија који поставља, уграђује зидне и подне плочице по кућама и становима. Упркос томе што је веома строги отац очекивао од сина да настави тај посао, младић је био спреман да овај налог одбије и да се определи за сасвим другачији животни пут. Штавише, управо изневеравањем очевих жеља и захтева он је постао оно што га је дефинитивно уобличило – постао је глумац, чиме је своју спремност да изневери задате норме, па и некакву своју природу, довео до пунога савршенства: глумац управо то непрестано и чини, он мења самога себе да би се прилагодио улогама које игра и да би у себи пронашао неког другог. Глумац је, сам по себи, потпуно оличење начела изневеравања насталог из потребе да се, стално бивајући неко други, пронађу извесни разлози дубље и садржајније верности. Или, како би то Ками рекао, „то се зове изгубити се да би се поново нашао”.¹²

¹² Исто, 81.

Издајом очевих очекивања и захтева, између оца и сина је дошло до коначног раскида, тј. прекида свих комуникација, па се слика оца преселила само у сећања, најчешће не баш пријатна. Слична таква одлука је Глумца одвојила и од Жене са којом је имао сина, само што је овога пута ту функцију изневеравања преузела управо његова Жена: њена природа је много више склона авантурама и лутањима светом, па је она напустила мужа који је игривошћу глумца у довољној мери задовољавао потребе за изневеравањем, па није имао потребе да даље радикализује своје пориве. Тако се Глумац нашао негде између свога Оца, који се тврдо, конзервативно држао задатих норми, и своје супруге, Жене, која је имала потребу да оде јако далеко, чак на Аљаску, па да му, већ исцрпљена својим лутањима и авантуристичким духом, коначно призна да је уморна, уморна од свега, а посебно од сопственог живота.¹³ И тај однос је Глумац окончао једном за свагда, тако да Жена није могла ништа да очекује, нити је очекивала ишта више сем да му се повремено може јавити из неке од држава САД, из Аљаске, на пример, и пожалити му се на свој тренутни положај или на неки детаљ из њиховог некадашњег заједничког живота. Тако му је једном с пребацивањем испоставила реторско питање да ли он мисли да је анђеол¹⁴, другом приликом му је саопштила „да се све његово биће састоји од неиспаканих суза“¹⁵, и тако редом. Иако несагледиво удаљени, они још увек остају у некаквом, повременом и спорадичном, али трајном дијалогу.

Спремност на изневеравање испољио је Глумац и у односу на сопственог Сина. Истина је да му начин живота његове Жене авантуристкиње и није оставио много простора за одлучивање, па је та жена-луталица са собом повела и дете како би заједнички делили искушења номадског живота. Изгубивши сваки реални контакт са сопственим сином, Глумац је ипак одржавао тај однос повременим унутрашњим дијалозима у којима се пита о Сину и његовим животним токовима, а понекад и постави какво имаги-

¹³ Петер Хандке, *Велики њаг*, прев. Жарко Радаковић, Лагуна, Београд 2019, 157.

¹⁴ Исто, 111.

¹⁵ Исто, 197. Наравно, многи Хандкеови стилски ефекти су напросто неprevодиви, попут самог именовања Глумчеве жене: у немачком изворнику сложеница „die Alaskafrau“ звучи наглашено иронично и гротескно, а то сасвим изостаје из српског преводног адекватно „жена са Аљаске“. Отуда се стилска носивост оригинала и превода нужно морају разликовати већ због природе двају језика, али и због разлика које испостављају аутор и његов преводилац. Стога и тако једноставне реченице попут: „Die Alaskafrau hatte einmal gemeint, sein ganzes Wesen bestünde aus ungeweinten Tränen“, на немачком и на српском звуче, бар за једну стилотворну нијансу другачије (видети: Peter Handke, *Der Grosse Fall*, Suhrkamp, Berlin 2011, 274).

нарно питање свом ишчезлом потомку. Најдирљивији су, дакако, они детаљи који се односе на писмо које је отац написао Сину, а у којем изриче неколико важних признања и једно велико ишчекивање. Најважније признање односи се на чињеницу да је отац за свог Сина био вољан све да учини, али само у периоду док је дете било немоћно и док је отац за себе могао да прибавља утешну улогу спасиоца:

Све док си био дете и адолесцент, могао сам све за тебе да оставим и напустим, свој позив, сваку жену, свако задовољство. Видео сам Те као свога убогог, као никога, чак и кад тога ниси био свестан. Видео сам Те као црва земаљског, а себе као спасиоца.¹⁶

Отац признаје да „једино што сам икада желео да будеш беше да Тебе отхраним” и „једино што сам од Тебе очекивао да од Тебе учим”, али упркос томе што су оваква очекивања очувана, она су и нестала када је дечак одрастао и престао да буде очева опсесија: „Онда си одрастао, и отишао си из мојих мисли.”¹⁷ А на крају свога писма отац истиче да од Сина очекује оцену за коју не зна како ће изгледати: „И тако очекујем Твој суд као Твој отац.”¹⁸ Написавши писмо, Глумац се прибранио и схватио да он нема појма на коју адресу би Сину то писмо могао послати, а једино му је било знано да је дете боравило с мајком, негде у долини реке Јукон, на Аљасци. Упркос свим логичким извесностима, отац је у једно поштанско сандуче убацио пошиљку, верујући да „писмо ће стићи, био је у то сигуран, и то ускоро”.¹⁹

И мада то није изричито речено, Глумац очигледно држи да ће и њему да уследи осуда, као што је и он осуђивао свога оца, али ипак верује да ће му нека мера разумевања, па и милости, бити удељена. Уосталом, управо такву милост је он наменио и своме оцу јер је, упркос свим осудама због његове набуситости, наметљивости и жеље да, без много речи и конкретних савета, одреди животне путеве свога детета, уследило нешто сасвим неочекивано: његов одрасли, у животу и послу већ високо потврђени син ипак шаље једно нежно писмо, бар у мислима, ако не и на одиста исписаном папиру, а у том писму поздравља Оца и извештава га да је он, Син, добро и да му предстоје тренуци великог признања и славе која му је намењена. То имагинарно писмо завршава се речима:

¹⁶ Исто, 176.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто, 184.

Још је твој син у тихој кући, оче. Још се радује дану, још се радује животу, још има вољу за бивствовањем, ни мање ни више.²⁰

Неке велике разлике између два поменута писма, заправо, и нема: једно је ненаписано, а друго је написано и чак послато, али нема где и како да стигне, упркос уверењу пошиљаоца да ће оно сигурно доћи до примаоца.

Како се може веровати да ће писмо без адресе ипак стићи тамо где треба, то је – рационалистички посматрано – свакако загонетка коју нам Хандке својим романом испоставља. Некакве мотивационе координате за ово чудо је писац ипак успоставио, а то ваља препознати на оним местима где Глумац на путу за центар града наједном осети глад: то му пак постаје повод да к свести приведе чињеницу о суштинској важности троструке мотивације за његов живот, па и за живот човека уопште. Ту тезу је аутор извео у облику својеврсног открића које се приказало његовом јунаку, а које укључује и највећег немачког класика:

И наједанпут му је постало јасно. Колико год да је Глумац тешко могао да се поистовети са Гетеом као творцем Фауста, толико му је била упутна друга Гетеова реч, она о „вишњем Водећем”, а мислио је на дух. Да, била је то глад за јелом, женом и духом, за свиме у једном, и осећао је да би могла да провали из њега. Ту, с места, умро би ако се одмах не суочи са духом. „Veni, Creator Spiritus!”²¹

Трострука мотивација човековог живота односи се, дакле, на потребу за одржањем голог живота (храна), за задовољењем еротских потреба (жена) и за развитком духовне сфере бића (дух), а оваква поставка није нешто што би могло да изненади читаоца јер је реч о довољно распрострањеном концепту човека и његовог света. Но, ово мотивационо и карактеролошки важно место налази посебног одјека у оним сегментима романа који ће послужити да објасне неке иначе тешко објашњиве текстуалне чињенице. Тако се, примера ради, Глумчева вера да ће неадресовано писмо ипак доћи на одредишно место може разумети само као дубоко, на симболички план пренесено уверење о важности духа који на овом свету врши стално повезивање и обједињавање свих људи и свега постојећег. Стога и они који нису физички повезани могу у духу бити врло чврсто спојени.

²⁰ Исто, 30.

²¹ Исто, 126–127.

Таквих кореспондентних тачака у Хандкеовом роману има веома много, а то је иначе одлика његовог стила – да се многи детаљи романа повезују слободно асоцијативним, али значењски добро увезаним нитима. У том погледу, а поготово у вези с поставком о важности и спремности на изневеравање као битне карактерне црте главнога јунака романа *Велики ђаг*, важно је осветлити и лик Жене с којом је Глумац у блиским односима, као и лик Председника, у односу на којег Глумац мора донети неке пресудне одлуке. Не губећи из вида ни занимљиве кореспондентне релације међу њима, можемо рећи да у свим овим случајевима долази до изражаја склоност Глумчева да изневерава природу очекивања блиских особа и да тим изневеравањем настоји да очува самога себе, да однегује некакву своју другу природу и да оствари управо ону улогу до које му је истински стало.

Однос са Женом која живи у шуми, на ободу метрополе у којој обавља неке важне послове, није у знаку љубави у пуном смислу речи. Хандке природу овог односа формулише на веома занимљив начин:

Спавао је и био пробуђен у кревету Жене која је за њега била добра. Да ли ју је волео? Јесте током ноћи једанпут. Али овде није пристајао ни на шта више од тога. Била ми је добра: и то би било то, више није имао шта да каже.²²

Хандке чини занимљив стилски ефекат када квалификује однос са Женом с којом ноћ проводи у истом кревету: рећи за ту жену да је за њега била добра, изгледа да је највише што главни јунак може да превали преко усана. А то да му је била добра, може значити неколико, понешто различитих ствари, али на такву игру различитости писац рачуна и у даљем току излагања. Тако ће у поменутом исповедном солилоквију, на питање да ли ју је волео, он одговорити тако да се одговор више односи на сексуалну активност неголи на душевно стање његових емоција: одговор је, наиме, гласио да ју је волео једанпут током ноћи. И таман кад је читалац донекле средио своје утиске, па закључио да је очигледно реч о сексуалној вези, а оно већ на следећој страни аутор успоставља нове кореспондентне нити које загонетку усмеравају у другом правцу у односу на онај за који се читалац већ определио. Ту, наиме, писац вели:

Пре би пристао да буде њен обожавалац, него њен љубавник. Кад му се једанпут пуна поноса (учинило му се) обратила онако,

²² Исто, 11.

подигао је обрве и скренуо поглед, и то не само зато што одавно није више био у доби да буде нечији љубавник.²³

Након ових речи, читаочеве реакције крећу поново ка оном правцу који је писац, само наизглед, претходно оставио по страни, као мање вероватну могућност. Овакви стилски поступци, по начелу сталног, топло-хладног трагања за највероватнијом могућношћу, јесте непрестано активна одлика Хандкеовог романескног дискурса и један од основних услова његове препознатљивости.

Занимљиво је осматрити како се у роману развија ова стилско-мотивациона линија употребом низа поступака усмерених ка подробнијем дефинисању односа између Глумаца и Жене. На следећем месту, наиме, Глумац ће већ изричито рећи да он ту жену није волео и да јој је то и саопштио, али то није онемогућило обрнути однос:

Уистину: није он ту Жену волео, то јој је и рекао, на почетку, касније још једанпут, а онда је то можда постало излишно. „Не волим те.” А ако је она први пут још то и саслушала, другог пута одлучно није више. Било је довољно што је она волела и говорила о љубави, и што је он то допуштао.²⁴

Жена, дакле, није желела да саслуша Глумчево признање да није вољена, а насупрот томе она је испостављала своју љубавну причу као виши облик аутентичности о којој он, Глумац, и не мора да негује пуну свест: њој је превасходно важно да она чува истину о њиховом односу и да она има снаге да ту истину испостави читавом свету. Њене речи су у наставку ових фрагмената о љубави веома занимљиве, а са пуном озбиљношћу показују како се на чудан начин могу укрштати две по нечему спојене особе, блиске на различите начине и у оквиру различитих типова интерпретативних поступака. Другим речима, за њу је Глумац „први човек са којим сам таква каква сам”, она зна да „нико у околини, нико у земљи није провео више заједничких љубавних сати од нас” и она сматра да „сваки пут смо то показали свету”. Њихову наводну љубав она доживљава као својеврсни обрачун са временом и са светом у којем су живели, а у том обрачуну њих двоје су победили: „Реванширали смо се сада том времену, премоћном, наводно важећем. Победили смо га, и није више важило, изгубило је мирис, а ми, нас двоје, обоје, постали смо важећи свет. Постали смо и били то што јесте Пад.”²⁵

²³ Исто, 12.

²⁴ Исто, 24.

²⁵ Сви цитати, исто, 25.

Њихова победа означавала је, дакле, пад премоћног времена и света којем су припадали, а та суштинска веза између победе и пада представља значење од највеће важности за тематску структуру овог Хандкеовог романа у целини.

За коначно сагледавање природе овог односа од огромног значаја је, свакако, сцена с краја романа у којој Глумац застаје код једног локала у центру града, уочава две жене у разговору, али задуго у жени окренутој њему лицем не препознаје Жену са којом је провео ноћ и која је убеђена да их спаја љубав. У том погледу је Глумац имао много тога о себи да каже, а на страницама романа је то јасно изречено, па је на једном месту признао да у чину љубави он пре допушта да се тако нешто деси него што у томе активно, пуном душом учествује. Све то доста говори о њему самоме, а сопственим интроспективним исказима он је то јасно и потврдио:

И допустио је то, трпео је њу и себе. И поред тога недостајала му је „љубав”. Без наводника: љубав му је недостајала. Недостајала му је сваког дана, час мање болно, час као бол над боловима, било како, али пре свега као свакодневни бол. Недостојање љубави љутило га је, а био је озлојеђен и због себе самог, али, коначно, ипак, далеко више. Уосталом, није недостајање љубави било то што га је тако узрујавало, пре то беше њено непостојање.²⁶

Одмах потом овај увид наратор истиче са додатном екскламативном емфазом: „Љубав, није му недостајала. Огавно је изостајала, а тако и тог, оног, јутра.”²⁷ Само таквим непостојањем љубави могуће је објаснити како је дуго гледао лице оне жене која је нешто жустро објашњавала другој жени, а да тек накнадно установи да је то Жена са којом је претходне ноћи спавао. У вези са овом чудном реакцијом требало би напоменути да неке могућности чисто медицинске мотивације, попут зачетака старачке деменције или Алцхајмерове болести, нису у роману видније коришћене, па је тај необични сусрет у центру града изазвао додатни потрес у Глумцу. Гледајући лице жене с којом живи, њега је ухватио стид не што Жену није препознао, него што је разумео да Жена оној другој жени говори о њима, тј. о њему, иако „никад нису имали ништа заједничко”, „нису се чак ни пољубили, а камоли грлили и миловали”.²⁸ А кад је читајући са усана, на даљину, реконструисао

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто, 180.

њене речи, речи својеврсне самохвале због њихове љубави, он је осетио да та „злоупотреба беше незамислива”.²⁹ Стога није пришао тој Жени него је побегао главом без обзира, тим пре што се на истом месту, у локалу где су седеле две жене, појавио и Режиер у чијем филму је Глумац требало да заигра.

Но, неко кратко време после овог догађања, Глумац ће без икакве недоумице и задршке, све реализујући животнo начело изневеравања, почети да размишља како би требало Жени да купи некакав поклон; истина, не зато што је то она заслужила него само зато што је то њему тог тренутка пало на памет: „Не, није он био неко ко је нешто поклањао. Само је хтео да даје, баш сада.”³⁰ Како год о односу Глумца и Жене размишљали, све време се осећа непрестано изневеравање, и то обострано, али ипак та заједница некако опстаје, чак се на крају романа њему учинило да је таква врста динамике нешто што ће опстати до њиховог судњег часа:

Као изгубљени беху њих двоје, као – ишчашени, ишчашени у телу и души, он ту а она тамо, изгубљени под небом, свако за себе, баш као и једно за друго. Натрчавају свом снагом једно на друго. Допуштају једно другоме да натрчавају једно на друго. Једно на друго насрћу, боре се једно против другог, растржу једно другог, до крварења, док не иде даље, на живот и смрт. Једно с другим се рву, све док небо, или већ неко трећи, или ко зна већ шта или ко, не сажали се, и за сав живот једно у друго не буду узглобљени, сада, и до тренутка њихове смрти.³¹

То стално изневеравање није нешто узгредно и случајно у људском животу, него оно погађа чак и оне односе које њихови учесници сматрају важним и трајним.

Ако начело изневеравања и издајства одликује однос са блиском женом, онда је то исто начело савршено нормално у, примера ради, релацији појединца и државне власти. Глумац у том смислу јесте у некаквом односу са самим Председником, који је вољан да му уручи извесну награду и да га обаспе великим друштвеним признањима, па је то, уз снимање некаквог филма, био чак главни разлог што је он и допутовао у метрополу. Ипак, одлука о томе да ли ће се уопште појавити на свечаности непрестано је одлагана, а увек су се јављали разлози за и против. Коначно, током пешачења према центру града, пада одлука која је изгледала као коначна,

²⁹ Исто, 181.

³⁰ Исто, 194.

³¹ Исто, 200.

мада никакво нарочито објашњење нити резонување с тим у вези није изнесено: „Да, Глумац се неће, то је сада одлучено, појавити на свечаности у његову част, вечерас, тамо доле, тамо у главном граду. А да ли ће одустати од снимања филма следећег дана?”³² Ово друго питање, је, дакако, остало отворено, али судећи по реакцијама Глумца при случајном сусрету са Режиером, и ту је врло вероватан негативан одговор. У сваком случају, до краја романа овај други одговор није изнесен, а очигледно је да би и он требало да буде изречен у последњи час.

Но, однос са Председником је до краја ипак остао сасвим до-речен и јасан: тај однос говори да је Глумац требало да буде бес-крупозно злоупотребљен и да све то није настало нимало слу-чајно. Телевизија је пренела свечану изјаву Председникову која је првенствено садржавала објаву рата, „који се није тако звао, него ’захват’, ’интервенција’, ’противудар’, ’реакција’”; у некој неиме-нованој земљи, грађани су, „знало се то, и без икакве сумње, уби-јани од стране тамошњег властодршца, а то се, богами, није могло трпети”.³³ Објава рата је дословце гласила:

Нема другог избора него да интервенишемо против неприја-теља наше цивилизације и вере. Већ ове ноћи почеће операције, да се једног дана у нашим уџбеницима историје не каже да наши зе-мљаци нису ни за шта, па опет ни за шта, дали своје животе. Не, наши грађани не треба, то је моја света заклетва, да гину бесплатно. Исто-рија тражи своје право и треба да крене својим, богомданим путем. Бог је у томе са нама! Наш Бог је велик. Велики Боже, хвала Ти...³⁴

Овај галиматијас од изјаве, у којем се мешају обећања за пла-ћеничку војску и традиционални, теоцентрични, како хришћански тако и исламски поглед на историјске догађаје („Бог је велик! Алах акбар!”), не садржи кључну ствар, а то је питање: који је истински разлог за такву ратну опцију? Одговор на ово питање би, наиме, морао јасно да покаже да су све друге могућности исцрпене, ако су одиста исцрпене? Како се многи добро сећају са каквом су ла-коћом САД и земље Европске уније, као и више других земаља, објавиле почетак ратних операција у СР Југославији, у Ираку, Либији, Сирији, а по истој логици могле би и многе друге земље да се припреме за исте или врло сличне сценарије, онда се емпи-ријским налазима намеће закључак да поменуте Западне земље

³² Исто, 136–137.

³³ Исто, 170.

³⁴ Исто, 170–171.

ни изблиза нису искористиле све могућности за мирно решавање спорова и проблема. Цинизам њихових јавних иступа и озбиљни интелектуално-морални јад је, несумњиво, представљао прави смисаони садржај феномена Великог пада Западне културе и цивилизације, па је у том смислу ово значење испостављено као свакако најважнија, кулминациона тачка целог Хандкеовог романа.

Сложеност̄ свей̄а и његови деј̄аљи

Занимљиво је констатовати како је Глумац оба важна, можда и најважнија текста за дефинисање односа са блиским ликовима, прочитао чисто визуелно, са усана оних који су га изговарали: тако је то било и код Женине изјаве упућене саговорници у локалу, а тако је то било и код Председникове изјаве о почецима рата коју је Глумац гледао на ТВ где није могао чути звук. Глумчева реакција је, у оба случаја, била у знаку одлучног и консеквентног антиратног и антиимперијалистичког деловања за какво се определио. На тај начин долазимо до још једне карактерне особине Глумца у Хандкеовом роману *Велики њаг*, а то је пре свега стална његова спремност на акцију и на деловање у свету. Но, сам свет као целина је изузетно сложен, тако да није нимало лако одлучити се када, како и с каквим разлозима кренути у акцију, па Глумац, по правилу, у почетку отвара простор инстинктивних реакција и интуитивног наслућивања, а потом настоји да дође и до рационалних објашњења помоћу којих би јасно успоставио мисаони оквир за сопствено деловање.

Ова особина, истовремено, подразумева карактерну одлику садржану у чињеници да Глумац кроз свет око себе пролази широм отворених очију: он са знатижељом опажа многе детаље живота око себе и непрестано је спреман да се у те догађаје на овакав или онакав начин укључи. Те ствари се, веома често, њега уопште не тичу, али он има потребу да их укључи у своју доживљајну сферу и да на њих некако реагује. Утврђујући овакве чињенице, читалац би, помало неопрезно, био у искушењу да то назове Глумчевом интелектуалистичком знатижељом, тим пре што једна од класичних дефиниција интелектуалца, она коју је формулисао Жан Пол Сартр, гласи да „интелектуалац је неко ко се мијеша у оно што га се не тиче и полаже право на оспоравање цјелине наслијеђених истина и понашања која се њима инспиришу у име глобалне концепције човјека и друштва”.³⁵ На свом путу од шуме

³⁵ Жан Пол Сартр, „Пледаје за интелектуалце”, прев. Мирко Зуровац, у: *Порџрејш*, Нолит, Београд 1981, 250–251.

до центра града, Глумац се одиста бавио суочењима са људима, животињама и биљкама који га се, сви одреда, професионално посматрано и са становишта чистог бизниса, нимало не тичу: њима се он бавио напросто зато што свој естетизантски сензибилитет није у стању да каналише тако да ради само корисне ствари него има потребу да буде и благотворно некористан, просто заинтересован за друга бића као своје ближње, као сапатнике у овом свету јада и беде. Свој доживљај он не претвара у интелектуалистички став и не организује исказивања плебисцитарне подршке у прилог изградњи повољнијег јавног мњења о одређеним стварима које је ставио у средиште своје пажње и своје делатности. Све што ради, он ради тако да у први план избија његова чиста, доживљајно-естетизантска реакција као инвестиција која и не треба да му се на неки начин исплати, него пре свега треба да му очува његово елементарно чуло за свет у којем живи. Без таквог чула, дакако, глумац не може ваљано да обавља свој посао, па би се некакве последичне користи од оваквог начина живота могле пронаћи управо у овом домену очувања неопходног, професионалног сензибилитета за свет око себе.

Како, међутим, Глумац обавља ово тренирање и одржање живог сензибилитета? Од различитих особина које Хандке у роману описује, а могле би се схватити као израз овакве функционалности какву помињемо, вредело би посебно истаћи бар три Глумчеве (не особине него) склоности и навике. Пре свега ту је важна склоност везана за ходање као начин очувања живог контакта са светом око себе: у самом роману је представљен једнодневни (тј. од јутарњег поласка до вечерњег доласка) чин ходања од шумске периферије до центра метрополе, а за то време се много тога десило што је Глумцу омогућило да дође до увида и сазнања о којима није ни слутио. Хандке записује да Глумац „уображавао је да је с времена на време ходање било његов спорт, чак и да га је он измислио”, те да „имао је за њега и име, ’ход преко препрека’, ’идење преко препрека’, а у збиљи је оно представљало само неку девијацију трчања преко препона”.³⁶ Током тих активности он је умео да мења стилове и врсте хода, а често је и разне пропратне ефекте, попут погледа, умео да мења заједно са врстом примењеног хода. О томе романсијер вели:

Чинио је то тако што је инстинктивно, без технике, променио свој ход. На сличан начин је променио и свој поглед. Како? Нека и то овде остане тајна. Нека буде исприповедано да су његов начин

³⁶ П. Хандке, нав. дело, 45.

ходања и његов поглед разоружавали и постали ведри. А његов ауторитет се испољавао тако што су га ти непознати поздрављали, ако је он то од њих хтео.³⁷

У сваком случају, Глумчево ходање „говорило је, приповедало”³⁸, оно је отварало различите типове комуникационих ситуација, исказивало различите односе према другим људима као учесницима тих ситуација, па је и указивало на различите могуће исходе проблематичних околности уколико би се оне створиле.

У Хандкеовом роману се помињу различити типови ходања, а сваком од њих одговара другачији сплет ширих околности и комуникационих ситуација. Тако се, на пример, ход унатрашке код Глумца јављао онда „када се опраштао од места које му је нешто значило”, а може значити и то да је „том месту учинио неправду”³⁹, па тиме хоће да му се извини. Ходу погнуте главе научио се одмалена, још док је као керамичар намештао плочице по подовима, па би увек гледао надоле, док је за погледе у небо, у висине, морао да уложи додатну енергију, да се посебно ободри за такву једну могућност.⁴⁰ Ходање цик-цак је подразумевало неусмереност ка одређеним циљевима и доста времена на располагању, а такво кретање је Глумац обављао шетајући се шумом на периферији града: ту је допуштао да га воде специфичне ситуације у којима би се затекао, као и тренутни стицај околности који би указао на сасвим непланиране могућности избора. Сасвим обрнуто, ходање право, напред, подразумевало је одлучност да се иде ка неком циљу, а то би уследило увек кад Глумац нема времена за околишење и кад је циљ кретања веома близу, као кад се сасвим приближио центру града и кад је требало да обави коначне послове. Хандке помиње и активно ходање, када Глумац постаје исти као и сви људи око њега, „кружећи раменима, корацима који су опонашали делотворност”, али тако нешто није било пожељно јер романсијер вели да одређеност циљева стоји у обрнутој сразмери са брзином кретања, те „да би поново пронашао одређеност, морао би да буде знатно спорији од осталих пролазника”.⁴¹ На крају овог типолошког низа, као свакако најкомплекснији облик, налази се Нежни ход, у којем је садржана „мера за окружење, да около њега иде укруг, у троугловима, квадратима, трапезима, паралелограмима, у смислу древне реченице ’устрајно премерава Бог земљу’”, па стога за овакав тип

³⁷ Исто, 67.

³⁸ Исто, 76.

³⁹ Исто, 75.

⁴⁰ Исто, 108.

⁴¹ Сви цитати, исто, 171.

кретања романијер закључује: „Нежни ход као не само водена него и ваздушна, ватрена и земљана вага – елементарна вага?”⁴² Оваквим обликом ходања ствари се приводе крају, али ту, при суочењу са могућношћу краја, по правилу следи управо оно о чему и говори овај Хандкеов роман – следи Велики пад.

Роман *Велики њад* излаже, дакле, својеврсни концепт (стварног и симболичког) ходања/пешачења по свету, а добро је познато да на таквој врсти комуникације и доживљаја света инсистира и сам Петер Хандке. Он у том погледу није баш ни усамљен јер постоји много неименованих и теоријски неизграђених, али и концептуално крајње артикулисаних заступника сличних ставова. Као врло специфичан и занимљив интертекстуални сигнал, у овој прилици би могао да послужи позив на подсећање на уметничке пројекте овога типа какве, већ деценијама, негује српски неоавангардиста Мирослав Мандић. Он је, наиме, организовао концептуалне пројекте и перформансе изузетне убедљивости и сугестивности, ништа мање смисаоно занимљиве и провокативне него што су подухвати Марине Абрамовић, Раше Тодосијевића и других српских и југословенских мајстора перформанса и акција. Мандићеви неоавангардни концепти су, међутим, у највећој мери обухватили акције ходања, па су познати пројекти „Ходање за поезију”, када је у периоду 1987–1990. ходањем спајао Стражилово Бранка Радичевића, Ловћен Петра Петровића Његоша и Крањ Франца Прешерна (прво путовање), потом Прешернов Крањ и Хелдерлинов Тибинген (друго путовање), па Тибинген и Рембоов Шарлевил (треће путовање), те коначно Шарлевил и Блејков Лондон (четврто путовање); пројектом „Ружа лутања” Мандић је 1991–2001. године ходао широм Европе, а перформанс „Сва села” је 1994–1995. аутора упутио на ходање по селима Војводине. За све то време настајали су текстови и дела као записи са таквог ходајућег пројекта, па су накнадно могла бити, а и јесу била тумачена као књижевна дела настала буквално у ходу, чак без накнадних дописивања и додавања. Концептуални пројекти Мирослава Мандића представљају изузетно вредан подухват не само у контексту српске и југословенске неоавангарде него исто тако и у оквирима светске неоавангарде. То што ти подухвати нису стекли ширу и богатију рецепцију у међународним оквирима више је последица недовољне Мандићеве вештине у проналажењу финансијске, институционалне и уметничкокритичке подршке него што је показатељ извесног мањка или потешкоћа у његовој креативној, авангардно-уметничкој пракси. Прилика је да се управо поводом Хандкеовог романа,

⁴² Исто, 126.

који у свом тематском основу садржи идеју и концепт пешачења, присетимо ових Мандићевих пројеката ретке семантичке утемељености, артистичке доследности и практичке издржљивости. Тим пре што је за Мандића Хандке један од изузетно инспиративних аутора, па је, примера ради, на пројекат ходања од Тибингена до Шарлевила носио Хандкеову књигу *Порука њланине Сени Викитоар*.⁴³

Но, вратимо се анализи Хандкеовог романа *Велики њад* и његовог централног јунака. Друга склоност и навика тог јунака исказује се као Глумчева спремност да бар на секунду буде неко други, да се саживи са бићем тога другог и да се са њим потпуно поистовети. Њему се то дешавало чак често, без неког видљивог његовог учешћа, дакле некако само од себе, а могло би имати веома тешке последице, јер би, као неко други, он могао осетити колико су му његова стварна природа и његове карактерне одлике постале стране, па је једном приликом „кључ од свог стана, удаљеног два часа лета, осетио као страно тело у џепу панталона и шутнуће га у најближу канализацију, заједно са кредитном картицом и мобилним телефоном”.⁴⁴ Да не уради такве глупости и да не направи себи већу штету, било му је од користи утешно сазнање да такво стање обично не траје дуго: „Оно што га је чувало од пораза и изгубљености, било је то што је он тај други бивао само за оних неколико секунди.”⁴⁵ Но, без обзира што ово стање веома кратко траје, оно је имало многоструких рефлекса на Глумчеву природу: та способност да уђеш у кожу другог, да видиш свет његовим очима, да осећаш његовом душом и да делујеш његовим телом представља драгоценост без које нема истинске толеранције, а још и више нема правог доживљаја света као скупа огромног броја сабраће и сапатника у долини јада и страдања. Довољно је да Глумац само на тренутак такве канале ка другоме отвори, па ће се јавити душевни потрес и доживљај због којег вреди живети и делати у свету оваквом какав је.

Трећа склоност и навика исказује се као спремност Глумца да помогне другим бићима и да их спасава упркос свим рационалним увидима и практичним тешкоћама са којима се може и мора суочити. Но, у таквој врсти помоћи он не тражи никакве више разлоге, општеприхватљива начела или узвишени поредак вредности. Нараторовом речју Глумчева делатност овога типа оцењена је следећим речима:

⁴³ Мирослав Мандић, *Дејне дечак: Треће ходање за Поезију од Хелдерлина до Рембоа: 18 дана ходања за хумор и сийнд*, „Гордана Драганић”, Нови Сад 1991, 46.

⁴⁴ П. Хандке, нав. дело, 90.

⁴⁵ Исто, 89.

Није му било стало до одређеног става, до разликовања између добрих, који су заслуживали помоћ, и злих који је нису заслужили. Уопште, помоћ за више њих, за колективе, народе, чак и народе трећег до бескрајно много светова, није за њега важила. Да помогне терало га је појединцу, и то таквом чија невоља и нужда није била општепозната, уопште тек је морала бити откривена, свеједно да ли је тај био сиромашан или богат, странац или предвиђени сусед.⁴⁶

Он је, дакле, више помагао другима због самог себе него због оних којима је помоћ намењена: он је чинио добро без емфатичног заноса да чини некакво опште, истинско, свето добро.

Но, он је имао потребу да та помоћ буде у некаквом облику који би се свакако могао назвати спасавањем, а у том случају драматичне форме његове интервенције су и те како биле пожељне. Нараторова реч фокализована на лик Глумца је то формулисала на следећи начин:

Неко унутрашње спасавање је он замишљао. Као спаситеља душа видео је себе, ако би до тога дошло. У одлучујућем тренутку могао је, био је у то убеђен, неког очајника, за кога се говорило „готово је, свршено је са њим”, да врати са те границе у неко најпре нестабилно али сигурно средиште, а да при том не покаже ниједан гест, чак ни реч да изговори, ни поглед да упуту – премда је и ово могао – једноставно својим постављањем ту између, као он сам и као бивствујући.⁴⁷

У таквим драматичним случајевима емфаза је умела да избије на крајње неочекиване начине и уз јасне алузивне гестове, попут оног случаја када је замишљао да рођеног сина спасава неке смртне опасности:

Видео је свог сина у смртној опасности, горућој, додуше не у некој споља уочљивој. Видео је да ће дете без њега у следећем часу пропасти. Видео је како њему, његовом месу и његовој крви – још никада то није осетио, све до сада, и то на своме потомку! – нека трећа шака избија из груди, скупљена у песницу, и видео је да ће се сину нешто догодити. Видео је самог себе како је трчао и у једном једином часу прелазио преко река и брда, јурећи ка том своме. И видео је себе како га је, па било је то познато из филмова, у последњем тренутку још сустигао. И спасао га.⁴⁸

⁴⁶ Исто, 108–109.

⁴⁷ Исто, 110–111.

⁴⁸ Исто, 152.

Изузетно је, у том смислу, занимљив овај визионарни детаљ треће шаке која избија из груди, где ваља препознати интермедијални цитат култне православне иконе Богородице Тројеручице, чији настанак је везан за Светог Јована Дамаскина, али која управо у српском народу има посебан статус и дубоко, верничко поштовање које српску културу непосредно духовно повезује са Светим Савом и Хиландаром.

Но човекова потреба за добротом никада не остаје само оно што јесте, а неретко се уме комбиновати и са сасвим супротним поривима. Најупечатљивији такви обрти изречени су на крају романа, посебно у двама сродним сценама које показују како Глумац више воли да у тим акцијама буде сасвим непримећен, да буде готово непостојећи. Тако неком младићу затеченом у стању потпуне блокаде и паралисаности, када му је све из руку почело да испада, а он није имао снаге да се уопште помери и нешто учини, Глумац је пришао, „покупио је са тротоара поиспадале ствари и тутнуо их, једну за другом, младићу на груди и у руке, заповеднички”, а „учинивши то, загрлио је младића, а овај је, без речи, као да му је спасао ваздух, кренуо чило својим путем”.⁴⁹ Други случај тога истог дана у великој метрополи јесте случај жене која је, препуштена сама себи, изгубивши посао и потрошившу сву уштеђевину, седела на клупи потпуно поражена, а Глумац је опет пожелео „да обгрли све, као да је Нико! Одувек је Глумац најубедљивије деловао као Нико, а слабије ако је нешто чинио, управо он, бивши занатлија”.⁵⁰ Но, пошто је осетио да жени у оваквом стању не може да помогне, да таквом поразу нема лека, „обузео га је дивљи бес, наспрам ње, те изгубљенице. Да се баци на њу и сјури јој нож у стомак, као и, ’нажалост само у мислима’, председнику, тог преподнева. И за длаку то није учинио”.⁵¹ Је ли то израз људске доброте? Па наравно да није, али ова доброта и није нашла своје метафизичко упориште, негде у Господу самоме, па зато она и не може да буде превише отпорна на изазове који му из овога света долазе. Зато се то несумњиво добро, са не превише компликованим процедурама, чак релативно лако може трансформисати и у зло. Али Глумац је потпуно свестан, а то је и јасно речено, да то што чини не чини зарад апсолутних вредности добра и зла него због унутрашње сопствене потребе, потребе која се, наравно, као и све чисто људске ствари, лако могу променити у нешто суштински другачије.

⁴⁹ Исто, 195.

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Исто, 196.

Другим речима, Глумац је веома комплексна особа, а та комплексност, осим примарних карактерних црта и професионалних посвећења, укључује трајност начела изневеравања, али и три битне склоности: ходати – бити неко други – спасавати другог. У великој мери он представља израз унутрашњих судара које производи само друштво у којем живи, а којима – и том друштву и сударима које друштво испоставља – он повремено хоће чак одлучно да се супротстави. Сам Хандке не оставља много недоумица око тога како треба разумети тај свет о којем он у основи говори: без обзира на сву уопштеност и универзалност ситуације, то ипак јесте првенствено прича о Западном свету – о Европи, Великој Британији, САД и сродним државама. Такво ситуирање догађаја може се препознати како по природи друштвене ситуације и политичких околности које су описане, тако и по сликама избеглица које циљно опседају првенствено западноевропски простор. Тај простор се може препознати и по местимичним нараторовим исказима у којима он јасно истиче своју позицију, као што је то учинио у оквиру оне изузетно занимљиве расправе о ратовима који се воде:

Време повести о Великом паду било је и оно о великим и малим ратовима. Велики се воде, а да им се и не види крај, у, за нас овдашње, нас западњаке, трећим земљама, а мали се пак воде ту код нас, даноноћно, другачије убилачки, а ни њима се не види крај.⁵²

Овдашње прилике, па и сама метропола коју описује, све то очигледно припада Западном друштву, политици и култури, па ће многе друге културолошке детаље писац знатно лакше, понекад и веома прецизно именовати: избеглице су, примера ради, из Источне Европе или из Азије, један Глумчев пријатељ ће посао добити у Монголији, Глумчева жена и син ће боравити на Аљасци и сл.

Због тога је Глумац и читав његов животни систем, укључујући и његову особеност, пре свега, индикатор општих прилика у Западном друштву и култури којој припада и са којом он, као специфични појединац, води необичан културални рат. Да би се искористиле изражајне могућности таквог концепта, писац је морао доста доследно да води свога јунака по оним сферама друштвеног и политичког амбијента у којима се могу покренути разноврсни семантички потенцијали наратије. Тако смо добили причу која почиње једног летњег јутра када Глумац креће из куће у шуми, са периферије метрополе, а на том путу до самога центра и до могућег сусрета са Председником требало је да се испоставе многобројне

⁵² Исто, 120.

друштвене различитости, слојеви и појединци са својим јединственим, непоновљивим животним причама, те згодама и незгодама, трагедијама и очајањима због којих би добро дошла енергија човека који је вољан да пружи помоћ и да спасава друге људе. Тако је обликована једна широка, фреско-слика модерног и постмодерног друштва: од периферије и шуме преко све живље урбане агломерације, па до самога центра метрополе, аутор је експлицирао како свој однос према природи тако и однос према урбаној култури, па и према живим људима. У сваком случају, реч је о интригантној и целовитој конструкцији која омогућује важне елементе за закључивање о природи људских живота и друштвених прилика на почетку ХХI века.

Ту се појављује читава галерија ликова карактеристичних за епоху у којој живимо. Од ликова са саме животне маргине, као што је „кишни човек”, који од Глумца захтева да остави Жену јер није у стању да јој пружи љубав, а то ће учинити он, који стрпљиво чека да изађе из сенке овог популарног човека којем Жена даје свако првенство:

Па ви њу уопште не волите. Ја пак волим ту жену, да, ја. Оставите моју жену на миру. Да, моју жену. Јер једног дана, не тако далеко, биће она моја.⁵³

Такве су и избеглице насељене под шаторима, у шуми, на периферији града, а када би они напустили своје уточиште, шатори би остајали где су и били, ваљда за неке нове бескућнике и придошлице у несрећи. На основу таквог једног напуштеног шатора Глумац је реконструисао ко је био доскорашњи становник тог склоништа: био је то дечак који се очигледно школовао за столара, па је на избеглички пут понео радну свеску из предмета везаних за обраду дрвета, јер ће му овакво знање вероватно бити од користи. Један старац којег је Глумац срео у шуми личио је на пањ, а у ствари је то био човек из „неке источне земље”⁵⁴ који је жалио своју умрлу жену, а тај стари пањ седео је испред две младе брезе и помно их посматрао. Сретао је Глумац и једног „вагабунда сваки пут као налицканог, одевеног у кошуљу белу као цветови дуње (није познато беље Бело), и у панталоне са фалтама од свежег пеглања”⁵⁵, па се испоставило да му је мајка жива и да пази на њега, а онда је мајка умрла и овај елегантни вагабунд је постепено све дубље тонуо

⁵³ Исто, 24.

⁵⁴ Исто, 50.

⁵⁵ Исто, 77.

у беду и јад. И још много другачијих сусрета је било по ободу града, на периферији, са људима који су на маргини друштвених збивања или су се само тренутно повукли у тај простор, а сви они (гљивар, скупљач бобица, телевизијски водитељ који цогира и др.) само употпуњују епску слику читавог друштвеног тоталитета коју је на самим почецима, у основном концепту свога романа, аутор и прижељкивао да подробно опише.

А онда, како је Глумац дубље улазио у строго урбанизовани део града, долазило је до другачијих, али увек занимљивих, обавезно тек фрагментарних сусрета и познанстава. Тако је на једној аутобуској станици препознао старог пријатеља и суседа из свога града, Андреаса, али је његово ментално стање било потпуно руинирано, а и жена која је о њему бринула није ништа боље изгледала; због тога до сусрета двојице знанаца није ни дошло, мада је постојало више детаља који су им спајали животне судбине. Прилично велик број таквих микроприча је Хандке испричао, скицирао или тек наговестио, али се по упечатљивости нарочито истичу они ликови који су у знаку деструктивне социјалне енергије. Тако је, примера ради, Глумац наишао на „хорде адолесцената”, па на групу старца без пратње, па на свештеника у сакристији, тј. цркви, на жену на балкону и жену крај ауто-пута, на полицајце који су имали разних идеја срачунатих да га оптуже за неко недело, а сви ти сусрети садржавали су некакву благо апокалиптичку атмосферу, у знаку претњи насиљем и убиствима. Или, како је то исказано речима наратора, „био је то смак света. Али на њега се било навикло. Као да се никад неће окончати”.⁵⁶

Сам завршетак Хандкеовог романа указује на кулминативни значењски врх у којем је требало да дође до троструког сусрета – јунаковог сусрета са Женом, Режицером и Председником, али је у сва три случаја то Глумац успешно избегао. Видевши у центру града Жену како се хвали љубављу са њим, Глумцем, он је побегао од Ње свестан да њега љубав не спаја са том Женом, а поготово такав однос није за некакав понос и хвалу. Видевши Режицера, са којим би требало под старост да сними нови филм, њему се згадио читав тај свет у којем је провео цео свој радни век, па не желећи да одигра улогу „обневиделог убице”, који га исувише подсећа на овај, реални свет, он одлази на другу страну избегаваши сусрет са тим Режицером. И коначно, он не одлази на свечани пријем код Председника државе, где је требало да добије велико државно признање, али се испоставља да је то била права одлука јер је управо тог дана Председник објавио један од оних ратова које Западне

⁵⁶ Исто, 123.

земље воде на туђим теренима како би очувале свој примат у свету. У завршници романа Глумац је, дакле, извршио троструко изневеравање, а због тих чинова не само што није жалио него је сматрао да је учинио савршено добро себи и свету, па му је лакнуло на души и чинило се као да је некакав тежак терет скинуо са себе.

Но занимљиво је осматрити шта, у ствари, представљају те три инстанце у односу на које је он починио гест изневеравања. Уколико три поменуте инстанце ставимо у поредак Режисер – Жена – Председник, уочићемо да тај низ у највећој мери одговара оним трима чиниоцима које Глумац перципира као три врсте глади које темељно одређују човека и његов живот: глад за храном – глад за женом – глад за духом.⁵⁷ Видевши Режисера у локалу, Глумац је избегао тај сусрет упркос чињеници да је захваљујући сарадњи са тим и таквим људима он себи целог радног века обезбеђивао хлеб и елементарне услове за живот: одбијајући улогу „обневиделог убице” зато што филм исувише личи на окрутни амбијент савременог урбаног живота, он исказује спремност на аскезу зарад побољшања света у којем живимо. Видевши Жену у том истом локалу, Глумац је избегао сусрет са њом иако му је она, а и многе друге, сличне жене, обезбеђивала задовољење сексуалних потреба, а и биле су му још добре на ко зна колико различитих начина: сада му се згадио начин на који је она својој саговорници хвалила однос између њих двоје, а он сматра да тај однос није баш за хвалу и понос. Видевши Председника државе и гледајући његову објаву рата тамо некој земљи, Глумац се згадио над институцијом Председника, а и саме државе која тако хладнокрвно производи несреће многобројним људима: на тај начин је схватио да је учинио добро што се није појавио на свечаности на којој је требало да му уруче велика признања за успешне резултате филмског, културног и друштвеног рада, а то би се десило истога дана кад је започео још један од оних страшних, прљавих ратова широм света.

Изневеривши ове три инстанце (Режисера – Жену – Председника), Глумац је постигао једно темељније потврђивање три система вредности до којих држи. Први систем сачињавају вредности оне уметности која не сме да буде пуко подражавање, чак и ако омогућује уметнику голо преживљавање и обезбеђење хране. Други систем јесу вредности љубави која не сме да се сведи на то да нека особа човеку буде тек добра, чак и ако му омогућује неке елементарне вредности које жена може мушкарцу да пружи. Трећи систем бивају вредности духа које не смеју да се сведу само на ону

⁵⁷ Исто, 126–127.

врсту материјализације идеја у хегеловском смислу речи по којој и држава представља једну врсту такве материјализације, чак и ако таква држава јесте спремна да човеку ода највећа признања која се неке могу доделити. Прецизније говорећи, Глумац је свестан да својим животом није реализовао оне идеалне вредности до којих у својим замислима и сновима држи, али он ипак неће да пристане на заборав тих идеала и снова, неће да пристане на потпуну девалвацију тих вредности и на њихово свођење на доњи, неподношљиво лажни, фалсификовани облик. На тај начин, Глумац остаје део овога света, остаје учесник свих друштвених конвенција и правила игре, али се унутар тога система појављује као шармантни, романескни, проблематични субјекат који ће изазвати оштре реакције других људи: с једне стране радикално одбацивање и антипатије, али с друге стране и радикално потврђивање и изразите наклоности. Оваквим обликовањем романескног света и његових јунака Хандке је додатно истакао важност аутобиографског дискурса у свом роману *Велики ђаг*, али и не само у њему.

(крај есеја у следећој свесци *Лейопис*)

Иван Негришорац / Др Драган М. Станић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
stanicnegrisorac@gmail.com

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

КЊИЖЕВНЕ ВРЕДНОСТИ И СТРУКТУРНЕ
ОСОБЕНОСТИ ИСПОВЕДНОГ РОМАНА
ЕЛЕНЕ ФЕРАНТЕ

(Моја љенијална љријалиељица)

„Уметник притом стварност и
измишљотину помеша с оном опасном
уметношћу која стварноме уме да да
поетски лик, а измишљеном печат
стварности, тако да се заиста
потире и изражава разлика између
стварног и замишљеног.”

Томас Ман

САЖЕТАК: Најновији естетичко-поетички оглед посветили смо уводном роману „Наполитанске тетралогије” Елене Феранте, коју чине стварносни романи: *Моја љенијална љријалиељица* (превела Мирјана Огњановић), *Прича о новом љрезимену*, *Прича о онима који одлазе и онима који осћиају* и *Прича о изљубљеној девојчици*, објављени у периоду од 2011. до 2014. године (у преводу Јелене Брборић). Први део огледа („Роман као лична исповест”) посвећен је односу стварности и маште, илустрован десетинама животних историја из напуљског предграђа Рејон, а други део („Роман као сума искуства и сазнања”) структурној сложености. Оглед представља део расправе која тек следи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стварност, машта, догма, сукоб генерација, сазнање, искуство, дијалектика, опозиција, ретроспекција, догађаји и асоцијације.

Тражећи основну „шифру тумачења” у романескној тетралогии Елене Феранте (Е. Ferrante), 2011–2014, коју су издавачи и критичари дефинисали као „Наполитанска тетралогиија” или „Напулске приче”, пронашли смо је у идеографими „загонетност”, на што свим сугерисаним садржајима и скривеним порукама ауторка упућује употребом „композиционог прстена”, чију прву половину чини „Пролог (Брисање трагова)”, стр. 13–19, а другу завршна глава друге целине „Младост (Прича о ципелама)”, стр. 328–331.¹ Друго, неочекивано изненађење представља епиграф исповедног романа. Реч о веома ефективної октави, преузетој из Гетеовог *Фауста* (1808, 1832):

ГОСПОД: И тад се само слободно појави;
никад не радих таквима о глави.
Од свих духова – порицача
највише трпим злобног задевача.
Човекова делатност и одвећ лако клоне,
он зачас у мир безуслован тоне
стог радо на пут дајем му другара
што подстиче, те тако, иако ђаво ствара.²

Епиграфом романијерка показује да је без икаквих ограда преузела инсерт као потврду Гетеове химне стварању и стваралаштву (замишљеном и оствареном) свим својим интелектуалним, креативним и интуитивним моћима Е. Феранте истовремено брани и познати хеленски принцип *чиниии и биии*, што на много вишем естетичком и поетичком нивоу чини још један Гетеов поклоник – Томас Ман у митопоеми *Доктор Фаустус* (1947), књижи

¹ У уредничкој белешци, на задњој корици романа, објављен је закључак који би тек накнадним истраживањем требало доказати: „Прва књига ’Наполитанске тетралогиије’ уводи нас у једну од највећих прича написаних у овом веку, ремек-дело које је очарало критику и освојила публику широм света.” У пракси, међутим, нема много значајних доказа о одушевљењу критичара, а превод је за сада сведен на енглески, немачки, холандски и српски језик. У прва четири тома није наведено име уредника. Издавача заступају Иван Бевц и Ника Стругар Бевц.

² Превод с немачког језика Бранимира Живоиновића. У обради лексиколошке јединице „Фаустус, мит о Фаусту” познати компаратиста Миодраг Радовић, у *Прејледном речнику компаратистичке терминологије у књижевности и култури* („Академска књига”, Нови Сад, 2014, стр. 409–414), тврди да се у савременим митовима „издвајају четири фигуре око којих су се кристалисала четири велика европска мита: Дон Кихот, Дон Жуан, Робинзон Крусо и Фаустус. Фаустологија је свакако најбогатија и најпрегледнија” (стр. 409).

ауторских коментара *Насијанак Доктора Фаусџуса* (1949) и огледу „О Гетеовом *Фаусџу*” (1939).³ Ман је изабрао Ј. В. Гетеа као прворазредног „учитеља енергије”. Познати књижевни историчар Фриц Мартин Гетеа сматра „највећим световним учитељем живота кога је Европа познавала”, додавши томе и закључак да се читава Гетеова епоха може назвати „Златним веком” (*Siglo de oro*).⁴

Глобалну поетску идеју о „брисању трагова” у животу и уметности ауторка је експлицитно изложила у другој глави „Пролога (Брисање трагова)”, уз напомену да све што истински постоји – постоји само у људском памћењу, у мнемотехничкој моћи човечанства и само оно може послужити као аутентични извор уметничког стваралаштва, како у свету постојећег (реалија), тако и у свету замишљеног (идеалија):

Бар три деценије говори како би желела да ишчезне не оставивши ни најмањи траг, и само ја врло добро знам шта тиме жели да каже. Никада није имала на уму неко обично бекство, промену идентитета, сан да другде започне нови живот. И никада није размишљала о самоубиству, гадила јој се помисао да Рино има икакве везе с њеним телом и да буде приморан да се о томе брине. Њена намера је одувек била потпуно другачија: желела је да испари; хтела је да распрши сваку своју ћелију; ништа живо од ње није требало да остане и буде пронађено. И будући да је добро познајем, или бар верујем да је познајем, узимам здраво за готово да је пронашла начин да на овом свету иза себе не остави чак ни једну једину влас, нигде (стр. 16–17).⁵

³ У наведеној студији Ман пише: „Он се предаје ђаволу из истог оног људског високог стремљења која не могу да задовоље наука, дух, сазнање; са истом оном неминовном и незаситом страшћу због које је очајао над мишљењем и знањем, предаће се уживању, а извесно му је и преизвесно да ни оно, као ни наука, неће моћи истим миром умирити његову тежњу ка бескрајном” (стр. 97). Ману, дакле, стваралачка пракса служи као један од начина испољавања „духа који ствара” и „душе која пати”, у покушају да реши сфинкс живота и сфинкс уметности, да развије укус за бесконачном, што ће рећи укус за бесмртности итд. Делотворне поетске идеје Гете назива „скривеним тачкама”, а Ман „продуктивним тачкама”.

⁴ У нашој студији „Генерирање поетских идеја и књижевног текста (Гете у Мановој есејистици и белетристици)” (2007) истакли смо значај основног Гетеовог филозофског, естетичког и поетичког опредељења: „Не може се сигурније склонити од света него уметношћу и не може се чвршће за њега везати него уметношћу.”

⁵ У последњих неколико година, на радост читалаца, преведена је „Наполитанска тетралогича” in extenso на српски језик и објављена у више издања, било као тетралогича, било као појединачни романи:

1 – *Моја тенијална пријатељица* (*L'amica geniale*, 2011), издата на српском језику у шест издања: 2016, 2017 (два пута), 2018, 2019. и 2020 („Booka”, Београд, стр. 331), превела М. Огњановић.

Темељну припрему за „брисање трагова” о сопственом животу Рафаела Черуло – Лила показује уклањањем целокупне гардеробе, свих фотографија, читаве библиотеке, а потом су „нестали филмови. Нестао је њен компјутер, чак и стари флопи-дискови који су се некада користили, све што је било у вези са њеним искуством електричне вештице која је почела да овладава рачунарима већ крајем седамдесетих, у време бушених картица” (стр. 18). Реинкарнацијом обеју епских јунакиња (друга је Елена Греко – Лену, „писац” књиге у настајању) показан је однос *факѿа* (Рафаела) и *арѿефакѿа* (Елена), односно стварности и уметности. На тај апорем указује уредничка белешка на левој клапни романа, којом издавач тврди да су сви детаљи пишчеве биографије или аутобиографије прекривени велом тајанствености: „Да ли је реч о списатељици, писцу или групи аутора, тешко је рећи, будући да је идентитет сакривен”, што није у потпуности тачно. Стога нам се чини много прихватљивијом једна успутна, у СР-у саопштена белешка: „Феранте је псеудоним аутора”, особито уколико наведемо непобитну чињеницу да „Наполитанска тетралогија” обухвата преко 1740 штампаних страница. У квантитативном погледу она се може поредити са тетралогијама *Тихи Дон* М. А. Шолохова, *Рајна срећа* М. Лалића и *Време смрти* Д. Ђосића, о којима смо писали у студији „Однос историје, стварности и умјетности у тетралогијама романа посвећеним Великом рату (2014)”.⁶

II – *Прича о новом презимену* (Storia del nuovo cognome, 2013), издата на српском у пет издања: 2017 (два пута), 2018, 2019. и 2020 (исти издавач, Београд, стр. 481, превела Ј. Брборић).

III – *Прича о онима који одлазе и онима који осѿају* (Storia di chi fugge e di chi resta, 2013), издата на српском у три издања: 2017, 2018. и 2019 („Booka”, Београд, стр. 435), превела Ј. Брборић.

IV – *Прича о изгубљеној девојчици* (Storia della bambina perduta, 2014), издата на српском у два издања: 2018. и 2019, превела Ј. Брборић.

Осим тога, вредна су помена још четири објављена или најављена дела: *Дани напушћености* (Београд, 2018), *Мрачна кћи* (Београд, 2019) и *Мучна љубав* (Београд, 2020) и *Лажљиви животи одраслих* (2020).

Када је у питању рецептивни модел, неопходно је споменути допринос документарног филма *Грозница Феранѿе* (2018) у режији Ђакома Дурзија и телевизијску екранизацију романа *Моја ѿенијална пријатељица*, емитовану у Србији половином 2020. године у више епизода. Серија је рађена у виду нео-реалистичке пројекције збивања и догађања (из времена В. де Сике, који се помиње у роману *Прича о новом презимену*, стр. 87). Видети приказ романа *Лажљиви животи одраслих* – „Очима младе Ђоване”, који је написао Драган Богutowић и објавио га у београдском листу *Вечерње новости* (8. 9. 2020), у додатку „Култура” (стр. 8).

⁶ На значај естетичко-поетичких истраживања указује наша тетралогија:

– *Мийѿе и ѿоѿѿе Томаса Мана* („Змај”, Нови Сад, 2007, стр. 332)

– *Анаѿрами и криѿиѿрами у романима Умберѿа Ека* (ЦАНУ, Подгорица, 2019, стр. 250)

Анализиран са становишта филозофије и психологије стваралаштва, исповедни роман *Моја љенијална љријатљелница* Е. Феранте целокупном својом структуром показује примену делимично иновираних поетике реализма (која своје корене налази у дугој традицији: веризму, критичком реализму, неореализму и бруталном реализму). Такође показује ауторкино опредељење да у свим сегментима користи поједностављену форму, коју подједнако користи и у књижевним и у некњижевним облицима (савремени генолози тврде да чисто књижевном облику припадају *аутибиографија* и *мемоари*, док *биографију* убрајају у гранично подручје између књижевности и публицистике, као што то чини Филип Лежен).⁷ Посматран са становишта модерно засноване типологије наративне прозе и типологије романа, исповедни роман Е. Феранте показује потпуну предност *садржине* над *формом*, а непосредно потом и потпуну предност *лика*, *љиља* и *каракљера* над романима који припадају типу фантастичне, есејистичке, формалистички, структуралистички и постмодернистички конципиране прозе. Између француског „новог романа” (А. Р. Грије, М. Битор, Н. Сарот и К. Симон) и јужноамеричког „магијског романа” (Г. Г. Маркес, М. В. Љоса, И. Аљенде и читав низ других), Е. Феранте се определила за поетику реалистичког романа (критичког, стварносног и исповедног), уз напомену да јој је група јужноамеричких романсијера много ближе од француских и да би, да располаже другачијим стваралачким моћима, најрадије писала романе који би се могли сврстати у категорију „интегрални реализам”, која теоријски није коначно дефинисана ни у нашем времену.

На крају прве главе естетичко-поетичког огледа неопходно је истаћи још један проблем или апорем. Ради се о симпатијама које Е. Феранте показује према *Причи*, уопште, па и према *Древној љричи* (Левантинској и Карипској), посебно. Из *Древне љриче* преузела је познати стваралачки троугао који чини „породицу приповедача” – *љрићоведач* – *слушалац* – *љре-љрићоведач*. У роману Е. Феранте „породицу приповедача” чине: Е. Феранте као егзистенцијални стваралачки субјект (а), Елена Греко као стваралачки субјект у роману (ауторкино друго ја) (б), и Рафаела Черуло као

– *Лавиринтљи чаробној реализма Габријела Гарсије Маркеса* (ЦАНУ, Подгорица, 2011, стр. 360) и

– *Снови и судбине у наративној љрози Михаила А. Шолохова* (ЦАНУ, Подгорица, 2012, стр. 294).

⁷ Видети занимљиво конципирану књигу Ероса Секвија – *Веризам и њелове нељације* (*Верља и Д’Анунцио*), „Просвета”, Београд, 1968. Такође је занимљива и књига *Најљурализам* („Обод”, Цетиње, 1968), коју је приредио Радослав Јосимовић. У њој приређивач дефинише италијански *веризам* као врсту француског *најљурализма* (стр. 145–162).

други стваралачки субјект у роману, који, у ствари, представља центар наративне иницијације (в). У свим главама исповедног романа (има их 83) преовладавају *дојађајни* над *асоцијативним* низовима, без обзира на то којим врстама и подврстама припадали (мислимо на *стилске формације* или *стилске комплексе*).

Бирајући између десетак и петнаестак врста и подврста у које би се ваљано могао уврстити исповедни роман Е. Феранте *Моја џенијална љиријалица*, чини нам се најпримамљивијом формулација коју је за романе ове провенијенције својевремено предложио Роже Гароди у књизи *Реализам без обала*. Таква врста дефиниције наткрилила је остале врсте и подврсте, као што су: „дубљи реализам”, „дивљи реализам”, „примитивни реализам”, „жестоки реализам” итд. Ствараоци попут Елене Феранте у свему испуњавају захтеве које им диктира стваралачко биће, спонтано се изражавајући и без обзира на могуће утицаје, дотицаје и подстицаје, у којима би, условно, могло бити више речи у компаратистички заснованој анализи, која неминовно захтева специјалистички приступ и примену домета савремене компаратистике.

Роман као сума искушава и сазнања

Судећи по принципу примене „бинарних опозиција”: „брисање трагова” и „начела трагања”, Елена Феранте у исповедном роману, али и у другим томовима тетралогије, доследно примењује и сучељава поетику времена и поетику простора. Као да је усвојила мудри савет Кете Хамбургер о *осадашњењу* сваке *љриче*, да би се на тај начин створила „животно уверљива прича”, али уједно и уметнички актуелна, остварујући специфичну стварносну прозу, на доста сложеној подлози: честим сменама елаборираних тема и мотива, тачније речено – проблема и апорема. На тај начин ауторка успева да учини много сложенијим и богатијим однос парадигматике и синтагматике.

Пребацимо ли средиште аналитичког интересовања из теоријске у примењену равн, без тешкоћа можемо навести читаве прегршти примера за сваки од примењених принципа, а са нарочитом лакоћом примере „бинарних опозиција”. Први пример преузимамо из кратког а функционалног „Пролога (Брисања трагова)”:

Рекао сам ти, свуда. Нестала је чак и кутија с документима: не знам, ту су старе крштенице, телефонски уговори, признанице од плаћених рачуна. Шта то значи? Да ли је неко све украо? Шта су тражили? Шта хоће од моје мајке и мене? (стр. 18),

а непосредно потом, већ на наредној страници, преузимамо и други део опозиције, у коме проналазимо одговоре на постављена питања:

Проширивала је преко сваке мере начело трагања. Желела је не само да она сама нестане, сада, у шездесет шестој години, већ и да прецрта читав живот који јој је стајао иза леђа.

Осетила сам велику љутњу.

Видећемо ко ће успети овога пута, рекла сам сама себи. Укључила сам компјутер и почела да пишем сваку појединост из наше прошлости, све оно што ми је остало у глави (стр. 19).

Два супротстављена епска субјекта (Лила и Лену) не крију своје примарне циљеве (једна у животу, друга у роману). На врло атрактиван начин сучељавају борбу *забране* и *памћења*: било субјективног, било интересубјективног; било у друштвеном, било у интимном контексту. Наведени стваралачки принцип, хипотетички говорећи, могла је Е. Феранте пронаћи у топосу „зазивања муза” у Дантеовој *Божанственој комедији*:

О музе, о узвишена душо, будите ми при руци,
о памћење, што си записало оно што се догоди,
само нека се чују твоји племенити звуци (стр. 7–9).

а потом и у Другом певању *Пакла*, у одељку који показује песникове сумње у срећан исход одговорног подухвата:

Дан је нестајао у загаситој тмини
Ослобађајући све што је живо од умора
на земљи овој, а само ја једини
спремах се где чека ме борба најгора
на мучном путу и тешкој муци
што памћење непогрешиво описати мора.⁸

Намерно поједностављујући сложену тематику, проблематику и апоретику, закључили смо да тип ствараоца попут Е. Феранте уметност претпоставља другим видовима моделовања духовних делатности, дајући предност скриптивној над наративном културом. То практично значи да сви стварању склони епски јунаци у роману (Лила Черуло, Елена Греко, Донато Сараторе, Нино Сара-

⁸ Цитати су преузети из издања *Божанственој комедије* (Дерета, Београд, 2001) у преводу Драгана Мраовића.

торе и други) овом врстом стваралаштва желе да утоле „жеђ за вечношћу”, по чему се приближавају основним опредељењима великих стваралаца (на пример Томаса Мана). На овакав закључак упућује избор *приче* и уметничке *форме*, што се може најпре илустровати реториком наслова три последња романа тетралогije: *Прича о новом презимену*, *Прича о онима који одлазе и онима који остају* и *Прича о изљубљеној девојчици*, као и по реторици међунааслова у првом роману – „Прича о дон Акилеу” и „Прича о ципелама”.

Посебна пажња у роману *Моја тенијална пријатељица* мора се посветити начину сегментације на дуге и краће наративне форме. У теорији књижевности се одавно увредило мишљење да дуге форме (*повесть* и *роман*) захтевају највишу врсту мајсторства. Вилем Фокнер је, сасвим супротно, то тврдио за кратке форме, и у прози и у поезији.⁹ Одговор је јасан сам по себи, а најчешће се показује проучавањем начина фрагментације интегралне и интеграције фрагментарне прозе. Исповедни роман је ауторка поделила на два дела, користећи хронолошку деобу: прву чини „Детињство (Прича о дон Акилеу)”, подељен на 18 глава (стр. 21–82), а други „Младост (Прича о ципелама)”, подељен на 68 глава (стр. 83–331). Од кратких наративних форми најчешће је користила: *анејдогу*, *крајку крајку причу* и *крајку причу*, а од дужих – *новелету* и *приповешку*:

– „Пролог (Брисање трагова)” садржи: 2 кратке кратке приче и 1 кратку причу.

– „Детињство (Прича о дон Акилеу)” садржи: 4 кратке кратке приче, 13 кратких прича и 1 новелету.

– „Младост (Прича о ципелама)” садржи: 8 кратких кратких прича, 45 кратких прича, 7 новелета и 2 приповетке.

При томе је очигледан процес прерастања краћих у дуге наративне форме (најчешће процесом уланчавања прича). Такав је низ уланчених прича у роману и одељку „Младост”:

– главе број 27, 28, 29 и 36 (о Марчелу Соларију);
– главе број 30, 31, 32, 33, 35 и 35 (о Еленином летовању на острву Икси);

⁹ У генолошкој расправи веома су нам користиле књиге посвећене овој проблематици: *Једноставни облици* (Einfachen Formen, Tübingen, 1930), Рут Ј. Килхенман *Крајка прича* (Die Kurzgeschichte, Stuttgart–Berlin–Köln–Meinz, 1978), Матјаж Кмецл – *Novela o literarni teoriji* (Maribor, 1975), Павло Павличих – *Књижевна теорија* (Загреб, 1983) и друге.

– главе број 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 и 46 (о Стефану Карачију, које служе као наративни замајац за следећи роман.

За анализу ауторкине естетике и поетике од прворазредног су значаја асоцијације на одређени број реномираних европских аутора које она спомиње само узгредно (као литерарне симпатије).¹⁰

Од важнијих естетичких и поетичких опредељења издвојили бисмо њено залагање за „теорију спонтаности”, коју заступа већи број стваралаца (од Н. Станескуа, преко Б. Конеског, до О. Манделштама). „Теорију накнадних напора” заступао је успешно А. Блок, тврдећи да је „писање напор и да мора да буде напор”. Истоветан је случај и са „бинарном опозицијом” стварносна – фантастична проза, јер је више него евидентно да су романсијеркине способности мање у домену фантастичне него у домену реалистички конципиране прозе. Мислимо првенствено на *бајку* о дон Акилеу као савременом демону зла (*Бауку*).¹¹

На крају ове очигледно недовршене анализе није на одмет као финално наше искуство и сазнање, саопштити коначно и прецизно изведено вредновање исповедног романа:

– у „Детињству (Причи о дон Акилеу)” репрезентативне главе представљају: десета, једанаеста, петнаеста, шеснаеста, седамнаеста и осамнаеста;

– у „Младости (Причи о ципелама)” такве су главе: прва, седма, девета, тринаеста, четрнаеста, шеснаеста, деветнаеста, двадесет друга, тридесет пета, четрдесет четврта, четрдесет пета, педесета, педесет шеста, педесет седма и шездесет прва.

– Инспиративне осеке осећају се у главама: три, једанаест и петнаест дела „Детињство”, као и у главама: деветнаест, четрдесет

¹⁰ Ауторка често помиње дела класичне књижевности (Хомер, Вергилије и М. де Сервантес), а од савремених писаца Деледу, Пирандела, А. П. Чехова, Н. В. Гогоља, Л. Н. Толстоја, Ф. М. Достојевског, Њекрасова, Ц. К. Церома итд.

Као неку врсту припреме за будућност, Рафаела Регуло још у детињству пише роман *Плава вила*, док је у роману *Прича о новом ђрезимену* написала неколико аутобиографских свезака које Лену уништава. У роману *Моја ђенијала ђријашељца* можемо срести, истина ретко, и друге наративне облике: *ђуђиђијсну ђрозу* (излет оца и ћерке у Напуљ), *есејисђијчку ђрозу* (у пасажима који се односе на Вергилијеву *Енејиду*), као и облике *мемоарске*, *докуменђарне* и *испсихолошке ђрозе* (они су најчешће коришћени). Друге врсте наративних форми заступљеније су у другом, трећем и четвртом тому „Наполитанске тетралогије”.

¹¹ На то упуђује закључак друге главе одељка „Младост”: „На пример, често је имала утисак како може за неколико делиђа секунде да се пресели у неку особу, или ствар, број, слог, оскрнављујуђи му границе. А онога дана када ју је њен отац избацио кроз прозор, осетила је, извесно, управо док је летела према асфалту, како мале црвенкасте животиње, врло пријатељски настројене, растварају површину улице претварајуђи је у глатку и мекану ствар” (стр. 86–87).

и четрдесет два дела „Младост”. Њих је требало темељно прерадити, дорадити или изоставити *in extenso*. И у овој врсти деобе (вредносној) примећен је процес уланчавања прича, али не тако приметан као у случају генолошке деобе.

На крају ћемо саопштити још једно ауторкино глобално опредељење, које се односи на филозофију и психологију стваралаштва. Ради се о постепеном потискивању оптимистичке и стоичке визије живота у корист песимистичке и агностицистичке. Романијерка најпре даје само наговештаје поетске идеје, а тек током романа их детаљније описује и дефинише:

Горе, доле, увек нам се чинило да идемо у сусрет нечему ужасном, што је, иако је постојало и пре нас, само нас и увек нас – ишчекивало. Када си новајлија на свету, тешко ти је да разумеш који то ужаси чуче у пореклу нашег осећања ужаса, можда не осећамо ни потребу (стр. 25).¹²

Недуго потом она ће генералисати ново сазнање на следећи начин: „Фашизам, нацизам, рат, савезници, монархија, република, она је све то преобразила у улице, куће, лица, дон Акилеа и црну берзу, Пелуза комунисту, деду браће Солара, члана каморе, оца Силвија, фашисту још горег од Марчела и Микелеа, а њен отац Фернандо, обућар и мој отац, сви, сви, сви, у њеним очима прљави до сржи од мрачних кривица, сви су окорели криминалци или прикладни сарадници, сви поткупљени мрвицама. Она и Пасквале затворише ме у ужасан свет из којег није било излаза” (стр. 151).¹³ И ауторка и преводилац (М. Огњановић) веома добро чине што двоје категорије *ужас* (Angst) и *сћра*х (Furcht), јер прва припада сфери метафизичког, а друга сфери физичког тумачења света.¹⁴

¹² У глави 19 романа *Прича о новом презимену* (на стр. 89) Е. Феранте пише о „привиђању реалности”: „Стадох поново узимати романе из библиотеке, гутала сам их један за другим... Нису ми, међутим, били од користи на дуге стазе. Били су пуни величанствених живота, дубокоумних дијалога, привиђења реалности и привлачнији од моје стварности”.

¹³ Главни наратор Елена Греко пише о томе у кратком исказу: „Користим данашњи начин изражавања и покушавам да сажмем на следећи начин: не постоје покрети, речи, уздаси, који не садрже укупност свих злодела која су починила и чине људска бића” (стр. 150). Најпотпуније је, међутим, исказивање ликова на напуљском дијалекту, који служи као пандан италијанском језику.

¹⁴ О У. Еку као хуманисти, антиклерикалцу и антифашисти писали смо у монографији из 2009. године. Након тога објавили смо још две студије: „Теорије завере и места митских обмана у ерудитном роману (*Прашко јробоље*)” и „Свезнајући приповедач као претендент знања о постојећим и латентним вредностима романа (*Нулти број*)”, објављеним у књизи *Значења и тумачења књижевних дела* (Завод за културу Војводине, Нови Сад, стр. 13–36 и 37–62).

Одређени број судова, мишљења и одрживих претпоставки изречених поводом романа *Моја тенијална пријатељица* у много наглашенијој и приметнијој мери могу бити илустровани у трима преосталим деловима „Наполитанске тетралогije”.¹⁵ Сукоб се из предграђа (Рејона) преноси у италијанске мегалополисе (Напуљ, Рим, Милано), али се ауторка не да заварати многим цивилизацијским заблудама, о чему непосредно каже: „Да ли је могућно да је лако наш рејон био тако пун напетости, док је остатак града зрачио и био благонаклон” (стр. 134).¹⁶ Исповедним романом Е. Феранте се на прикладан начин бори против поетизације и идеализације живота, јер реалност је универзална по својој природи па је не би требало поједностављивати без потребе, ни у животу, ни у уметности. Ауторка је, у том погледу, лако могла усвојити познату афпотегму Осипа Мандељштама:

Само реалност може да улије
живот другој реалности.¹⁷

Др Радомир В. Ивановић
Професор универзитета у пензији
anazecovic@gmail.com

¹⁵ У студији „Зло као апорија у *Тихом Дону*” (стр. 83–109) навели смо три врсте зла: *мијско*, *природно* и *друшћено*, као и следеће књиге: Жорж Батај – *Књижевност и зло* (Париз, 1957), Емил Е. Сиоран – *Зли демонијери* (Париз, 1969), Жан Бодријар – *Прозирност зла (Оглед о крајносним феноменима)*, Париз, 1990, Лаш Фр. Свенсен – *Филозофија зла* (Берген, 2001) и Јасмина Ахметагић – *Приче о Нарцису Злостивљачу – Злостивљање и књижевност* (Београд, 2011). Персоналистички филозоф Николај Берђајев, у књизи *О човековом ројсјиву (Оглед о ђерсоналистичкој филозофији)*, 1939, веома сугестивно и прихватљиво дефинише две наведене идеографе: „Смрт не изазива само *сјрах* пред догађајем који се одиграва још у емпиријском свакидашњем свету него и *ужас* пред трансцендентним” (стр. 63), истакао Р. В. И.

¹⁶ Критичари нису довољно пажње посветили још једном структурном елементу романа који је, несумњиво, преузет из теорије реализма и доследно примењиван у сва четири тома тетралогije. Ради се о „списку ликова” у којем су наведени сви чланови породица Черуло, Греко, Карачи, Пелузи, Капучо, Сараторе, Скано, Солара, Спањуоло и Ајрота, док последње две групе ликова чине „Наставници” и „Остали ликови”. „Списак ликова” се, по нашем мишљењу, може користити троструко: а) најпре да послужи као термин-индикатор који држи на окупу релативно велики број ликова тетралогije; б) потом служи као ознака дисциплинованости стваралачког духа који а priori испуњава задати циљ или систем циљева; а на крају в) он служи уместо садржаја, са знатним бојем проширених анотација и информација о ликовима романа (из романа у роман).

¹⁷ Оглед је настајао током пандемије (у пролеће и лето 2020). Током рада несебичну помоћ су нам пружали Библиотека града Београда и њен огранак „Сава” (у блоку 45). Писање огледа су ми увелико олакшале својом помоћи колегинице: др Бранка Драгосавац, др Ана М. Зечевић, Јелица Јововић и Ирена Бјондић, као и колега Ненад Симић, библиотекар. Свима њима аутор дугује искрену захвалност.

ДРАГАН БАБИЋ

ТЕМАТИЗАЦИЈА СМРТИ У ПРИПОВЕДНОЈ ПРОЗИ ЏУЛИЈАНА БАРНСА

САЖЕТАК: Рад анализира три збирке кратких прича Џулијана Барнса, фокусирајући се на тематизацију смрти у њима. Ставови које овај аутор износи о феномену смрти често се понављају из дела у дело, а најприметнији су у наслову *Није то ништа сјајно*, мешавини аутобиографских, мемоарских, есејистичких, филозофских и фикционалних записа, који се може читати као Барнсов аутопоетички манифест писања о смрти. У овом делу се представља његов однос према умирању, наводе детаљи смрти њему блиских особа, описују ситуације у којима се он сусретао са лешевима и појашњава његов став према тематизацији смрти у прози, што се и види у његовим кратким причама. Због тога неке од њих представљају „праксу” на основу „теоријског оквира” те књиге и доказују да је управо смрт *то* што није страшно.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Џулијан Барнс, тематизација смрти, приповедна проза, *Обале Ламанша*, *Сво од лимуновој дрвџи*, *Пулс*.

Стваралаштво Џулијана Барнса може се условно поделити у неколико тематских, жанровских и формалних категорија, а међу начинима организације његовог опуса је и временска подела на дела настала пре и након 2008. године. Наиме, тада се у његов рад уплео један од кључних догађаја приватног живота, смрт његове супруге Пат Каване, који је променио његову перцепцију света и сопства. Стога су његова дела након тога махом посвећена успомени на њу – узгред, скоро све његове књиге су посвећене њој, али у онима након 2008. настаје промена из „to Pat” у „for Pat”, што нотира да нису посвећене *директно* њој, већ сећању *на* њу – али се у њима види и један нови третман теме смрти: отворенији, јаснији,

исповеднији и са више аутобиографских елемената. Међутим, ова тема је одувек била једна од окосница Барнсовог рада, а овај рад ће покушати да открије како он тематизује смрт у краткој прози, односно у збиркама *Обале Ламанца* (*Cross Channel*, 1996¹), *Сџо од лимуновој дрвџи* (*The Lemon Table*, 2004) и *Пулс* (*Pulse*, 2011).

Сџрах од смрџи

Говорећи о страху од смрти, Мишел де Монтењ у огледу „Да филозофирати значи навикавати се на смрт” каже да је смрт мета нашег живота и наш неизбежни циљ, и пита се: „Ако се ње плашимо, како можемо направити иједан корак напред без дрхтавице?”² Овај страх од смрти се може видети већ у Барнсовом првом роману, *Мејроленд* (*Metroland*, 1980), у којем читалац прати глас наратора средњих година који приповеда догађаје из детињства, добијајући тако опис страха од смрти и из визуре детета и из визуре зрелог човека. Он о њој говори као о „Великој С.” („Big D.”), чији га ужас паралише и опседа, али покушава да такву спознају рационализује и објасни:

Страх од умирања је значио, наравно, не страх од умирања, већ страх од тога да будеш мртав. [...] Ништа ми није било јасније током мојих ноћних ужаса него то да смрт није нимало налик спавању. Немам ништа против Умирања, мислио сам, докле год не бих остао Мртав после тога.³

Ово објашњење се допуњује касније у књизи *Није ѿо ниџиџа сџраџно* (2008):

Ако се бојите смрти, не бојите се умирања; уколико се бојите умирања, не бојите се смрти. Али не постоји логичан разлог због којег би једно блокирало друго; нема разлога да ум, уз мало вежбе, не буде у стању да се мало растегне и обухвати обоје. Као неко ко нема ништа против умирања докле год се оно не окончава смрћу, ја бих свакако могао започети елаборацијом својих страхова у вези са умирањем.⁴

¹ Ова збирка није преведена на српски, те су наводи из ње, као и из романа *Мејроленд* (*Metroland*), дати у преводу Д. Б.

² Мишел де Монтењ, *Оледи*, прев. Мила Ђорђевић, Естетика, Ваљево–Београд 1990, 19.

³ Julian Barnes, *Metroland*, Robin Clark Limited, London 1986, 54.

⁴ Џулијан Барнс, *Није ѿо ниџиџа сџраџно*, прев. Иван Филиповић, Геопоетика, Београд 2008, 114.

Он их касније заиста и елаборира у романима и причама које манифестују ову дугу опсесију која траје из детињства: „Свест о смрти дошла је раније, када сам имао тринаест или четрнаест. [...] Бар једанпут сваког непреспаваног дана [помислим на смрт], [...] а онда ту су и местимични ноћни напади.”⁵ Ово подсећа на тврдњу Едгара Морена да се страх од смрти, стрепње и опседнутост њоме јављају у раним стадијумима живота, а касније јачају и развијају се у оно „што подразумевамо под речју ’ужасавање’ од смрти”.⁶ Уз то, Барнс не негира опседнутост смрћу и умирањем, као ни чињеницу да се та осећања временом појачавају⁷ и прате га целог живота, те је њихово појављивање у различитим фазама његовог опуса очекивано.

У књизи *Није ѿо ницѿиѿа сѿѿрацѿно* Барнс цитира поменути Монтењев оглед у којем он прави разлику између „смрти младости” и „смрти старости”:

За Монтења је смрт младости, која се често одиграва неприметно, много тежа смрт; оно што он има обичај да назива „смрт” није ништа више него смрт старости (у његово време било је то око четрдесете, а седамдесет и више у наше). Скок из лаганог одумирања у ништавило, много је лакши од потајног преласка из неопрезне младости у цангризаву и жалосну старост.⁸

Слично њему, и Барнс као да прави разлику између смрти младих и старих, а велики број његових прича се може посматрати као приказ потоњих.⁹ Његови остарели јунаци не прихватају крај живота мирно, већ желе да живе, трудећи се да њихови последњи дани буду посебни. Причајући о последњем проживљеном дану, тј. судњем дану, дану смрти, Монтењ у огледу „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти” закључује да ништа не треба приписати човеку „све док није одиграо последњи чин своје комедије, а вероватно и најтежи. [...] Када судим о туђем животу, увек гледам какав се показао на крају, а једна од главних тежњи мога

⁵ Исто, 26–27.

⁶ Едгар Морен, *Човек и смрт*, прев. Бранко Јелић, БИГЗ, Београд 1981, 33–34.

⁷ За више детаља видети: Vanessa Guignery and Ryan Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, University Press of Mississippi, Jackson 2009, посебно поглавља: Peter Wild, „Interviews: Julian Barnes”, 96–100; Nadine O’Regan, „Cool, Clean Man of Letters”, 115–117; Margaret Crick, „Julian Barnes: Are You an Oldie?”, 148–160, те Vanessa Guignery and Ryan Roberts, „Julian Barnes: The Final Interview”, 161–188.

⁸ Ц. Барнс, *Није ѿо ницѿиѿа сѿѿрацѿно*, 41.

⁹ Сам Барнс описује *Сѿѿо од лимуновој дрвѿѿа* као збирку „кратких прича које се баве мање споконим аспектима старости”, исто, 83.

сопственог живота јесте да се добро држим на крају, то јест спокојно и стишано”.¹⁰ Дакле, ако о човеку треба судити тек након смрти, онда се за неке Барнсове јунаке може рећи да дефинитивно поседују вољу за животом јер их страх од смрти није потпуно поразио и спречио да живе пуним плућима.

Тако, на пример, у причи „Препород” из збирке *Сјо од лимуновој дрвеша* читалац среће Ивана Тургењева који у старости одбија да се помири са смрћу и заљубљује се у много млађу глумицу, односно у лик из његове драме који она тумачи. Потпуно свестан опасности те евентуалне везе, он ипак наставља да о њој машта, планира заједничку будућност, љубављу и илузијом о тој љубави се бори против пролазности и неумитног краја, те је ово прича о „одрицању и последњој љубави”.¹¹ Приметно је да је „Тургењевљева страст за младом глумицом представљена врло суптилно и дирљиво, са довољно простора за приповедачку имагинацију”¹², а наратор оставља простор сумњи да се та љубав није ни догодила, и ту сумњу подстиче он сам. Тиме Тургењевљева љубав прелази у сферу фикције, иако у њему саме она остаје стварна, жива и јасна и много касније („И тако је он зашао дубље у старост, свестан да је она – да је већ била – његова последња љубав.”¹³).

Још једна прича из исте збирке која говори о свакодневици старости јесте „Знати француски”, у којој се читалац опет среће са сукобом фикције, реалности и смрти у форми писама које сам Џулијан Барнс добија од Силвије Винстенли, читатељке романа *Флоберов џајџај*. Она се проучавањем књижевности и писањем писама бори против умирања и пролазности, али и, помало контрадикторно, размишља о предностима смрти, прави списак за њу и против ње, схвата да мора да умре („Открила сам да разлози За увек испадну јачи од разлога Против.”¹⁴) и мири се са тиме, наводећи прочитано из романа *Мејроленд* („Пишете да се не плашите умирања, уколико последица не буде то да завршите мртви. То ми звучи казуистично. У сваком случају, можда ни не приметите тај прелаз.”¹⁵). Наредна писма постају чуднија и, читајући их, Барнс – као и сами читаоци – примећује да је у јунакињи дошло

¹⁰ М. де Монтењ, нав. дело, 16–17.

¹¹ Peter Childs, „Matters of Life and Death: The Short Stories of Julian Barnes”, *Julian Barnes*, eds. Sebastian Groes & Peter Childs, Continuum, London 2011, 106.

¹² Vanessa Guignery, „In Search of Lost Time: *Cross Channel* (1996) and *The Lemon Table* (2004)”, *The Fiction of Julian Barnes*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2006, 124.

¹³ Џулијан Барнс, *Сјо од лимуновој дрвеша*, прев. Зоран Пауновић, Ивана Ђурић Пауновић и Нина Ивановић, Геопоетика, Београд 2005, 103.

¹⁴ Исто, 153.

¹⁵ Исто, 155.

до сукоба између онога што је стварно (писма које шаље писцу) и фиктивно (позивање на његова дела). Њихова кореспонденција траје до смрти читатељке, након чега писма открива особље дома за старе у којем је она боравила, а епистоларна форма добија своје објашњење. Детаљи преписке откривају се тек смрћу јунакиње, те та смрт и чини ову причу могућом, а Силвија Винстенли постаје једна од Барнсових јунака који покушавају да поново пробуде ехо прошлости¹⁶ и не мире се са смрћу.

Животић пред смрти

На ове приче се настављају оне које описују животе јунака који се налазе непосредно пред смрт – у позним животним годинама или при крају борбе са болестима од којих умиру. Читаоци откривају њихово виђење краја, као и начине борбе и организацију живота непосредно пред смрт. Монтењ у огледу „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти” наводи да се људи не могу осећати потпуно срећним „све док нису проживели последњи дан свог живота, због неизвесности и променљивости људских ствари, које сасвим ласно прелазе из једног стања у друго, потпуно опречно”¹⁷, а Барнс, можда пратећи његове идеје, очигледно схвата да тек крај живота доноси неку промену. Управо се због овога он не само посвећује мање спокојним аспектима старости већ и записује догађаје из живота јунака који су пред смрћу.

Један од примера се налази у причи „Сметње” („Interference”) из збирке *Обале Ламанша*, у којој читалац упознаје остарелог енглеског композитора Ленарда Веритија који живи у Француској и своје последње дане организује тако да себи удовољи помоћу своје уметности. Барнс већ у уводној реченици открива жељу која укључује оба аспекта његовог тренутног живота, смрт и музику: „Чезнуо је за смрћу, и чезнуо је да му стигну грамофонске плоче.”¹⁸ Управо овом уводном реченицом аутор објашњава читаоцу шта је најбитније у животу јунака и да је смрт оно око чега се врти свакодневица коју дели са сапутником Аделином. Он очекује смрт и схвата њену неизбежност, али не жели да умре док не чује своје последње дело на енглеској радио-станици коју може да чује само кад француско село у којем живе престане са својим уобичајеним активностима, зарад бољег пријема радио-сигнала. Он тражи њихову сарадњу да би испунио своје жеље, а и његова сапутница прати

¹⁶ P. Childs, нав. дело, 107.

¹⁷ М. де Монтењ, нав. дело, 15.

¹⁸ Julian Barnes, *Cross Channel*, Jonathan Cape, London 1996, 3.

дата упутства, како у вези са тиме шта ће бити са њим након смрти („Није се вратио [у Енглеску] три деценије – вероватно је било скоро четири – а ни његове кости то неће учинити у његово име. Дао је инструкције. Аделина ће се повиновати.”¹⁹), тако и око онога што ће се њој десити након те смрти, пошто је и сама болесна („Одговорила је [лекару] да ће чекати док се тренутна криза не оконча. Тиме је мислила, док Верити не умре, када ми неће бити битно да ли ћу се подвргнути хируршкој интервенцији или не. Његова смрт је имала првенство над њеном.”²⁰). Сам Верити је својевољно напустио Енглеску не желећи да, као уметник, буде у оквирима иједне државе, те живи сам, слободан, и у тишини. Он смрт очекује ускоро, али умире тек кад дође време да чује своју композицију (пре које говори „Време је” и „Скоро је куцнуо час”, што може да се односи на време преноса, али и на час смрти). Умире како је и живео, сам са својом музиком, док Аделина безуспешно покушава да побољша пријем радио сигнала у селу. Вративши се, затиче га мртвог и осећа да га је издала тиме што није била присутна у смртном часу:

Био је мртав, наравно, знала је то. Његове очи су биле склопљене, било природним путем или људским уплитањем. Његова коса је изгледала као да је управо очешљана, а усне су му се повиле надолу у последњој гримаси. Лагано је извукла жарач за ватру из његове руке, додирнула његово наборано чело и онда легла на кревет крај њега. Његово тело није било ништа мање напето у смрти но што је било у животу.²¹

Градећи лик протагонисте, Барнс је имао на уму композиторе Фредерика Делијуса²² и Јана Сибелијуса, којем је посветио причу „Тишина” из збирке *Сјмо од лимуновој дрвеша*, а догађаје везане за ток његовог умирања је много година касније описао у есеју „Тамо где је Сибелијус утонуо у тишину”:

Баш у тренутку кад је Сибелијус лежао на самртној постељи, 20. септембра 1957. године, Градски оркестар Хелсинкија изводио је његову Пету симфонију под диригентском палицом сер Малкома Сарцента. Разуме се, концерт је преносио фински радио и Аино се касније сећала да је дошла у искушење да укључи радио-грамофон,

¹⁹ Исто, 4.

²⁰ Исто, 7.

²¹ Исто, 19.

²² Frederick M. Holmes, „Conversations about Death: Julian Barnes’s *The Lemon Table*”, *American, British and Canadian Studies*, vol. 13 (2009), 109.

у нади да ће њен супруг захваљујући сопственој музици повратити свест; но напослетку је одлучила да то не уради.²³

Друга Барнсова збирка садржи и причу „Кора”, у којој се јунак, Жан-Етјен Делакур, налази у сличном животном добу као и Верити, али покушава да контролише смрт на другачији начин. Он, наиме, својим поступцима покушава да оживи младост, што му, наравно, не полази за руком, и стога умире када га напусти апетит за животом. Овде Барнс заправо поставља питање односа квалитета и дужине живота: да ли дуговечност представља вредност која аутоматски подразумева већи квалитет живота, тј. да ли је он „*ipso facto* бољи од незнатно краћег живота”?²⁴ У младости коцкар и гурман, протагониста „Коре” мења животне навике када се у његовом граду изгради јавно купатило и постаје део система улагача у ту нову градњу, при чему би се смрћу сваког од њих четрдесет свачија појединачна камата делила на остатак и тако „последњи преживели улагач уживао би, почев од тренутка тридесет девете смрти па до своје властите, у годишњој камати равној пуном износу његове почетне уложене своте”.²⁵ Тиме Делакур мења један порок другим и враћа се старим коцкарским навикама, трудећи се да остане последњи преживели улагач и одагна смрт, због чега уводи драстичну исхрану која укључује конзумирање коре дрвета. Смрти других улагача – па чак и његовог блиског пријатеља Легранжа – веселе га и он постаје систематичан, методичан и организован: води евиденцију, интересује се за преживеле и радује се што дужем животу (чак и његов син коментарише да је смрт његов пријатељ, а једино би се „његова властита смрт могла сматрати његовим непријатељем”²⁶). Он се према систему улагача опходи као према коцкарској игри, а свака туђа смрт представља нови корак ка његовој победи, па јој се он радује и наздравља: „Са сваком смрћу, поправљало се његово расположење, и повећавала строгост његовог режима живота.”²⁷ Најзад се схвата да он не покушава да поживи што дуже ради самог живота, већ услед мотивације која долази из спољне средине, а, по Холмсу, најбитније му чак није ни да освоји новац и награду, већ да победи у ономе што он сматра такмичењем²⁸: ко ће најдуже одолети смрти. Његову

²³ Џулијан Барнс, „Тамо где је Сибелијус утонуо у тишину”, прев. Нина Ивановић Муждека, *Поља*, бр. 473, Нови Сад (2012), 141.

²⁴ F. M. Holmes, нав. дело, 111.

²⁵ Џ. Барнс, *Сво од лимуновој дрвеша*, 127–128.

²⁶ Исто, 129.

²⁷ Исто, 130.

²⁸ F. M. Holmes, нав. дело, 111.

спартанску организацију живота нарушава следећи порок, љубавна веза са девојком која ради у јавном купатилу, чиме он жели да се подмлади и продужи свој век. Схвативши да га она чини младим и верујући да је сексуална активност одлика здравог и виталног мушкарца, он ступа у везу да би унапредио физичко здравље и продужио живот.²⁹ Тиме он подсећа на Тургенева из приче „Препород”, а своју последњу љубав види и као бег од умирања. Крај приче ипак открива његову наговештену смрт која настаје након губитка апетита за животом³⁰, а аутор његову смрт прво наговештава описом последње Делакурове вечере, коју он проводи безвољно, да би потом дочарао леш који је изгубио вољу да се бори:

Жвакао је комад коре дрвета, али без апетита. Касније, шоља млека имала је укус као да је насута из бакарне посуде, барена салата заударала је на стајско ђубриво, печена јабука била је жилага као јастук од коњске длаке. Сутрадан ујутру, када су га пронашли мртвог, згрченом руком стезао је ланену ноћну капицу, али било је немогуће докучити да ли се у последњем тренутку спремао да је стави на главу, или је из ко зна којег разлога био одлучио да је скине.³¹

Прича „Пулс”, која затвара истоимену збирку, у вези је са причом „Ограђени воћњак” из збирке *Сио од лимуновој дрвеша*, али и са деловима књиге *Није то ништа ситрајно*³² у којој Барнс говори о старости, проблемима и смрти својих родитеља, те се оне могу читати паралелно и довести у компаративну везу. Обе приче приказују остареле брачне парове који пред крај живота долазе до прекретнице и обрађују тему љубави на два начина: једна је постојана у том добу, а друга се баш тада мења. Приметно је да се неколико прича из збирке *Сио од лимуновој дрвеша* бави управо љубављу старијих особа³³, те су и неке од већ наведених примери тога како се јунаци помоћу љубави боре против старости и покушавају да оживе младалачка осећања. Јунак „Ограђеног воћњака” је син чији отац напушта своју супругу зарад друге жене, а ту одлуку правда чињеницом да му смрт следи врло брзо, те стога не жели

²⁹ Исто, 112.

³⁰ P. Childs, нав. дело, 106.

³¹ Ц. Барнс, *Сио од лимуновој дрвеша*, 137.

³² Фредерик М. Холмс увиђа да се у неким Барнсовим причама, првенствено у збирци *Сио од лимуновој дрвеша*, појављују ликови слични онима из неких других прича, како те збирке, тако и остатка опуса, F. M. Holmes, нав. дело, 103. Овде се такав случај јавља са родитељима двојице протагониста из две приче који наликују и једни на друге, али и на родитеље самог Барнса.

³³ V. Guignery, нав. дело, 125.

да чека: „Ако дам стварима мало времена, бићу већ мртав.”³⁴ Његов крај, ипак, долази брже но што он планира: одвезен је у болницу са озбиљним повредама главе, али је нејасно да ли их је узроковала његова супруга (што је и раније у причи наговештено очевим честим повредама које су можда биле резултат породичних свађа и напада) или је до њих дошло случајним падом (којим су супружници правдали раније повреде). Овакав сукоб два тумачења догађаја је типичан за Барнса, а нараторовог оца обе жене посећују у болници: једна му прича о њиховој брачној прошлости, а друга прави планове за заједничку будућност, док их он обе описује истим речима: „Моја жена, знате, многе сретне године.”³⁵ Детаљи о овој причи су присутни и у књизи *Није ѿо нициѿа сѿрацино*, док Барнс описује како је причу написао у време кад је његова мајка била удовица, те како ју је засновао на својим родитељима, иако је радња базирана на сасвим другом догађају; он је овом причом покушао да оцу пружи мало забаве у сфери фикције и да га на неки начин оживи и „украде” од смрти.³⁶

Прича „Пулс” доноси сличну поставку: наратор приповеда о својим родитељима и њиховим последњим годинама пред смрт, али у овој причи мајка умире од болести, но не пре но што покуша да организује своју смрт тако да најмање погоди њену породицу. Протагониста рационализује смрт своје мајке и уноси ред у тај поступак – „Стално сам мислио: мама умире, али тата је губи. Осећао сам да ће, ако довољно пута поновим ту реченицу, она имати смисла. Или ћу то зауставити. Или нешто”³⁷ – али му то не полази за руком. С друге стране, његова мајка покушава да понуди извесна решења везана за сопствену смрт: „Био је то још један знак да је – онолико колико је то могла – своје умирање држала под контролом. Она је била та која се постарала да пронађемо болницу за немоћне и рекла нам је да је боље да се пресели пре него касније јер се никад не зна кад ће бити слободних места.”³⁸ Она напослетку умире и, иако њена смрт није директно описана, детаљи који до ње доводе доказују висок ниво организације која је присутна и која претходи тој смрти. Нараторова мајка у овој причи личи на мајку самог Барнса и њено понашање пред сопствену смрт коју он описује у делу *Није ѿо нициѿа сѿрацино*: она је такође провела последње месеце у болници, дајући упутства медицинском особљу

³⁴ Ц. Барнс, *Сѿо од лимуновој дрвѿи*, 189.

³⁵ Исто, 199.

³⁶ Ц. Барнс, *Није ѿо нициѿа сѿрацино*, 132.

³⁷ Џулијан Барнс, *Пулс*, прев. Нина Ивановић Муждека, Геопоетика, Београд 2011, 228.

³⁸ Исто, 230.

како да раде свој посао, инсистирајући да јој ампутирају непокретну руку и трудећи се да буде укључена у процес смрти што је више могуће:

Речено ми је да су у тренутку смрти са њом биле две медицинске сестре, и да су управо покушавале да је окрену када се само „измигољила”. Волим да замишљам како је – због тога што би то било типично за њу и зато што би људи требало да умру онако како су живели – своје последње мисли упутила самој себи и да су биле нешто попут: ’Ајде више, завршавајте с тим.’³⁹

Ова организација се намеће као уобичајена јер аутор сматра да свако треба да умре онако како жели и да управља својом смрћу, уколико је реч о природној смрти, као што и Бодријар наводи да „[с]вако има право, али у исто време и *дужности* на природну смрт. Јер она је *обавезни* облик смрти, својствен систему политичке економије”.⁴⁰ Стога, уколико је природна смрт свачије право, онда га треба искористити тако што ће се умирање индивидуално организовати тако да свакоме највише годи, а такође ће се против ње самостално борити начинима које сматра погодним (уметност, писање, труд да се врати у младост, љубав и сл.).

Смрт у модерном добу

У огледу „Да филозофирати значи навикавати се на смрт”, Монтењ упоређује свој живот са комедијом у четири чина: „И, на концу, редослед и разноликост свих чинова моје комедије, све се одвија за годину дана. Ако сте уочили ритам моја четири годишња доба, она обухватају детињство, младићко доба, зрелост и старост света.”⁴¹ Слично њему, Барнс у причи „Тунел” („Tunnel”) из *Обала Ламанша* даје своје виђење тога како се живот мења у једној реченици: „Млад, средовечан, старији, стар, мртав: тако се живот мењао.”⁴² Управо ова реченица може бити полазна тачка за његове приче у којима се јавља својеврстан микропоглед на умирање и које сажимају смрт јунака у неколико речи.

Све три збирке садрже приче у којима се смрт резимира у једној реченици, што може да наведе на погрешан закључак да Барнс смрт не види као нешто битно и пресудно у животима јунака. Он

³⁹ Ц. Барнс, *Није то ништа стварно*, 16–17.

⁴⁰ Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, прев. Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац 1991, 183.

⁴¹ М. де Монтењ, нав. дело, 28.

⁴² J. Barnes, *Cross Channel*, 194.

пре сматра да писање о смрти не треба доводити у везу са њом, јер не мисли да се смрт може одагнати или да се на њу може утицати писањем – „писање о смрти не умањује, нити увећава [...] страх од ње”⁴³ – али признаје да је став да писање о смрти умањује њену „тежину” заправо „терапеутско-аутобиографска заблуда” коју он не подржава. Дакле, писање о смрти за њега, макар у том тренутку, не делује терапеутски, те је то можда разлог малог броја директних описа смрти у његовим причама. Он пише одређен број њих које садрже поменућу рекапитулацију живота и сумирање смрти у једној реченици: такви примери се у збирци *Обале Ламанца* налазе већ у првој, раније поменутој причи „Сметње” („Био је мртав, наравно, знала је то.”⁴⁴), причи „Заувек” („Evermore”; „1358 Војник Самјуел М. Мос Источна ланкаширска регимента 21. јануар 1917, и у средини Давидова звезда.”⁴⁵), као и у причи „Змајеви” („Dragons”; након што резимира живот тетке протагонисте ког индикативно описује само као „удовца”, Барнс га хитро закључује: „Она није проговарала након тога, и умрла је два дана касније, иако Пјер Шењ није био у стању да одреди да ли због њене грознице, њеног очаја или њеног отпадништва.”⁴⁶). Смрт се сумирајући представља у више од пола прича збирке *Сјмо од лимуновој дрвеша*, односно у „Причи о Метсу Ајзерлсону” (крај живота протагонисте сажет у шутири опис сахране: „На погребу Андерса Бодена, његов ковчег, начињен од беле јеле посечене на пушкомет од градског раскршћа, био је постављен испред изрезбареног олтара донетог из Немачке у време Тридесетогодишњег рата.”⁴⁷), „Шта ти све знаш” (причајући о смрти својих мужева, једна од две протагонисткиње напомиње наизглед небитну чињеницу: „Том је имао све зубе у глави када је умро.”⁴⁸), „Хигијени” (протагониста добија вест о смрти своје љубавнице од њених пријатељица – „Жао ми је. Преминула је пре отприлике девет месеци”⁴⁹ – што подстиче на размишљања о сопственој смртности), „Препороду” (Тургењевљева смрт се сумира као: „Тај крај дошао је шест месеци касније.”⁵⁰), „Кори” (смрт Делакуровог пријатеља је допуњена описом сахране, али је само

⁴³ Ц. Барнс, *Није њо ништа сјрачно*, 83.

⁴⁴ J. Barnes, *Cross Channel*, 19.

⁴⁵ Исто, 109. За више о овој причи и њеној вези са ставовима Жана Бодријара из дела *Симболичка размена и смрт*, видети: Драган Бабић, „Бол, заборав и гробља: Први светски рат у краткој причи Evermore Џулијана Барнса”, *Кораци*, бр. 4–6 (2015), 108–123.

⁴⁶ J. Barnes, *Cross Channel*, 141.

⁴⁷ Ц. Барнс, *Сјмо од лимуновој дрвеша*, 56.

⁴⁸ Исто, 65.

⁴⁹ Исто, 83.

⁵⁰ Исто, 104.

умирање прескочено: „Неколико месеци касније, Лагранж је постао тридесет шести претплатник који се преселио међу покојнике.”⁵¹) и „Тишини” (протагониста се сећа свог пријатеља овим речима: „Сећам се дана када су мог пријатеља Тоива Кулуа положили у хладну земљу. Пуцали су му у главу војници Јагера; неколико недеља касније је умро.”⁵²). И збирка *Пулс* такође садржи приче које сумирају смрт: „У кревету са Џоном Апдајком” (једна јунакиња проживљава брзу визију сопствене смрти: „Призор на телевизији замени приказ ње како скончава у готово празном возу док се однекуд враћа. [...] Зауостављају воз – у Свиндону, рецимо – и скидају са њега тело, или је само подбоче у седишту као да је заспала или да је пијана.”⁵³), „Хармонија” (након детаљног описа целог живота јунакиње, њена смрт је донета речима: „Марија Терезија је наставила да живи у мраку, корисно, слављено, све док није преминула.”⁵⁴), те „Линије брака”, о којој ће касније бити више речи. Сви ови примери, мање или више сажети, представљају исказивање смрти у врло мало речи; они су каткад суштина Барнсових прича јер успевају да сузе процес самртничких мука у извештај о смрти, информацију о томе шта за покојницима остаје, те реч-две о томе како је до умирања дошло. Током више од петнаест година које пролазе између објављивања „Сметњи” и „Пулса”, Барнс одржава то резимирајуће представљање смрти, уврштавајући га и у дело *Није ѿо нишѿа сѿрашно*.⁵⁵

Још један доминантан начин умирања јесте смрт у болничком кревету или самртничкој постељи, при чему то читаоца може да

⁵¹ Исто, 135.

⁵² Исто, 208.

⁵³ Џ. Барнс, *Пулс*, 57.

⁵⁴ Исто, 191.

⁵⁵ Мада о смрти и болестима родитеља приповеда опширно садржајно, Барнс укључује и сажет опис смрти оца („Умро је савременом смрћу, у болници, без присуства породице”, Џ. Барнс, *Није ѿо нишѿа сѿрашно*, 15), мајке („Када је моја мајка умрла, погребник из оближњег села питао је да ли породица жели да види покојницу”, исто, 16), деде („Мој брат прижељкује да умре као Дека: оборио га је мождани удар током рада у башти”, исто, 102), пријатеља („Алекс се убио – прогутавши пилуле, због једне жене – у својим касним двадесетим, пола мог живота раније”, исто, 19), професора („На половини свог животног пута овај професор је, као и Алекс Брилијант, у самоубилачкој завери са својом супругом извршио самоубиство, комбинујући алкохол и пилуле”, исто, 22), као и многи људи из света уметности, филозофије и науке, као што је, на пример, Морис Равел („Десет дана касније, главе још умотане у турбан болничких завоја, Равел је умро”, исто, 103). Он такође даје преглед смрти своје уже породице, у најкраћим могућим цртама скицирајући пропратне ефекте њихових умирања од којих његов брат – а не он, што је зачуђујуће, знајући Барнсов страх од смрти – стрепи: „Прибојава се пак других примера из породице: Бакине дуготрајне сенилности, Татиног дугог утамничења и понижења, Маминих полусвесних самообмана”, исто, 102.

подсети на запажања Валтера Бенјамина о умирању током „новог века”. Он пише о смрти у модерно време и о томе да је њена функција

створити људима могућност да буду склоњени од погледа оних који умиру. Умирање, које је некад у животу појединца било истовремено јавни и најпримеренији догађај (присетимо се слика из средњег века, на којим се самртни одар промеће у простор око којег се, кроз широм отворена врата куће смрти, гомила народ) – умирање се, током новог, модерног доба, све више истискује из опажајног света живих. Пре није било куће, чак ни собе, у којој неко једном већ није умро. [...] Данас грађани живе у просторима који су остали чисти од сваког трага умирања, кираџије вечности, и кад се буду примакли свом крају, наследници ће их потрпати у санаторијуме и болнице. Ствар је у томе да не само знање или мудрост човека него, пре свега, његов живљени живот – а то је грађа од које су сачињене повести – на самртнику попримају свој преносиви облик.⁵⁶

Данас се, дакле, умире у изолацији, и то је оно што, по Бенјамину, разликује модерно доба од прошлости, а могуће је пронаћи сличности између те констатације и неких Барнсових дела. Наиме, он пише о умирању у болници или сопственом кревету у књизи *Није то ништа стварно*, те у још неколико прича, и тако руши устаљен западњачки принцип о умирању у домовима за старе особе и болницама, ван погледа блиских особа и под надзором болничара.⁵⁷ Такође, ставови слични Бенјаминавим се, између осталих, појављују у причама „Сметње”, у којој Ленард Верити умире сам у својој постељи и „Змајеви”, где тетка протагонисте умире на поду крај постеље; збирка *Сво од лимуновој дрвеша* садржи „Причу о Метсу Ајзрелсону”, која се завршава смрћу Андерса Бодена у болници, „Кору”, у којој Делакур умире у свом кревету, и „Ограђени воћњак”, чији отворен крај антиципира смрт оца у медицинској установи. У причи „Линије брака” из збирке *Пулс*, јунак се сећа смртних мука своје супруге у болницама и дому за немоћне, а поменута прича „Пулс” говори о смрти мајке у болници. Ови примери нису случајни узорци из Барнсовог опуса кратких прича, већ докази тога колико је принцип умирања у изолацији присутан у модерном друштву и чињенице да такав вид умирања преузима

⁵⁶ Валтер Бенјамин, „Приповедач”, *Искусство и сиромаштво: изабрани огледи о искуству*, прев. Јовица Аћин, Службени гласник, Београд 2016, 77–78.

⁵⁷ F. M. Holmes, нав. дело, 102–103.

примат над умирањем у окружењу породице. Уз то, ови примери су доказ Бенјаминовог става да је управо „живљени живот” појединца оно што приповедачима пружа материјал за наравицу и причање прича о тим јунацима.

Помирење са сопственом и туђом смрћу

Завршни стадијум прихватања умирања и смртности код јунака Барнсових прича је помирење са сопственом и туђом смрћу, и спознаја да ова појава заиста није, како истиче наслов његовог хибридног дела, ништа страшно. Било да се ради о крају живота самих протагониста или људи их њихове околине, овај аутор уверљиво дочарава ту транзицију из живота у смрт и импликације тог догађаја.

Поменута прича „Сметње” и њен протагониста су у интертекстуалној вези са причом „Тишина” из збирке *Сјо од лимуновој дрвеша* и њеним неименованим наратором, иза чије се маске крије фински композитор Јан Сибелијус. Прича се отвара речима „Барем једно осећање у мени јача из године у годину – чежња да видим ждралове”⁵⁸, које рефлектују Веритијеву чежњу за смрћу и грамофонским плочама, а оба композитора, парадоксално с обзиром на њихово занимање, цене тишину⁵⁹: први самоиницијативно живи у њој, док је други схвата као признање тока свог живота, логике, музике, уметности и стварања. Иако очекује смрт, Сибелијус од ње не бежи, већ је прихвата ведро и неочекивано: „Разведри се! Смрт је ту, иза угла.”⁶⁰ Управо ово отворено прихватање смрти крије и наслов целе збирке, јер се открива да он одлази у ресторан у којем седи за столом од лимуновог дрвета и са својим пријатељима разговара искључиво о смрти. Барнс ово објашњава чињеницом да лимун представља симбол смрти у кинеском веровању и стога разговор за таквим столом подразумева говор о смрти јер је генерација касног XIX века „размишљала и разговарала о смрти много више него што то ми радимо”⁶¹. Роберт Макфарлан је овај разговор повезао са јунакињом *Хиљаду и једне ноћи* и приметио да су ликови који се окупљају око стола смрти налик Шехерезади – докле год причају, они живе, не умиру, те стога причањем, па макар и о смрти, могу да продуже свој живот и ту смрт одложе, барем на неко време, колико њихов разговор траје.⁶² Протагониста приче на

⁵⁸ Ц. Барнс, *Сјо од лимуновој дрвеша*, 203.

⁵⁹ V. Guignery, нав. дело, 120.

⁶⁰ Ц. Барнс, *Сјо од лимуновој дрвеша*, 205.

⁶¹ O'Regan, нав. део, 116.

⁶² Према: V. Guignery, нав. дело, 121.

крају свог живота има потребу да разговара о смрти и умирању, те да своје мисли подели са онима који се посвећују сличним стварима. То иде толико далеко да чак планира сопствену сахрану, а она се управо базира на двама стварима које га опседају – сопственој музици и смрти, кроз метафору лимуна:

Код Кинеза је лимун симбол смрти. Она песма Ане Марије Ленгрена – „Сахрањен са лимуном у руци”. Управо тако. А. би покушала то да забрани на основу тога што је морбидно. Али ко има право да буде морбидан, ако не леш? [...] Спор став Четврте симфоније ће се свирати на мојој сахрани. И желим да ме сахране са лимуном стегнутим у руци која је писала те ноте.⁶³

Он се на овај начин спрема за смрт, али и ступа у конфликт са својом изабраницом, опет понављајући однос из приче „Сметње”: док је Ленард Верити сигуран да ће се Аделина повиновати жељама да се његове кости не врате у Енглеску, Сибелијус је сигуран да се његова А. (супруга Аино) неће противити томе да се његова сопствена симфонија свира током сахране. Уз то, ако се чежње два композитора којима Барнс започиње приче ставе у исту равну и њихове жеље изједначе, стиже се до идеје да ждралови за Сибелијуса представљају смрт. Тако крај приче добија нову димензију и последња два пасуса се могу читати као отворено призивање смрти:

Данас сам пошао у своју уобичајену јутарњу шетњу. Стајао сам на брду и гледао ка северу. „Птице моје младости!”, викнуо сам у небо. „Птице моје младости!” Чекао сам. Дан је био тмуран од облака, али по први пут су ждралови летели испод њих. Док су се приближавали, један се издвојио из јата и полетео право ка мени. Подигао сам руке и заплескао док је полако кружио око мене, испустивши свој крик, а потом се запутио натраг, да се придружи свом јату на дугом путовању на југ. Гледао сам све док ми се вид није помутио, ослушкивао сам све док уши више ништа нису могле да чују, док се није поново успоставила тишина.

Полако сам се вратио до куће. Застао сам на прагу, дозивајући лимун.⁶⁴

Овако се открива помиреност пред умирање која се у јунаку гомила током приче и кулминира његовом предајом смрти. Он је дозива и види како му она одговара, након чега губи чуло слуха

⁶³ Ц. Барнс, *Свој од лимуновој дрвеша*, 206–210.

⁶⁴ Исто, 212.

и вида, да би на крају дозивао лимун, симбол смрти, по повратку свом дому и био срећан у тишини коју целог живота глорификује.

Прича „Линије брака” из збирке *Пулс* говори о неименованом протагонисти који први пут након смрти супруге одлази на одмор. Сетни тон јунака којем смрт односи блиску особу наговештен је на почетку приче опаском којом се он користи: „Они, њихов: био је свестан да уместо тога мора почети да се навикава на заменицу у једнини. Од сада па надаље, то ће бити граматика његовог живота.”⁶⁵ Јунак проводи време на острву надомак обале Шкотске на које је долазио годинама са супругом, још и пре брака, и примећује све ствари које се на њему мењају: изглед писте, крајолик, животиње, окружење и модернизацију. Схвативши да му се ниједна од тих промена не допада, он размишља да ли је то зато што су оне лоше или зато што нема прилике да их искуси у пару. Свом острвском домаћину Калуму препричава смрт супруге, опет барнсовски штуро и наизглед дистанцирано – „Изненадни умор, напади вртоглавице, лабораторијске анализе крви, скенери, болнице, још болница, дом за немоћне. Брзина којом је све то ишло, процес, немилосрдни след догађаја. Испричао је то без суза, неутралним гласом, као да се могло догодити некоме другом. Био је то за сада једини начин који је знао” – на шта овај реагује са, наизглед, још веће дистанце: „Испред мрачне камене кућице Калум је повукао ручну кочницу. ’Покој јој души’, тихо је рекао и постарао се за пртљаг.”⁶⁶ Јунак се нада да ће на острву наћи мир, утеху и спас од туге коју смрт доноси, али схвата да је то немогуће. Сећа се сцена ранијих брачних одмора, али она која је најупечатљивија, и по којој је прича насловљена, говори о техници плетења џемпера на том острву и сажима њихово знање о животу и браку у нешто тако обично као што је одевни предмет:

[Домаћица] Флора је из фиоке извадила стари џемпер који је припадао њеном деди. Положила га је на кухињски сто и поравнала га длановима. У старо време, објаснила је, жене са ових острва својим би плетивом причале приче. Мустра овог џемпера говорила је да је њен деда дошао са Ерискеја, док су детаљи на њему, украси, говорили о рибарењу и вери, о мору и песку. А овај низ цик-цак линија преко рамена – *ово овде, видигиће* – представљао је успоне и падове у браку. Биле су то, дословно, линије брака.⁶⁷

Овај детаљ буди сећање протагонисте на дане проведене са супругом пре њене смрти и омогућава му да се мислима врати у

⁶⁵ Ц. Барнс, *Пулс*, 131.

⁶⁶ Исто, 132.

⁶⁷ Исто, 134.

срећније време и изнова га проживи. Уз то, цик-цак шаре на џемперу га подсећају на успоне и падове и у браку, као и трагичну ситуацију у којој се сада налази. Он се такође присећа реакција својих и супружних на причу њихових домаћина и њихово веровање да ће они бити другачији и бољи од свих других брачних парова. Овакво размишљање је типично младалачко, али и иронично јер се њихов брак завршава раније него што су они то могли да претпоставе и тако се, уместо планиране будућности, протагониста приче налази у самачкој садашњости док тражи утеху и спас од смрти. Он напослетку одлучује да се више не враћа на то место које у њему производи реакцију супротну од очекиване – уместо да ублажи тугу, он се све време сећа супруге и налази се под притиском њене смрти. Калум и пре њега схвата да се он неће вратити, те му даје разгледнице које би му служиле као успомене на острво, срећније време проведено на њему и на брачне године. Прича се окончава у авиону, где протагониста напослетку прихвата да је живео у илузији о браку који се никада неће окончати, због чега плаче и кори самог себе:

Биле су то сузе због његове сопствене глупости. И због његове уображености. Мислио је да може да врати прошлост и да почне да се опрашта. Мислио је да се туга може ублажити, бар убрзати, мало пожурити, тиме што ће се вратити на место на којем су били срећни. Али није он управљао тугом. Туга је управљала њиме. И у месецима и годинама пред њим, очекивао је да ће га туга научити и много чему другом. Ово је било тек прво.⁶⁸

* * *

Управо у причи „Линије брака” аутор први пут проговара о сопственом губитку супруге који из корена мења његов свет и наводи га на нова размишљања о сопственој смртности и смрти блиских особа. Ове теме се стога намећу као доминантне у наредним насловима, међу којима су роман роману *Ово личи на крај* (*The Sense of an Ending*, 2011) и мемоарско-прозно дело *Нивои живота* (*Levels of Life*, 2013). Оба наслова евоцирају Моренов став да смрт блиских особа изазива већу реакцију јер су оне за нас биле јединственије и посебније⁶⁹, али је евидентно да је фокусирање на тему смрти био важан део рада Џулијана Барнса и пре промена

⁶⁸ Исто, 138.

⁶⁹ Морен, нав. дело, 35.

које су потресле његов приватни живот. Овај тематски оквир у његовој приповедној прози предочава различите облике умирања у савременом добу и жељу јунака да искористе сваки дан свог живота, у већини случајева не препуштајући се смрти до последњег тренутка.

Др Драган Б. Бабић
Независни истраживач
draganb.com@gmail.com

ВЛАДАН МАТИЈЕВИЋ

ПРЕИСПИТИВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ: О „СЛОБОДИ ГОВОРА” И ЈОШ КОЈЕЧЕМУ

Разговор водила Ивана Крсмановић

Књижевник Владан Матијевић (1962, Чачак), објавио је књиге: *Не реметићећи расуло* (песме, 1991), *Ван контроле* (роман, 1995, нова верзија 2013), *Р. Ц. Неминовно* (роман, 1997, нова верзија 2017), *Самосвођење* (песме, 1999), *Прилично мртви* (приче, 2000, „Андрићева награда”), *Писац издалека* (роман, 2003, Нинова награда), *Часови радости* (роман, 2006), *Врло мало светлости* (роман, 2010, награде „Меша Селимовић”, „Борисав Станковић” и „Исидора Секулић”), *Мемоари, амнезије* (есеји, 2012, награде „Кочићево перо” и „Кочићева књига”), *Присиланцијата* (приче, 2014, награде „Стеван Сремац” и „Данко Поповић”), *Сусрећ под необичним околностима* (роман, 2016) и *Слобода говора* (роман, 2020). Добитник је Награде „Рамонда сербика” 2019. године за целокупно књижевно дело и значајан допринос књижевности и култури. Запослен је у уметничкој галерији „Надежда Петровић” у Чачку, као уредник Едиције „Равнотежа”, која објављује књижевну критику и есеистику.

Ивана Крсмановић: *Пре неколико година, на предавању са шемом „Како постојати писац” које је уприличено у чачанској Гимназији, књижевник Зоран Живковић је рекао да се добар писац не може постојати пре десетих година живота, и одмах понудио образложење ње своје шеме: „Пошребно је заситишћује много прочитаних.” У Вашој библиографији смо побројали 12 публикација, већином романа, али и књића поезије и есејистике. Чини се да је роман Врло мало светлости, који сће написали на самом*

йраїу Ваших йедесетїих, и Ваше најчешће наїраћивано дело; освојили сїе све значајне наїраде за књижевностї на овим йросїторима и їїме, на срећу чийалаца, изїледа ойоврїли Живковићеву їврдњу.

Владан Маїијевић: Мада је у већини случајева мој колега Живковић у праву, не бих могао да се сложим са њим. У књижевности има много великих дела која су написали млади људи. И није редак случај да писац своја најбоља и најзрелија дела напише на почетку каријере. Има сјајних писаца који нису ни доживели педесету годину, а иза њих је остао опус који је обележио светску књижевност. Александар Пушкин је већ у 21. години написао велико дело *Руслан и Лјудмила*, погинуо је у двобоју у 38. години. Оскар Вајлд је своје најпознатије дело *Слика Доријана Греја* објавио са 36 година, ни он није доживео педесету годину. Педесету није доживео ни Алжирац Албер Ками, култни роман *Сїтранац* написао је са 28 година. Рембо је књижевну славу доживео са 17 година, и све своје песме написао је у адолесцентном добу, у 21. години завршио је са писањем. Има још таквих примера. Наравно, више има примера који иду у прилог тврдњи Зорана Живковића јер човек у зрелијим годинама има веће искуство, и животно и читалачко, а то утиче на његов процес стварања. Падају ми на памет Херман Брох, Чарлс Буковски, Меша Селимовић... Најекстремнији пример свакако је писац Жозе Сарамаго. Али све су то детаљи којима се баве књижевни историчари, теоретичари, критичари... За читаоце је најмање важно ко је кад шта написао. Између писца и читаоца постоји само књига која се чита или не чита, која опседа читаоца и мења његове погледе на свет или га оставља равнодушним и не додирује га ни у једној тачки. Ипак, да се држим Вашег питања и да одговорим кратко: Мислим да искуство писања и читалачки стаж писцу несумњиво помажу, али писац са годинама увек нешто и губи. Моћ писца кроз време је индивидуална ствар.

Лично, сматрам да сада много боље пишем него што сам то чинио у младости, али уједно мислим да немам више ни ону храброст, ни дрскост, ни маштовитост, ни хумор које сам поседовао пре двадесет-тридесет година. Наравно, у првим мојим делима се налазе и слабости које прате неискуство и младост. То је разлог зашто сам прерадио роман *Р. Ц. Неминовно* и зашто намеравам још једном да прерадим своје прво прозно дело *Ван конїроле*. До та два наслова ми је изузетно стало, баш због тога што у њима има много и дрскости и хумора. А прерађујем их са циљем да текст буде зрелије и квалитетније написан, да одстраним слабости, притом тежим да квалитете које носи младост некако сачувам. Није то

лако урадити јер писац се, радећи на старом тексту, мора чувати напредне памети.

Читаоци су навикли на Ваца поштовања формом – уобичајена је недоследност у нумерацији или насловима поглавља, варирање у дужинама семената, инверзије у виду драмских секвенци или новинских извештаја. Најдужи наслов можда најкраће поглавља у некој књизи ласи „Исповиство се да је анђео Милинко био у праву што од својих дојучерашњих пријатеља није тражио логичку подршку”, да у роману Сусрет под необичним околностима. У роману Р. Ц. Неминовно, чији је наслов ипак својеврсан формални искорак, имамо стихове, чак и графичке (сликовне) приказе. Вац најновији роман Слобода говора задржава слободу форме Вацких преходних радова, нарочито у уводном делу, али је занимљиво да се поглавље „Пријатељи” и садржајно разликује од осталих његових – краси га нарација у преходном лицу, уз апсолутно одсуство дијалога. Као контраст његовом његовом, поглавље којим роман завршава посебно је формално исписано – без очекиваних „дигресција” које би додатно осветлиле ликове, даје су брзе и шуре размене мисли протагониста, намењиво али упечатљиво. Колико форма утиче на квалитет књижевних дела и да ли је то Ваца својствена слобода од пресудне важности?

Када форма и садржина иду складно онда је то добро по дело у настајању, мада робовање форми може да ограничава и спутава. Једно од уметничких достигнућа двадесетог века је било разбијање форми у свим жанровима уметности. Чини ми се да је разбијање форме ипак дало већу слободу уметничког изражавања и могућност веће индивидуалности. Талентован човек ће на крају пронаћи своју форму у стварању, а онај ко тражи искључиво њу и труди се само то да истакне, вероватно ће на крају пропасти.

Не волим да се понављам, волим да експериментирем у писању, да трагам за новом формом. Мислим да су бескрајне могућности уметничког изражавања и да је живот кратак да бисмо спутавали радозналост. Али постоје и закони којих се најчешће придржавам. Увек се трудим, или скоро увек, да текст начиним што сажетијим, концентрованијим. Да време у којем се роман одвија буде што краће, да број јунака буде што мањи, да се радња одвија на што мањем броју локација, да ми језик буде, ако не баш што сиромашнији, оно свакако ограничен, прилагођен делу. Зато себи дајем безграничне слободе што се тиче форме, поступка... За квалитет књижевног дела је апсолутно све важно, па је разумљиво од великог значаја и одабрана форма. Обично је брижљиво планирана,

Посиђојање ненамешљивих, малих оаза ђесничкој дискурса, које „искоче” из џексиа као филмске секвенце, ђособна су особеношћ Вашеј рукојиса. Ти „нейрејричиви” ђрозни бисери расуђи ђо ђусиом нарађивном ђкађу дађи су као визуелни конђексиуални бекђаунд којим се нарађија уђођиђуђује. На ђример: „Радно време је иђшло ходницима Оиђђиђине лиђуђи нараңсиађи лилихиђ” (из романа Р. Ц. Неминовно), или „Пађњак је дођиривао језеро од мађле” (Слобода говора). Пословични ђион ђојединих реченица заисђиа чиђаоца нађиђера да се ђређуђио слођи: „Циђуха је закључио да у Беођраду има мнођо живођиа зађио ђиђио је ђудски живођи јеђђин” (Слобода говора). Смађраиђе ли да сђадаиђе у оне књиђевнике чиђи се „ђиђаиђи щеруђу” ђо друђиђвеним мређама, као оиђиђие ђризнађе ђихове ванвременске универзалнођи и лиђиђарној шарма?

Специфичношћу Вашеј рукопису је и хумор којим су обојени Ваши романи. То није ни вулгаран, ни клишеиран, али ни пољитички

некоректан хумор, већ заправо здрав, пожељан хумор. Иако припуштена, та шаљива персекутивна у сликању људи и њихових постојања даја је најчешће као коментар свевише нарајора у тачно оноликој мери колико доприноси освежавању нарације или „шрафирању” ликова. Сећимо се приказа вејра: „Уколико не срећне ловца, дивљи вејар живи до двадесет и пет година” (Р. Ц. Неминовно) или ојиса Циврићеве сујрује Весне – „Веки је зинула као ђеџ.” Како уметник „шестира” хумор у делу које ствара?

Хумор је једна од највећих одбрана људског духа од разних пошаста, од људске глупости, репресије, да ли система или технике. Крајем прошлог века светом је завладала ИТ технологија, за мене је то нешто непознато, можда не лоше, али свакако страно и неразумљиво, и потребно је насмејати јој се. Смех је лек и један од начина да останемо колико-толико нормални и здрави, ако то нормални и здрави у данашњем времену нису постали апстрактни појмови. Уметник обично није свестан ни да ствара разлоге за смех. Ако се насмеје у тренутку када напише нешто смешно, касније, док то по ко зна који пут ишчитава и прерађује, свакако не. Никад нисам роман *Писац издалека* доживљавао као смешан, а у години када се појавио многи читаоци су цитирали неке такве реченице. Био сам убеђен да стварам мрачно дело. Зато сам после и написао *Часове радосија*, не бих ли демонстрирао ведрину по свом укусу. Ако могу да насмејем читаоца, да му макар за неколико тренутака улепшам дан, поправим расположење, одшкринем врата оптимизма, онда сам учинио доста. Многи читаоци су ми рекли да су читајући *Слободу говора* осећали мучнину јер су их догађаји у роману подсећали на нашу стварност, али да су се понекад и насмејали, што ми је драго.

Приметна је Ваџа већина рада на дејалима. Као кад у високобуџетним цртаним филмовима Пиксар унајми љумце који айсољутно физички личе на цртане ликове којима позајмљују гласове, иако у Ваџиним романима срећемо ликове чија имена звучно или смисаоно алудирају на њихове особине или занимања – етно-музиколој се мора презивати ојменом Христиић, а новинар у покушају и кварњак ројобайно и приземно – Јездимир Цијуха. Име Хошела Панорама на Маљену је и кровна метафора за Србију – хошел коме су у неонском наслову прејорела два слова, та је исписано ХОТ ПАНОРАМА, персонификује панорамску слику Србије у малом – једне неуређене, технолошки заостале средине у којој ситално касне ситови. У поглављу „Пријатељи” (Слобода говора) главни лик Владимир Филиповић је морао „променићи” име у присније, обичније

*име Владо, што је допринело пријемчивијем сликању њисној, дру-
тарској односа са Сањом, да би у осталим њојављима он њоново
њосио новинар са њуним именом и њименим иницијалом умесно
њрезимена – Владимир Ф. Да ли је њакав рад на дејалима исцр-
пљујући и колико ревизије захтева?*

Доста радим на роману. Неке ствари брзо решим, а неке по
више пута преправљам. Нема правила. Како време одмиче тако
сам све посвећенији и уједно незадовољнији постигнутим. Слободу
јовора сам радио прво као драму, па као роман у првом лицу, па
као роман у дијалозима, па као роман без знакова за управни го-
вор, и на крају у овој форми. Мислим да дужи рад и промишљање
дају боље резултате. И задовољан сам што никада нисам оклевао
да поцепам рукопис, ма колико да је био близу краја; да већ завр-
шен роман почнем да пишем из почетка, у некој сасвим другој
форми. Због поцепаних страница се никада нисам покајао. Мар-
герит Јурсенар је истрајно, по више пута прерађивала већ објавље-
не приче и романе, који су иначе били перфектно и сјајно написа-
ни већ у првој верзији, и ја је разумем и дивим јој се и због тога. То
је неутажива потреба за филигранским брушењем речи, за иде-
алном реченицом, за бољим описом... Све је то тешко објаснити,
то је исконска потреба писца да тежи савршеном језику, стилу.
Маргерит Јурсенар је имала литерарну генијалност коју је тешко
достигнути, али нама који се бавимо писањем својим примером ка-
зује да се не либимо да пишемо нову верзију дела, па и објављеног,
уколико осетимо да је оно остало недорађено. Могао сам за пример
узети и неке друге писце, било је много таквих и у свету и међу
домаћим писцима, али Маргерит Јурсенар ми је најрепрезента-
тивнији пример.

*Ликови у романима Владана Мајијевића имају изражену сек-
суалну димензију. Ана Жежел реагује њодизањем мајице на ерој-
ски њлас доктора Јовића, Р. Ц. има свакодневне накарадне еројске
навике, док Владимир Ф. неумерено ужива у односима са женама
које делимично доживљава као објекте. Да ли сексуалност њема-
њизујеће као јунјовски креативну снагу, као Надмоћно у којем се
сусрећу дух и стваралачко? Јунј наводи да најон њера човека да
размишља, носећи собом архејијске садржаје духовној асјекији
кроз који се он једним делом доказује, друјим орјаничава.*

Сексуалност тематизујем у зависности од књиге до књиге. У
Ван конјироле је сексуалност механичка, хладна, у роману Р. Ц. Не-
миновно она служи да разоткрије јунакову визију света, у Часовима

радосћи је здрава и снажна, али огољена, лишена било какве емпатије, животињска, у последњем роману служи да пружи трагове смисла живота главног јунака. Знам да би психолози радо видели јунаке из мојих књига на свом каучу, и да би многи од мојих јунака прошли са тешким дијагнозама. Радоману Циврићу би констатовали најмање удвајање личности. И по Фројду и по Јунгу. А не би се боље провели ни Маца Аксентијевић, ни Џони Глинтић, ни Хилари, ни Антрацит... Трудећи се да своје јунаке што животињије прикажем, да не буду фиктивни, описивао сам и њихову сексуалност. Чини ми се да сам описујући њу представио и друге аспекте њихове личности. За Јунга је сексуалност, ако сам добро разумео, била област више духовних категорија, уједно и енергија која се негде мора утрошити или усмерити или компензовати. Али он је говорио и о демонима који прате човека кроз његов живот, о празноверју које има већина људи и које их одређује, а свега тога има, мање или више, и у животима мојих јунака. Они се као и ми на различите начине боре за своје место у свету, желећи да му припадају. Али на том путу они углавном страдају, што и није необично, такве судбине се могу видети на сваком кораку, свуда око нас, нарочито код људи који покушавају да искораче из оквира у којима су најчешће рођењем заробљени.

Пре нећо шћио је изащла Слобода говора, роман који щемащизује щроблем медија, истщине, и нащецщ објективної сащледавања реалностщ у оквиру једної корумщироної и що свему щосрнулої друщщива, чачанску јавностщ је узбуркала Ващца беседа изщворена на Дисовом щролећу 2019. щодине, а која је, иако иницијално насщшала као щохвала библиотщкама, дала јасан щриказ савременої друщщива оболелої од щощирошачкої синдрома. Познајем особу која је након одслущане беседе, оснажена щеним щорукама, дала ощказ на щослу. Чини се да је Вама било щощребно да је нащщеще, а да је нама било щощребно да је чујемо.

Беседа на свечаности поводом отварања нове зграде Библиотеке бавила се указивањем на човекову потребу да негује дух, нешто што се у данашњем свету занемарује. Истом темом сам се бавио и у Врању на пријему Награде „Борисав Станковић”, биће да ме та тема посебно дотиче. Јер човек је на крају свега створио тржни центар и платну картицу. Њему, који сада тежи једино остварењу велике куповине, више није битно колико је сати. Хипермаркети раде од нула до двадесет четири часа, они су нови храмови, а сви ми смо припадници нове општеприхваћене светске религије. У Врању сам рекао и да иза црне касе, тог врховног извора

истине, седи касирка сва у белом, као анђео. Да њени прсти цепкају бескрајни рачун и папирић заслужене дужине пружају купцу, пажљиво, рекао би човек да на њему пише вредност новчића који треба ставити под језик, за последњу возњу чамцем. А наше покрете бележе камере с плафона. Свод је начичкан како камерама тако и рефлекторима који блеште. Не штеди се ни у чему, непристојно је да и купци то чине.

Посвећила бих посебну пажњу Ваџем најновијем роману Слобода говора, који је недавно изашао у издању Лајуне. Сам почетак романа задивљује и најпробирљивије читатеља. Флеш кадрови у којима се смењују епизоде познаништва Јездимира Цијухе и Андрије Бојдановића, а затим сусрета Цијухе и инспектора Малковича, садају у најфиније, тојово филмски реалистичне бравуре у нашој савременој књижевности. Поштовање са персонижама, где се нарација ломи на неочекиваним деловима, уверљиво нас увлачи у њему свејриситности лажи, корупције и жртвовања у највишим политичким и медијским круговима у земљи. Сложени догађаји у роману драматизују познату теорију Ноама Чомског о стрављеницама манипулације људима, а да при том читаво дело резонира тоновима Булаковљеве „милитаристике”. Та тема тема утицаја репресије на животи људи који се баве медијским послом, њихове друштвене несигурности, али и ангажованости у таквом друштву актуелизована је овом књигом. И разбијена ваза у хоштелској соби парадима је такво друштво – Владимир одбија да покупи крхотине вазе, обилази је, прескаче, мањка да ће сама нестати – чини све да не би учинио ништа. Да ли је Мишел Фуко у праву када каже да је културни капитал (укључујући и књижевну критику) потребан да демистификује „подјармљеност” субјекта, њ. механизма репресарања појединца у политички субјект?

Писац, као и уметници који стварају дела другачије природе, треба стално и изнова да покушава да оголи ову стварност, ма колико то било немогуће, ма колико га она запрепашћивала. Свакако да је Фуко овде у праву. Без културног капитала не би било могуће демистификовати подјармљеност субјекта. Манипулације људима преко медија су у овом веку достигле врхунац. У Слободи говора сам се дотакао феномена моћи медија, злоупотребе медија у политичке сврхе, положаја новинара којима није лако да у свету манипулације и борбе за политичку доминацију остану часни људи. Познати лингвиста Ноам Чомски, који се бави и политичком критиком, писао је о десет начина манипулације људима путем медија, којима је сјајно дефинисао све оно што се дешава данас у медијима

и у политичкој клими у којој медији раде. И свако ко прочита то што је Чомски написао препознаће моделе којима политичке структуре владају данас и код нас и у многим земљама у окружењу. Ја ћу издвојити неколико манипулација о којима говори Чомски, а то је употреба дечијег језика у обраћању јавности како би се код ње потиснула критичка свест, величање глупости и незнања, стварање осећаја кривице. Један од јунака у роману *Слобода говора* зове се Саша Чомски, али то није његово право име већ га је он сам себи изабрао као симболички чин одрицања од породичне традиције и чин слободног избора пута којим ће надаље ићи кроз живот. Он је доста случајно, ако случај постоји, изабрао то презиме, али његов ставови се од тада умногоме поклапају са ставовима Ноама Чомског, који се у својој каријери и те како бавио слободом говора.

Искушења на која наилази Владимир Ф. у Хотелу Панорама и немоћност да напусти то демонско место додећају на сцене неовратно проиђаћег времена у драми Чекајући Годоа. Владимир непуштајући осећај да је враћен и да му је животи угрожен, или је можда све умислио, балансира на крајолици моћне-немоћне као дијалогичке која је окосница овог романа, а можда и нашег бијеса уопште. Да ли смо дошли до оне тачке коју Фуко назива „паноптицизам“, који се дефинише као својеврсна „свидљивост“, тачније врста власти која се не заснива на репресији већ на сталној контроли друштва – затвореници не виде надзора, али он види њих. Колико ће још времена неовратно биће потрошено док не устојемо да перципирамо иу неслободу?

Занимљиво је да сте атмосферу у Хотелу Панорама упоредили са атмосфером у Бекетовој драми *Чекајући Годоа*. Критичари су до сада у мом роману углавном видели кафикијанску атмосферу сличну оној из *Процеса* и *Замка*. Слажем се са њима, али слажем се да се та атмосфера може доживљавати и као бекетовска. Чак се и главни јунак мог романа зове Владимир, дакле исто као и лик из Бекетове драме, што није био плод моје намере да асоцирам на Бекета. Али и тај мој Владимир се попут Бекетовог налази између наде и ништавила, у бесмисленој, апсурдној ситуацији, коју покушава да разуме. Хотел је постао његов универзум, чија правила не зна и тешко их учи. И ликови у Хотелу Панорама, као и две скитнице из Бекетове драме, док чекају, једни Годоа а други полицију, воде неvezане разговоре, користе усиљене шале, језичке игре. Што се тиче вашег питања у вези са успостављањем власти која се заснива на сталној контроли друштва, сматрам да ће нам, судећи

по много чему, бити потребно још много времена док не успемо да перципирамо ту неслободу. Мислим на нас у овој држави, не знам какво је стање по том питању другде. Надам се да је боља, да људи увиђају опасност, што не значи да су много одмакли у решавању проблема. А овде појединац жели да буде надгледан, то му не смета, замера власти што свуда нису постављене камере. Може се рећи да је лице насиља често скривено и замаскирано и да је идентитет оних који управљају нашим животима непрепознатљив. Зато је у овом добу перманентне контроле личности преко картица и чипова, затим доступности свих података, као и изложености камерама, тема људске неслободе толико актуелна. Зато се поставља и питање ко је данас слободан и да ли такав постоји.

Друштво приказано у роману Слобода говора (ни)је моћно биће друштво било које земља Европe. У Србији су ирилице, како роман сведочи, надреално анистичне. Ни твораца у којој се налази жупа коверта са нарученим убиством није моћно биће дејективски мистична, „фенси“ акција, већ нека „рендом“ одабрана, сиротињска варијанта твораца за твораца на којој иници „Ејско творање 51. БИТЕФ“. Та твораца је, уз приказ рецензионара који чита Кафку на радном месту, болна слика дубине наше твораца. Београд у коме су сва твораца места твораца, а твораца контејнера се игра човек твораца луцилица, твораца је место оштрице насиља – навијача твораца друштва навијача, твораца твораца себе самих, деце и родитеља. За намене твораца твораца твораца и твораца акције симболично назива (Оштрица) читалац твораца идентификацију у реалности. Роман, дакле, твораца твораца бинарне друштвене матрице коју намеће криза идентификација човека у условима твораца економије – да ли твораца твораца у образовању, твораца у култури, а криминалци у твораца? Зашто је Сања Чомски, у твораца о цивилизацијској твораца и твораца човека, морао биће жртвован? Ко се докопао Јоханесбурга и, твораца, да ли је?

Саша Чомски није имао велике шансе да опстане у друштву које је описано у роману. Хтео је да не изневери своје младалачке снове, да не погази принципе, да остане частан човек, да се професионално бави својим послом, да не жмури пред неправдом, да помаже другима, да сам бира путеве којима ће ићи, а не оне који су детерминисани рођењем, породичним усудом и градом у коме је одрастао. Зато је жртвован, јер сви ми видимо да судбине таквих људи нису веселе. А ко се докопао Јоханесбурга, ко је кога убио, издао и потказао, и зашто, нећу открити. Нека читалац сам закључи.

Мураками је једном, говорећи о својој радној рутини, навео да кад пише нови роман заправо ради као у руднику – постојано се изолије током писања 8–10 сати сваког дана (виђа само суруру), а онда сваког појоднева прејлива 10 километара. Такво самовољно намејнуће мучење Мураками описује као једини метод који даје одговарајуће резултате и након које, кад књиа добије коначан облик, мора на психофизички опоравак. И други савремени писци сведоче о намерним ескледицијама постојано искључивања из свакодневне живоја док раде на књижевним делима – не читају веси, не посећују пријатеље, не шурују. Да ли је такав режим луксуз и који начин рада за Вас најбоље функционише?

Такав режим рада, колико год био тежак, у Србији би био тешко остварив луксуз. Овде ја не знам писца који је у могућности да буде искључен из свакодневног живота и сто посто посвећен литератури. Можда их има, али до тога су дошли стицајем срећних околности. Морам рећи да се кроз време начини мога рада мењају. Сами од себе. Утичу и спољне прилике, али и мој организам захтева и тражи другачији приступ. Некад сам писао само ноћу, уз непрекидне дуге шетње по соби, данас претежно лежећи у сваком тренутку дана када ми се укаже прилика. Некада ми је било потребно да водим исцрпљујући друштвени живот, данас су ми потребни мир и изолација.

ПОЕЗИЈА ЈЕ СЛАВНА РУШЕВИНА

Гојко Божовић, *Тиха зверка њоднева: изабране њесме и хронике*, Контраст, Београд 2019

Код песника Миодрага Павловића, Васка Попе, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића издвајају се фигуре летописца, дијака, зографа, резонатора и граматика, којима је заједничко то што проговарају у име лирског субјекта као „тумача света”, како се наводи у студији Марка Радуловића о „српсковизантијском наслеђу у послератном модернизму”. Можда можемо рећи да је профил лирског субјекта поезије Гојка Божовића донекле контраховао значењске аспекте ових фигура, будући да је именован као „глас хронике” или хроничар. Хроничар је реч која, попут летописца, дијака, зографа, резонатора и граматика, има ауру неких давних времена, потраге за исконом и извором људског постојања (оличеним у квинтесенцијалном лајтмотиву воде), али се, такође, осећа и присуство духа савременог света у њему. Он је, на том трагу, поредив са фигуром репортера која је обележила поезију Слободана Зубановића, песника коме је, као и Божовићу, тема града једна од базичних.

На трагу српсковизантијског наслеђа, ваља истакнути и да је хроника „посебан историјско-књижевни жанр византијске књижевности. Обично хронолошки захвата догађаје од створења света па до времена самог писања хронике”, како стоји у лексиконској одредници *Азбучника српских средњовековних књижевних њојмова* (1974) Ђорђа Трифуновића. Међутим, у византијској и српској средњовековној књижевности хроника је представљала прозни жанр, а Гојко Божовић песме именује хроникама. Оно што преузима као одлику жанра јесте проблем обухватања целовитости времена, чиме се постиже универзалност песничког гласа. Иако у поезији нема конкретнијих реминисценција на *Библију*, светоотачку литературу и античке писце, као што је то случај са класичним хроникама, осећа се да глас лирског субјекта кондензује сваку тачку људског постојања у миту, религијама и историји. Божовићев хроничар је, у извесном смислу, као „дугонога мува” Вилијама Батлера Јејтса (1865–1939), кадра да прелеће векове, цивилизације и смене империја.

Именовањем песама хроникама Божовић је, дакле, успоставио *axis mundi* свог песништва, повезујући овом вертикалом древно са савременим и будућим. Отуда читалац има утисак да „путовањем” кроз песме *Тихе зверке ђоднева* губи осећај заробљености у чаури времена сопственог живота и епохе, а чује ехо времена које проговара као целина, а коју можемо метафорички именовати отелотворењем невидљиве „тихе зверке”.

У том смислу, песник је потенцијално уметнички развио једну од инспиративних мисли Ничеове књиге *Тако је љоворио Заратустра*: „Управо је мој свет постао савршен, поноћ је и подне.” Шансу да савршени свет уопште постоји дао је Гојко Божовић, смештајући га у безвремену простор поезије. Поезија зато решава једно од фундаменталних универзалних питања – не само на каквим темељима су грађене и граде се приче: „Да бисмо испричали историју града, / Морамо изаћи из утврђења, / И ту, на голој ледини, / Основати причу”, већ и тренутка када поезија заиста проговара: „О временима када је поезија / Била славна казивали су / Још само докони песници / На одморишту између два путовања (...) Али иначе о томе се ћутало. / Као што се ћути и данас. / Осим када кап кише / Пронађе суву усну, негде у папрати”.

Питање времена у поезији Гојка Божовића у битној је спрези и са византијским негирањем линеарног, историјски појмљеног времена, јер се, према Сергеју Аверинцеву, Византинци нису уздали у време и будућност, већ простор и перманентну садашњост. Песма „Опседнути град” могла би да буде парадигматична у овом погледу: „И биће наново послат под Троју велики Ахил’, / И биће наново пронађена Троја (...) Да бисмо се, најзад, вратили кући, / Међу непознате укућане, / Да би се опет подигао опседнути град”. Кретањем у датим лирским оквирима могуће је доћи до закључка како се једино кроз овако схваћено време ништа не може заувек изгубити, поново се може уздигнути, а рушевина постати жуђена целина. Управо садашњост, оличена у свевременом гласу лирског субјекта и простор песме могу потврдити могућност постојања целине.

На овом месту се може рећи и понешто о, додуше, субјективном осећају током читања изабраних песама из *Елемената*, *Оближњих божанстава* и *Маје*, које творе „нову целину” у виду *Тихе зверке ђоднева*. Ради се, наиме, о имагинацији задатој експресивним песничким сликама о срушеним зидовима и рушевинама, пропадању империја, разградњи и „немилосрдним дружбеницама судбине / које су разориле и тврђе градове”. Ма колико ови призори испрва деловали посве апокалиптично, они носе и нешто од зимеловске дражи рушевина, која се

састоји у томе што она представља људско дело, а ствара утисак да је дело природе. Докле год се може говорити о рушевинама, а не о гомилама камења,

природа не допушта да дело падне у аморфно стање сирове материје. Природа је од уметничког дела направила грађу за своје стварање, исто као што се уметност раније служила природом као својом грађом. Отуда рушевина производи утисак мира, јер у њој опречност двеју космичких сила делује као спокојна слика једне чисто природне стварности.

У Божовићевој поезији постигнута је суптилна енкаустика између урбаног, отелотворена кроз метафоре грађевина подложних рушењу, и природе, присутне у виду различитих еманација воде (извора, реке, мора, поплаве), „тихе зверке”, хоботнице и, примера ради, кроз функционализацију упечатљивог мотива папрати. Процес читања ове књиге поезије нимало случајно, дакле, прати осећај изненађујућег „мира”, јер хроничар нам, „гумачећи свет”, стварност чини сазнатљивијом, будући да је перципирамо као део неке смисаоне целине.

Према Жану Старобинском,

поезија рушевине поезија је онога што је делимично надживело уништење, а притом остало потопљено у одсуство: неопходно је да нико није сачувао слику нетакнуте грађевине. Типична рушевина сведочи о неком напуштеном култу, запостављеном богу. Сањарити у рушевинама, то значи осетити да наше постојање престаје да нам припада и да се већ стапа са огромним забором.

У том контексту могућно је уочити сличност између ћутања о временима када је поезија била славна, а које проблематизује песма „Папрат”, те тишине пред некадашњом целином која се уобличава пред призором рушевина. Када кап кише пронађе суву усну у папрати, рушевина поново постаје „зиданица”, једна од могућих „слика нетакнуте грађевине” у коју је онај који се „стапа са огромним забором” узидео своје снове и сањарења, „зној” и „капи крви”.

И наслов избора из поезије Гојка Божовића може бити схваћен у контексту поимања поезије као славне рушевине. „Подне” би представљало грађевину или, прецизније, град на врхунцу своје славе, сјаја и моћи, а „тиха зверка” је она природна и/или људска сила која смислено урушава град и, самим тим, омогућује настанак поезије. Она је „тиха”, јер о томе се *ћути*, будући да није лако прихватити овакву, макар само поетички појмљену, истину. Међутим, „тиха зверка” омогућује очување свевременог поретка у свету. Луис Мамфорд у књизи *Град у историји* пише како је „велики технички напредак 'цивилизације'” био „изједан злоупотребом моћи, која је често поништавала велика остварења града све до наших времена. Да ли случајно прве сачуване слике града, насликане на палетама из преддинастичког времена Египта, приказују његово разарање?” Дакле, слику града у хроникама Гојка Божовића обликују две перспективе: град виђен у оквирима протока историје и неминовности

његовог разарања, те плодотворна могућност настанка песме из таквих околности.

Најпосле, песмом „Заправо” може се рећи да се доврхуњује идеја о поезији као славној рушевини: „није пристojно / живети после педесете. / У том добу су прошле најбоље године”. Не само град, већ и човек, услед протока времена, постаје својеврсна рушевина. Уколико би живот могао да се обликује као уметничка категорија, неопходно је урушити га у тренутку највеће остварености, јер „после педесете долази замирање, / А то је горе од оног што долази”. Кроз стихове се осећа сапфијски укрштај с једне стране фаталистичке потребе за умирањем на врхунцу лепоте и снаге, али и иронизован антички осећај за меру, којим се одређује погодан тренутак за то. Такође, ова песма успоставља линију додира са „Елегијом на развалинама куле Северове” Војислава Илића, посебно на плану компарације са стихом: „Смртно је моје тело разорен, празан град”. Пошто је тело рушевина, непропадљиво срце је простор из ког се рађа песма и оно што рушевину чини сјајном, целовитом и осмишљеном. За разлику од Илића који пише елегију о вечном болу, тугованку над прошлошћу, Божовићева поезија нема такву интонацију, баш зато што је његов концепт рушевине аутопоетичког карактера, којим се надилазе категорије пролазности.

Избор песама и хроника *Тиха зверка ђоднева* јесте компактна песничка књига, јер, иако су у њој одабране песме из различитих књига, делује као складна целина. Жанровски одређене као хронике, песме потврђују императив певања из надвременске позиције и у дијалогу са византијским књижевним наслеђем. Пратећи поједине лајтмотиве и варијације песничких слика, дошло се до потенцијалног закључка по којем би поезија, схваћена као славна рушевина, била интегришућа и проблемска идеја-водиља читаве књиге.

Др Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

ЕСЕЈИ ПЕСНИКА И ЕСТЕТЕ

Драган Јовановић Данилов, *Духови Балкана*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2019

Двадесет година после прве збирке есеја *Срце океана* (1999), Данилов објављује нову збирку те врсте под насловом *Духови Балкана*, која је знатно обимнија од прве. Овом збирком Данилов потврђује континуитет свога стварања у жанру есеја, којим се бави са надахнућем и амбицијама које нису мање него када пише песме или романи. Форму есеја Данилов користи за артикулацију својих поетичких и естетичких схватања, такође и за критичко тумачење властитих књижевних дела и дела других уметника, али и за разматрање и коментарисање неких феномена из свакодневног живота. О поетичким и естетичким темама Данилов је радо писао и у својим песмама и романима, где их је обрађивао на уметнички начин, односно метапоетички, а есеје пише да би своје увиде о књижевности и уметности, о естетичким и филозофским темама, и уопште о култури и стваралаштву, изложио подробније и развио у есејистичкој елаборацији. Не би се могло рећи да Данилов у есејима заступа другачија схватања од оних у метапоетичким исказима.

Есејима које пише Данилов вишеструко обогаћује свој дискурс, најпре тиме што у свој видокруг уводи и друге уметности, и неке уже теме и проблеме савременог стваралаштва, али и тиме што есејистичку елаборацију развија усредсређујући се на естетске аспекте и квалитете у предмету о којем говори. *Духове Балкана* чине есеји о књижевности, ликовним уметностима, музици, филму, архитектури, естетичким темама, о неким аспектима културе и цивилизације и, уопште, човековог духовног стварања. А једно од главних мерила којим Данилов настоји да обогати своју есејистичку елаборацију је мерило естетске релеванције, то јест начело и мерило лепоте, наравно, онако како он лепоту и мерило лепоте доживљава, схвата и дефинише, на подлози свог књижевноуметничког стварања, односно свог школовања за историчара уметности, али и свог естетички посредованог односа према стваралаштву и култури, и уопште према животу. Данилов користи жанр есеја као форму која му омогућује вишестрану конкретизацију властите стваралачке индивидуалности и њену кристализацију кроз домете у критичко-интерпретативном дискурсу. За Данилова је такав есеј и те како подстицајна форма, не мање од њему омиљених уметничких форми, као што су то песничке форме и форма лирског приповедања.

Највећи број есеја ове збирке Данилов посвећује савременом књижевном стварању, и то разним темама, а подробније пише о писању и читању поезије, о важности књижевности упркос опадању њеног утицаја и значаја, о феномену блиставог многоженства књига, о фанатичној

љубави и страсти за књиге, посебно за антикварне и ретке књиге, о својој личној библиотеци и најдрагоценијим књигама у њој. Бројну групу чине и есеји о сликарству, о појединим сликарима и њиховим уметничким дметима. Огледе из књижевности и сликарства Данилов пише користећи властито списатељско искуство и пасионирано читалачко познавање књижевности, односно своја специјалистичка знања из историје уметности. Понеки есеј или део есеја напише из наглашене критичке позиције, када напада и жигоше оне појаве и тенденције које сматра странпутицом у савременом књижевном и уметничком стваралаштву. Поред тога, Данилов пише есеје из домена индивидуалног животног искуства, боље рећи из митологије свакодневног живота, као што је то тема живота у мањим, провинцијским градовима. Али напише понеки есеј и о архитектури, на пример о архитектури Београда, затим о филму, о неким чувеним филмским ствараоцима и филмовима, а има и један есеј о музици, односно о Шуберту и Баху. Краћи есеј, и то у форми записа, Данилов је написао о вину, односно о култу вина и неговању тог култа у поезији и другим уметностима.

Завршни есеј ове збирке има наслов „Симетрија вртлога”, какав носи и једна од Даниловљевих песничких књига од пре неколико година. Тај есеј писац је саставио управо од записа, од сасвим кратких текстова, који се могу сматрати есејистичким скицама или импресијама, али их има у приличном броју, што говори о све већој Даниловљевој склоности ка тој врсти есејистичког дискурса. То је кратак есеј, ако не управо есејистички запис, и то низ таквих текстова, за које се може рећи да су есејистичке минијатуре, односно есејистичке импровизације.

Једну конвенцију, заправо потенцију есеја Данилов нарочито користи и развија, а то је конвенција ауторске инстанције коју не оставља у сферама општости, објективности или безличности, већ напротив, конкретизује је до краја и веома истиче. Он есеје пише у првом лицу, што још и поткрепљује идентификацијом ауторске инстанције са оним ко пише есеј, то јест са самим собом, Д. Ј. Даниловим, песником, романијером и есејистом, писцем који форму есеја примењује управо ауторски, као форму индивидуализације властитог стваралачког надахнућа и чина.

Даниловљеви есеји имају и тај елеменат у својој структури, елеменат наглашене ауторске инстанције, чији је смисао у индивидуализацији есејистичког дискурса. Своју индивидуалност писац есејиста проналази, пре свега, у свом унутарњем бићу, у ономе што га чини оним што јесте у својој појединачности, а то је његова субјективност коју управо открива, сазнаје и артикулише писањем есеја. Главни извор своје субјективности аутор Даниловљевог есејистичког дискурса налази у осећајности, у свом доживљају света, то јест доживљају стварности у којој живи, и себе самог, и онога о чему пише. А кључно његово осећање, главни чинилац његовог доживљавања постојања, јесте осећање и доживљај љубави, а

што сазнаје и саопштава као своје најважније егзистенцијално искуство, увелико засновано и на властитом књижевноуметничком стварању и својој посвећености поезији, уметности и култури.

Даниловљев есејистички дискурс је превасходно доживљајни дискурс, као што је и његов песнички дискурс доживљајни дискурс, мада се разликују по форми, по средствима и ефектима артикулације, један је уметнички а други поетички и естетички. Али и један и други су дискурси субјективности и индивидуалне осећајности, и то им је заједнички квалитет. Они су комплементарни; један други не искључују, но употпуњују. Своје есеје Данилов пише ради поетичке и естетичке експликације и конкретизације властитог књижевноуметничког стварања, и свог односа према уметности и животу, али он свој есејистички дискурс развија најмање теоријски, много више евокацијом свог субјективног доживљаја, што укључује и уметнички артикулисане елементе и ефекте. Некад тих елемената има мање, некад више, али их има увек, тако да су они битан чинилац Даниловљевог есеја, битно средство индивидуализовања ауторске инстанције, и посебан квалитет есејистичке елаборације.

Доживљајном артикулацијом Данилов веома подиже интонацију есејистичког дискурса, као што то чини у есеју „Београд, град за самоспознају”. Ту он развија елаборацију говором ауторског субјекта чији искази добијају своју семантичку вредност управо у емотивној дистинкцији: ово у Београду волим, а ово не волим; ево шта ми се у Београду допада, а шта не; шта је лепо а шта није. То је дискурс у којем ауторски субјект индивидуализује своју субјективност артикулацијом емоције према ономе што описује, емоције љубави и допадања, или пак недопадања. Али ни тада есејистички дискурс није једнозначан, пошто ни тај експлицитно артикулисани емотивни однос ауторског субјекта није једноставан, утолико што подразумева покретање више његових предиспозиција, и оне за љубав, и оне за лепо, тако да он артикулацијом свог односа према предмету о којем говори означава свој појачани и нешто сложенији доживљај, доживљај љубави којој је разлог лепота, и лепоте која се потврђује ефектом допадања, односно љубави. Артикулација тог односа састоји се у саопштавању једне емоције, значи у изјави љубави ауторског субјекта за предмет који описује; а његов доживљај Београда обухвата и испуњење његове љубави према лепом. Субјект есејистичке артикулације реализује и индивидуализује себе и своју субјективност тим екстатичним доживљајем поистовећивања себе и своје егзистенције са лепотом, коју види око себе и осећа је у себи, а што саопштава у непосредној есејистичкој евокацији свог доживљаја Београда:

(...) Волим неприкосновено београдско сивило које чак може бити заносно. Посебно волим београдску архитектуру из тридесетих година прошлог века, која је доиста красна, а посебно сецесију београдских фасада

које су на изузетно високом, европском нивоу (95). Не волим Нови Београд који је тек негативни контрапункт једног урушеног света грађанске идиле (96). Не волим заборавност Београда. (...) Волим веселу, окретну пенушаву сликовитост Скадарлије. (...) Не волим београдска архитектонска преграђивања, дограђивања, уграђивања, заграђивања која град претварају у оријенталну мегакасабу (97). (...) Драги су ми у Београду неки мали простори, тихи амбијенти, такозване пјачете, мирна места велеграда, простори контемплације у којима се човек може изузетно пријатно осећати – такав је, рецимо, освештен простор Андрићевог венца. (...) У Београду највише волим улицу Ђуре Јакшића (102).

По доживљајном артикулисању свог говора ауторски субјект Даниловљевих есеја је сличан лирском субјекту његових песма и наратору његових романа. Од њих се ауторски субјект есеја разликује највише по својству које му припада из конвенције есејистичког жанра, да је неко ко саопштава своје мишљење, односно виђење или тумачење неког дефинисаног предмета. Али то своје мишљење есејистички субјект артикулише лирски, дакле осећајно. Код Данилова ауторски субјект није инстанца безличног, објективног и уопштеног говора, говора објективне релеванције, већ индивидуалног и субјективног говора, који је релевантан, пре свега, за аутора, а што не искључује и извесну меру општег важења. Мера опште релеванције остаје у другом плану, а у првом је ауторски дискурс, односно мера индивидуалности и субјективности. У својим есејима Данилов ствара лик ауторског субјекта, не само тиме што га идентификује са самим собом, по томе како и шта говори, тако да његов есеј добија свог јунака, а то је субјект ауторске артикулације, који је индивидуализован управо својим виђењем онога о чему пише, пошто је то виђење сасвим субјективно.

Данилов назначује и једну посебну предиспозицију ауторског субјекта ових есеја, а то је тананост, односно осетљивост душевног и духовног састава. Такву предиспозицију има есејиста који пише о сликама Пеђе Милосављевића, што Данилов истиче помињући је на два места (176 и 179). У једном есеју из прве збирке есеја, „Срце океана”, у којем назначује да говори у властито име, ту предиспозицију Данилов приписује и самоме себи, односно лирском субјекту својих песама, али исто тако и читаоцима своје поезије, које по томе сматра сродним себи. Када говори о феномену библиотеке, Данилов ту институцију назива светилиштем за све оне који воле књиге, за те „душе надахнуте вечним и божанским” (35).

Душевна и духовна осетљивост није тек конвенционално својство, које по конвенцији жанра припада субјекту есејистичког дискурса, већ је то битно својство лирског субјекта и сваке оне субјективности која је песнички, и уопште уметнички и естетски осетљива и истанчана, што значи да она подразумева осетљивост за лепо. Данилов је не резервише

само за аутора есеја, за онога ко пише есеј, већ је потпуно неизмењену преноси и у лик читаоца, онога коме се ауторски субјект обраћа и којем упућује свој оглед као свом блиском сабеседнику. Исти поступак преношења кључних ауторских својстава, својстава естетске сензибилности на свог читаоца којег тиме поистовећује са лирским субјектом песме, односно наратором романа, Данилов примењује у метапоетичким исказима које не тако ретко уноси у своје књижевноуметничке текстове. Чак употребљава веома сличне или потпуно исте речи када покушава да издвоји специфична својства субјективности стваралаца и конзумента уметничких дела. То су бића „осетљивог духовног и душевног састава” (176), „душе надахнуте вечним и божанским” (35).

По томе што ауторску субјективност есеја заснива на јединству лепоте и осећајности, може се рећи да је естетички приступ на којем Данилов ствара свој есејистички дискурс ирационалистички приступ, утолико што издваја осећајност и њој даје предност у односу на рационалност и друге човекове менталне и емотивне потенцијале. Ауторски субјект тог дискурса свој стваралачки потенцијал тражи и налази у осећајности и у емоцијама, као неопходном услову, и труди се да тај потенцијал што више развије, и да га добије у што чистијем виду, без примеса других човекових потенцијала, поготово онај који је супротан осећајности, а то је потенцијал рационалности. То се може уочити у начину и у средствима есејистичке елаборације и аргументације, нарочито по томе што ауторски субјект избегава да употребљава кодификоване методе и процедуре научног дискурса, стручну терминологију, норме и правила логичког мишљења, који јесу инструмент јасности и тачности, али спутавају осећајност, маштовитост, имагинацију итд.

Есејистичку разраду и аргументацију Данилов не развија толико према начелима и мерилима теоријског и научног мишљења и дискурса колико мимо њих, а у име отвореног субјективног приступа и говора, дакле према потребама и могућностима ауторског субјекта, његове инвенције и имагинације, пре свега његове естетизоване осећајности. Та осећајност добија естетско својство, и то не посредством естетичке (рационалне) елаборације, већ из саме осећајности, изјавом о свиђању, што је непосредно испуњавање љубави за лепо, која је утолико непосредна уколико је поистовећивање ауторског субјекта са лепотом, уједно његов субјективни доживљај аутотрансформације у јединство себе у лепоти и лепоте у самој себи. Битна обележја тог доживљаја су још и фасцинација и занос, а што ауторски субјект обелодањује повишеним тоном и патосом есејистичке артикулације.

Сшојан ЂОРЂИЋ

ЖАНРОВСКА ПОЛИФОНИЈА СЛАВКА ГОРДИЋА

Учени зналац и њоеџа: слово о Славку Гордићу, зборник радова, ур. Лука Баљ, СПКД Просвјета – ИП Београд, Нови Сад – Зрењанин 2020

Удружење Срба Херцеговаца и пријатеља у Србији трећу годину заредом посвећују пажњу истакнутим Херцеговцима и културно-друштвеним питањима које везују за завичај. Неки од изучаваних личности су гроф Сава Владиславић, Алекса Шантић, Јован Дучић, Гојко Ћого, Рајко Петров Ного, Тодор Дутина, Перо Зубац и други. Новембра 2019. године Удружење је организовало вечерњу академију посвећену проф. др Славку Гордићу (1941), а као резултат тог скупа објављен је зборник радова *Учени зналац и њоеџа: слово о Славку Гордићу*. Текстови објављени у овом зборнику баве се целокупним стваралачким делом овог писца, историчара књижевности и књижевног критичара (изузев књига *После руба* и *Међу својима*, које су објављене у 2020. години), покушавајући да расветле не само књижевне и научне методе већ и личност Славка Гордића. Своје прилоге проучавању *ученој зналаца и њоеџе* дали су Бранко Баљ, Миро Вуксановић, Горана Раичевић, Ђорђе Деспић, Слободан Владушић, Јово Радош и Мато Пижурица. Седам текстова посвећених различитим тематским областима књижевног и културног стваралаштва покушај су да се пружи одговори на многа питања о делу и личности Славка Гордића, у нади и уверењу да ће ово отворено дело бити прочитано пажљиво и до краја.

У „Предговору” овог зборника Бранко Баљ, поред научног, уредничког, друштвенополитичког и прозног ангажмана Славка Гордића, наглашава, најпре, Гордићев хуманизам, који је присутан у свакодневном делању и раду, као и у професионалном и васпитном односу према људима. Није случајно Баљ нагласио да се Гордићева опсервација гради на следећи начин – „човек јесте индивидуум, личност и као такав је непоновљив, али је он једновременно и биће заједнице, будући да осим Бога нико други није довољан сам себи” – уочавајући да није реч само о зналцу књижевности већ и филозофије, историје, психологије, педагогије и религије. Запитан над људском природом и појмом зла у свету, Гордић својим тихим револуцијама покреће хуманији однос према људима и одговорнији однос према књижевности, историји и култури.

Миро Вуксановић је текстом „Гордићево чекање нијансе” истакао неколико карактеристика Гордићевог стваралаштва, а подстакнут *Оледима о Андрићу* из Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности”, где је Гордић приредио *Ћуџију*, *Авџију*, *Хронику*, приповетке, есеје и друга Андрићева дела. Посебну пажњу Вуксановић посвећује следећим Гордићевим особинама, примећујући их у сусретима, текстовима, разговорима, друштвеном и политичком ангажману – снебивање

(„то чини уместо других, уместо свих који не умеју да нађу меру и границу, каквих је све више”), начитаност („види се да зна, а не види се како је то дознао”), уверљивост („Гордићева ученост не омета читаоца”), уме с речима („лиричне су често, али нису сладуњаве”). Осматрајући текстова о Андрићу, Вуксановић примећује да Гордић своју списалачку пажњу посвећује свакој ситници, „уме да запази детаљ на кори дрвета, на травки или латици”, а такви проницљиви поступци, сматра Вуксановић, не могу да се науче и увежбају („То имаш или немаш...”). Један од оних који би више волео бити „један дан речни галеб него остатак века нобеловац” (*После руба*), Гордић се радује отвореном погледу на свет и претакању света у књижевност.

О таквој способности читања микросвета унутар књижевног дела и у свету у којем живимо писала је и Горана Раичевић, уочавајући да смисао таквих детаља „не измиче само стрпљивима и радозналима”. Текстом „Славко Гордић: поезија у животу и живот у поезији” ауторка пажљиво преиспитује својеврсни парадокс који прати Гордићево стваралаштво – како један *homo politicus*, присутан у свету и свестан одговорности према колективу и народу, може да има развијен осећај за поезију, лепоту и смисао, истовремено жудећи за оним Андрићевим „бити и остати човек”, с ризиком да потоне у дупло дно. Дивећи се радости препознавања нових текстова о књижевности и неуништивој радости читања, Горана Раичевић подсећа на једну од дефиниција културе, а то је, осим искрене радости постојања, управо присност с лепотом, врлином и вредностима. Препознавши дијалог између етике и естетике, између индивидуалне и колективне одговорности коју усваја Гордић, Горана Раичевић, ипак, износи став да Гордићев критички и научни ангажман најпре можемо описати као непрестано и неуморно трагање за истином. Гордићево интересовање за песнике о којима се зна мање, и читају се мање него, рецимо, Андрић или Црњански, показано у изучавању три Петровића (Растка, Вељка и Бошка), допринело је ширењу нашег националног кафона песницима значајног књижевног опуса.

Бавећи се критичко-есејистичким опусом Славка Гордића, односно теоријско-поетичким промишљањима, приређивачким и уређивачким радом, Ђорђе Деспић у Гордићевим есејистичким књигама, на самом почетку, препознаје бинарну релацију у насловима, чиме указује на комплексност у сагледавању оваквог опуса. Почев од књиге *Савременост и наслеђе* (2006), Гордић тежи контекстуализацији сваког писца и дела, односно, елиотовски речено, дијалогу између савремености и наслеђа. Упркос „жанровској полифонији” коју Деспић препознаје у стваралаштву овог *ученог znalца*, у есејистичким књигама препознаје се хомогена мисао, „недогматичност у методолошком приступу, поузданост у увидима и судовима, свестраност у извођењу контекстуалних анализа и паралела, виспреност у препознавању и проналажењу 'сродства и суседства'”.

Истичући текст „Култура и зло”, Деспић наговештава да је „Гордићево разматрање прејакo да би се игнорисало”, управо због анализе оних писаца (Чомског и Хандкеа) који „упркос свим ризицима – не држе страну јачем него бољем” и да је таквим систематским анализама наше књижевности очигледно „подигао лествицу парадигме на пољу тумачења књижевности”.

Полазећи од дефинисања концепта личности, Слободан Владушић текстом „Личност и мали опажаји у књизи *Руб* Славка Гордића”, поред књижевно-научног аспекта Гордићевог дела, прилази и анализи његове личности, карактера и судбине – оне личности која би написала да су „раније писци имали судбину, а данас само каријеру”, односно личности која поседује своју животну причу и не заборавља је. Зато се овде не ради искључиво о знању. Опште је мишљење, а још је Аристотел о томе писао у *Никомаховој етици*, да се свако знање може предавати, а садржина знања научити. Овде је реч о животном искуству и вољи да се то искуство, бар делом, пренесе, чак и на оне који нису у стању да га усвоје, како због недостатка искуства, тако и због недостатка знања. Ако су, дакле, стваралаштво и делање две различите ствари – онда је Гордић личност и у једној и у другој. Чак и ситна Гордићева запажања и дискретне алузије и препознавања у текстовима, по Владушићу, „уводе у концепт конституисања личности”, као што је сам аутор у *Рубу* запазио: „Ако Господ уме да луде и слабе претпостави мудрим и моћним, нису ли неки мали опажаји ближи спасењу од понеке велике радње или наума.”

Тематска разноврсност и духовно обиље Гордићевог интересовања било је тема и рада Јове Радоша „Филозофско-поетске рефлексije у Гордићевом стваралаштву”, при чему се мисли на приповедни, есејистички, критички опус, дневничке записе, филозофске опсервације и споменичка подсећања. Гордић следи, како истиче Радош, „етику одговорности” (Блох), негујући моралне и интелектуалне душевне одлике, како у раду, тако и у животу. Акрибијски манири у есејистичком опусу омогућавају му да остане „зачуђен пред многим загонеткама јаства и бивства и разливљајући стварност покушава да реши своје ’двоумице’ и ’троумице’”. У настојању да *досејне до бића њоезије* Гордић се „диже до спекулативних висина и улази у суштаство поетског стварања”. Јово Радош, на крају текстова, дозива и Хегелову Минервину сову, која свој лет започиње тек у предвечерје, исказујући наду да ће читаоци добити још много списатељских и научних дарова.

Као Гордићев пријатељ и колега, преко Студентског дома на Сајмишту до Матице српске, Мато Пижурица пише интимну причу о овом историчару књижевности, књижевном критичару, есејисти, писцу, уреднику *Лейпцигског Матице српске*, приређивачу и много тога још. Пижурици је „пријатно говорити о Гордићу као о просветном и школском човеку, просветарском занесењаку, активисти и друштвеном раднику,

правом Матичару”. Поред уређивања *Лейхойиса Майице српске* и рада на Антологијској едицији „Десет векова српске књижевности”, Пижурца примећује посвећеност и одговорност када је реч о Матичиним пословима, као и убедљивост и искреност када је приступ књижевности у питању.

Прожимање поетског, научног, критичког и филозофског логоса у делу Славка Гордића наглашено је у текстовима који се налазе у зборнику, који оверавају и употпуњују и интимни прилози аутора, представљајући увид у досадашња интерпретативна читања овог плодног и поетички самосвесног приповедача, историчара књижевности, књижевног критичара и много тога другог – чије место и третман у српској књижевност не може да буде без трага. Зрело формирани увиди чине да овај зборник, у целини, представља један од стожера за будућа изучавања стваралаштва Славка Гордића, *ученој зналаца и њоше*.

Мср Милена Ж. КУЛИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
milena.kulic1@gmail.com

ОД МИТА ДО ИНСТАЛАЦИЈЕ

Љиљана Пешикан Љуштановић, *Пишем ти йричу: рефлексии усмене књижевности и йтрадиционалне кулйуре у йисаној књижевности и савременој кулйури Срба*, Академска књига, Нови Сад 2020

Више од две хиљаде предмета, од којих сваки на себи својствен начин сведочи о феномену зеца у разним доменима људског живота, у неколико наврата је током прошле године изложено у „Музеју зеца” уметника Николе Џафа. Обиласци грандиозне, интерактивне поставке спроведени су под окриљем пројекта „Шетње кроз наслеђе”, са идејом да посетиоце на нови и нешто другачији начин подсети на културну позадину града. Посматрајући од најразличитијих материјала израђене зечеве из перспективе садашњости, гости музеја су добили могућност да сагледају део прошлости којој су (или нису) припадали, али и да промисле о значају тих предмета данас. На сличан начин функционише дело *Пишем ти йричу* – недавно објављена књига универзитетске професорке и књижевне критичарке Љиљане Пешикан Љуштановић, а илустрована управо Џафовом сликом зеца који грли пингвина. Реч је о великој и значајној студији о поетским, прозним, драмским и делима из

других сфера уметности која баштине усмену књижевност и традиционалну културу. Ово дело можемо посматрати као наставак ауторкиних ранијих прегнућа на истом истраживачком пољу, засведочених у студијама *Сћанаја село зайали* (2007), *Усмено у писаном* (2009), па чак и у књигама огледа о позоришту (*Када је била кнежева вечера*, 2009) и књижевности за децу (*Госпођи Алисиној десној нози*, 2012).

Петнаест текстова подељених у четири целине сабрано је у књизи чији наслов сугерише остављање писаног трага уместо усменог казивања, које је подразумевано у познатој фрази „причам ти причу”.¹ Иако према редоследу објављивања дела око којих су концентрисани радови можемо пратити хронолошку нит књиге, ове студије у међусобном су дијалогу и непрестано се надопуњавају и прожимају. Напајање са истог традицијског врела и изложеност заједничким културним кодovima условили су активирање једнаких слика код аутора чији су опуси наоко неповезиви и далеки. Захваљујући вишедеценијском проучавању усмене књижевности и традиционалне културе српског народа, као и праћењу савремених литерарних токова, Љиљана Пешикан Љуштановић у сваком делу које је предмет њеног проучавања детектује и анализира и оне најзапретаније наносе усменог транспоновање у писано, било да су преобликовани у складу са пишчевом поетиком, контекстом или формом, било да су на особен начин иронизовани или порекнути.

Будући да су приближавањем савременом добу примери одступања од нормe и традиционалних кодова у литератури све чешћи и бројнији, што резултује казнама за огрешење и мрачнијим тоновима, *Пишем њи причу* књига је коју уоквирује игра. Од лутке у обреду и позоришту до природе перформанса концептуалног уметника, потреба за „дионизјском енергијом постављеном у сâм темељ живота” (како Владимир Бити објашњава необавезну игру неоптерећену правилима), без обзира на старосну доб, део је човековог покретачког и стваралачког импулса. Уводним текстом сложена природа лутке објашњава се посредством разних пригода у којима је коришћена. Љиљана Пешикан Љуштановић опажа Вуково игнорисање овог феномена, закључујући да су поступци свођења лутке у *Рјечнику* на превод речи на латински и немачки, као и редактура бајке *Аждаја и царев син* у корист ослобађања текста овог термина, вероватно условљени увреженом мишљу да је реч о предмету који припада грађанској класи. Наводећи бројне примере и етнографске налазе, ауторка доказује да је реч о реликту употребљаваном у магијској пракси разних култура, како из давног тако и из нама ближег времена. Веза између овакве лутке и њеног театролошког пандана произашла је управо

¹ Ова фраза вишеструко је позајмљивана при насловљавању дела (према библиографском систему COBISS на нашим просторима чак 138 пута), а најпознатија књига овог назива јесте збирка прича и песама за децу Душка Радовића (1963).

из обреда који је имао за циљ да лутку оживи. У раду су наведени неки случајеви ритуалног сахрањивања лутке у сврхе зазивања божје милости и благодања, а који су често имали елементе сценског перформанса. Детаљном анализом изгледа магичног предмета, који се умногоме разликовао од лутке какву је изнедрила грађанска култура и каква је нама данас блиска, као и начинима на које је он коришћен у обредима на нашим просторима, ауторка посведочава да је дубоко у нашу традицију уткана потреба за човеколиким предметом који је од супституције за човека и жртве приношене како би се осигурала плодност, постао корисна фигура у многим аспектима људског живота.

У уводним реченицама појединих текстова Љиљана Пешикан Љуштановић истиче да је тема о којој ће у наставку бити речи донекле позната читаоцима. Ранијим изучавањима ауторка придружује своја промишљања, аналитички прилазећи оним сегментима који су у досадашњем сагледавању занемарени, попут контекста српске епике у делу Вука Караџића, посредоване „митским фигурама његовог детињства”. Уз свест да се морају оповргнути наводи оних тумача који Вука сматрају манипулатором, Пешикан Љуштановић истиче „нетакнуту тежњу да се очува, унапреди и ученој Европи оног времена презентује српска национална култура и њени највиши стваралачки досези”.

Рефлекси усмене поезије централни су део текста о Његошу, који преузимањем одређених образаца из народне књижевности није постао епигон, већ је захваљујући свом таленту створио „поетички и значењски високо индивидуализоване песничке творевине”, док је рад о драми *Горгана* Лазе Костића интониран надом да ће комад доживети сценско извођење које би у пуном сјају показало потенцијале уграђених рефlekса народне песме и које би јунаке драме у модерном добу потврдило као трагикомичне ликове без правог лица.

Мит и бројна веровања сведоче о мајчином млеку као о начину сродничког повезивања једнаком оном које је успостављено преко крвне везе. Оно је градивни елемент који, према миту, ствара свет, даје снагу и омогућава потенцијалну бесмртност. У тексту „Рана матерна” Љиљана Пешикан Љуштановић од митских слика до слика са Инстаграма, с освртом на сакупљена сведочанства старијих жена из свог окружења, наводи читаву ризницу веровања везаних за значај мајчиног млека. У фуснотама које функционишу као прилог за проучавање обичаја српског народа, „рајско пиће” се открива и као основа за изразу амајлије, односно као једна од најјачих заштита од зла. Уврштавајући примере понашања познатих жена из домена јавног живота (Кортни Кардашијан, Сека Алексић), где су трудноћа и дојење представљени као један од успелијих начина за скупљање лајкова на друштвеним мрежама али истовремено и као конвертовање табу теме у широко презентовану и коментарисану, Љиљана Пешикан Љуштановић сведочи о актуелности митских образаца

у савременом добу. Крећући се кроз веровања, сведочанства, епске песме и примере са интернет страница, ауторка објашњава не само непорециву важност ове супстанце већ и конституисање слике о значају мајчиног млека какву познајемо данас.

Други део књиге чине две студије посвећене делима из прве половине 20. века и осликава тамније тонове којима су праћене жене усамљенице – Станковићева Софка и лирски субјекат из поезије Милене Павловић Барили. На примерима вишеструких огрешења о обредну праксу која није спроведена „како треба”, ауторка објашњава лиминалност јунака Боре Станковића, који „постају ритуално нечисти, неспособни као појединци и као колектив за успешан, плодотворан и благословен развој”. Једну од најинтересантнијих женских фигура у српској култури, сликарку и песникињу Милену Павловић Барили, о чијем је стваралачком раду, нарочито оном поетском, нажалост, недовољно писано и говорено, Љиљана Пешикан Љуштановић открива као списатељицу која је непрестано у дијалогу са традицијом. Одгонетајући симболе из поетских циклуса „интонираних попут надреалног, интровертног, интимног дневника снова”, ауторка успева да из „ахроматске, угашене палете” ишчита значај боја и најфреквентнијих слика, на првом месту сребрне косе и спаљеног месеца, посматрајући их у складу са њиховом хтонском природом у традиционалној култури.

Трећи део студије сачињава шест текстова о прозним и поетским делима која су обележила српску књижевност у другој половини 20. века. Радам о тетралогии Михаила Лалића Љиљана Пешикан Љуштановић приказује два виђења традиције, оличена у јунацима кроз чије се судбине може пратити деградација *homo heroicus*-а у човечулка који је неснађен у модерном времену. Ауторка, међутим, иако препознаје ову конверзију, Лалићу замера неубедљивост при недоследно изведеној мотивацији. Изванредно ауторкино познавање епског песништва чине анализе још целовитијим, будући да је свака детектована сличност на овом фону праћена илустрацијом у виду цитиране песме (или песама), након чега следи коментар о начину транспоновања усменог у писано. Тако сазнајемо да је *Рајина срећа*, наслов првог романа Лалићеве тетралогии, заправо појам који је преузет из усмене традиције, тачније хајдучких песама о дружини Старине Новака.

Јунаци *Башиће сљезове боје* самерени су кроз познате типске ликове из шалвих прича, анегдота и предања чије особине преузимају. Љиљана Пешикан Љуштановић истиче важност овакве карактеризације, наводећи да Бранко Ћопић успешно обједињује два тока српске књижевности и културне традиције – усмени и писани, служећи се познатим обрасцима како би их разградио, допунио и створио нови тип јунака који је комплекснији у односу на слику на чијем је темељу створен. У тексту о поезији Милене Павловић Барили ауторка примећује необичност

при слагању боја, наводећи да црно и бело припадају истом спектру, што препознаје и у песничким сликама Алека Вукадиновића које проблема-тизују светлост и таму, где су ови појмови означени као неутрални. Овај аутор „вишеструко захвата у ризницу српског усменог песништва, магије, обреда и мита”, измештајући топос куће у просторе који је потврђују као стечиште чудног и оностраног. Корак даље учинио је Милосав Тешић, у чијем се делу кућа открива као „демонизовани, подивљали микрокосмос”. Изврнуте симболе који номинално, попут рога, представљају заштиту, Љиљана Пешикан Љуштановић ишчитава у њиховој первертираној функцији, коју у Тешићевом делу стичу комбиновањем са елементима који недвосмислено упућују на припадност злу.

Најобимнији текстови овог дела књиге посвећени су *Знаковима ѿред ѿиша* Иве Андрића и *Семољ ѿри* Мира Вуксановића. Оба дела осликавају дубоку везаност аутора за народну културу и рачунају на активирање „читалачког пртљага”. Пишући о Андрићу, ауторка истиче свој лични утисак и фасцинацију стилском чистотом и језиком који је, како ће у студији показати, репрезентант мноштва изрека и прича из дијалога које је писац остваривао на свом животном путу. Кратке форме су издвојене и селековане према простору за који се везују, контекста у коме настају, казивачима који их изричу, а ауторка у мноштву Андрићевих саговорника, представљених иницијалима, препознаје Тамилу Сијарића. Посредством овог рада читаоцима се предочава фреквентност кратких говорних израза о чијем усменом пореклу многи често немају свест, па се Андрићевим примерима придружују прича студената Филозофског факултета у Новом Саду и студија Вање Баришић Јоковић којом су у периоду од 19 година побројане најчешће изреке коришћене на заседањима Народне скупштине Србије, од којих многе нису усменог порекла, али јесу део накнадне фолклоризације. Речи у Вуксановићевом делу, названом „културна Атлантида”, осликане су из перспектива бројних приповедних токова у које су укључена веровања, анегдоте, обичаји и сл. У духовитој кованици „набрзило”, на рачун „презимена доживотног преседника”, Љиљана Пешикан Љуштановић препознаје „добар сигнал” којим прича рађа реч.

Књига *Пиццем ѿи ѿричу* завршава се текстовима који проблематизују модерну уметност, која врло често ресемантизује културни код, како је истакнуто у раду о драми *Брод за луишке* Милене Марковић. Ова ауторка пародира сентименталности везане за бајку иако у драму интегрише њене честе јунаке и хронотопе: рудник патуљака из бајке о Снежани постаје наркоманско насеље, а за јунакињу, вечиту иницијанткињу, не постоји срећан крај. „Растакање грађанске породице и социјалних и емотивних релација” на којима почива *Брод за луишке* сугерисано је црнотуморним сликама, где, примера ради, Златкоса не само да једе из тањира који није њен већ користи бријач Тате М., а њено спавање у туђем кревету постаје

огрешење о ригидне норме малограђанске породице која такво понашање девојке перципира као нечувено. Градећи драме *Скакавци* и *Барбело, о њима и деци*, Биљана Србљановић такође „захвата у фонд бајки познатих из књига за децу, али и из мас-медија”, не правећи разлику између ових извора. Бајка је код ове ауторке вишеструко присутна као симбол инфантилности, „али и као извор архетипских слика и значења које деле ауторка и њен аудиторијум”, на шта Љиљана Пешикан Љуштановић указује премрежавајући драмску радњу компатибилним сликама из бајковног регистра.

Последњи текст посвећен је поменутом уметнику, Николи Џафу, чија су дела, перформанси и инсталације, „страсни отпор злом времену, политичком и духовном незнању које у недоглед репродукује само себе”. Детаље из поставки и концептуалних изведби Арт-клинике и Лед-арта – попут јавног одсецања косе, протестовања са огледалима окренутим кордону или осликавања силуета људских тела на асфалту – ауторка пореди са обредима, читавајући традиционално значење у контекст перформанса. Сагледавајући дубљу симболику ових уметничких израза, Љиљана Пешикан Љуштановић закључује да Џафо „попут древног мага или шамана, поново васпоставља нарушени и обесвећени значењски и стваралачки космос властите и наше људскости”.²

Пишем њи причу бастион је вешто компонованих и важних радова који веома илустративно сведоче о особеном преплету традиционалног и модерног, усменог и писаног. Завидна обавештеност и методичност у грађењу текста, као и намера да се тумаченим делима репрезентује широк дијапазон и велики утицај усменог казивања на ауторе од самих почетака наше ауторске књижевности до данас, чине књигу Љиљане Пешикан Љуштановић поузданим и пожељним водичем кроз српску литературу.

Мрп Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Докторске студије

marijanamajche@gmail.com

² Овоме у прилог говори и Џафова опредељеност за зеца, који симболизује демијурга и митског претка.

ЗА И ПРОТИВ ДАМЈАНОВА

Сава Дамјанов, *Ейилоџ*, Службени гласник, Београд 2018

Ейилоџ Саве Дамјанова је књига-поговор ауторовом историјско-критичком петокњижју објављеном у едицији „Низ” Службеног гласника. Завршни том колекције резимира и закључује његове најважније теме пропитане у претходним студијама, које сачињавају репрезентативан избор из тог подручја ауторовог књижевног ангажмана. Претежно у форми књижевноисториографског есеја, Дамјанов баца још један поглед ка својим истраживачким опсесијама, почев од научне фантастике (1. *Врџови несџварноџ*), преко његовог *најзайосџављенијеџ* књижевног фаворита (2. *Велики код: Ђорђе Марковић Когер*), затим рубних подручја (народне) традиције (3. *Срџски ероџикон*), преиспитивања канонског литерарног наслеђа од средњег вијека до новијих времена (4. *Нова чиџања џтрадиције I–III*), закључно са интересовањем за српску књижевност на прелазу XX у XXI вијек (5. *Шџа џо беше срџска џосџмодерна?*). Ако првих пет књига представља пресјек ауторовог истраживачког бављења српском књижевношћу, шеста књига је сублимат његових схватања и погледа на националну књижевну традицију у њеном најширем временском распону.

Дамјановљева искошена перспектива, његов *криви џорањ* историје српске књижевности, како га је именовао ауторов до сада најтемељнији (мета)критичар Игор Перишић, само је привидно „алтернатива” *мејнсџрим*-у домаће књижевне историографије. Дамјанов се, наиме, у свом књижевноисториографском раду није ни кандидовао за такав статус, већ је, конвенционално речено, настојао да осјенчена мјеста, односно читав један традицијски ток српске књижевности, изнесе на видјело и освијетли на начин како би га што више приближио магистралној струји припадајуће литературе. Нарочито заинтересован за књижевно-језичку баштину XVIII и XIX вијека, чије коријене везује за средњовјековну књижевност, Дамјанов је један од првобораца за обнову наслеђа потиснутог Вуковом реформом и свим филолошким, као год и културолошким консеквенцама проистеклим из те револуције. Важно је одмах истаћи да Дамјанов у тој борби не припада антивукоском иконоборачком култу – он не изгара нити се самоспаљује у гневу пред Караџићевом „наметнутом”, „народњачком” *идеолоџијом* заогрнутом у језикословље, већ свјестан укупног значаја Вукове *џпараџије* за развој српског језика и књижевности достојанствено заступа и афирмише привремено потиснуту књижевну струју. Истина, у његовим настојањима има и оштрине и повремено искључиве упорности, али, наизглед парадоксално, управо је такав приступ аутентично *вуковски* – то је она препознатљива, *караџићевски* тврдоглава свијест да само „не да се али ће се дати” *меџоголоџија* води повољном исходу.

Отуда у књизи изразито афирмативна и проницљиво писана поглавља „Вукова европеизација српске књижевности”, „Мешин омаж Вуку”, „Да ли је Вук Караџић крив за Први светски рат?”, у којима аутор недвосмислено исказује своју књижевноисториографску наклоност *оцу* савремене српске филологије. Истовремено, сви одјелци посвећени Караџићевој књижевној *ојозицији* лајтмотивски су обиљежени оштрим прекорима упућеним оном дијелу петрификоване националне филологије који исувише дуго и одвећ круто слиједи једном за свагда успостављену норму. Дамјанов је сензибилан књижевни историчар колико и префињен читалац и њему је јасно да циљ науке којој служи није, нити може бити – сравнити са земљом постојећи поредак и увести потпуно нови – већ само у актуелној књижевноисториографској диспозицији успоставити другачије релације. Иако *вуковски* енергична у приступу, Дамјановљева књижевноисториографска мисија није радикална у својој намјери: он неће да руши све подигнуте, мање или више заслужене споменике, већ само да партенону српске књижевности придода понеку нову бисту, као што је у Кодеровом случају и дословно учинио на новосадском гробљу.

Тај привидно парадоксални, у нечијем схватању можда и контрадикторни приступ српској књижевности најплоднији је аспект ауторових критичких промишљања. Свијест о томе да су (књижевни) сукоби константа (књижевне) историје образложена је у првом поглављу, „Српски књижевни ратови, од Светог Саве до постмодерне”. Несумњиви примат окршаја који се одиграо у XIX вијеку над осталим српским књижевним споровима учинио је да се он наметне као пресудна литерарно-језичка борба, али је накнадна филолошка инертност учинила да након њега мртви и живи буду заједно покопани, а невино осуђени задуго остану нерехабилитовани. Самовољно се прихватити посла рашчишћавања на тај начин нерашчишћених рачуна увијек слути на (књижевно)историчарску ситничавост, сујетно-педантно археолошко ексхумирање „неправедно запостављених” вриједности, али када се тако откривена и валоризована традиција испољи у *живој* књижевној *сйварности*, онда и намјере и резултати прашњавог архиварског рада изгледају далеко привлачније и, што је важније, постају знатно продуктивније. Могла би се оцртати читава линија врхунских књижевних остварења ослоњених на традицију мимовуковске језичке баштине, која су дали писци све од Његоша, па до појединих још увелико активних аутора. Међу њима је на извјестан начин – у смислу поетичке самосвијести о припадности алтернативном току – несумњиво најистакнутији примјер Милорада Павића. Стога није ни случајно што једно поглавље *Ейилоџа*, које не потписује искључиво аутор већ и његов највећи учитељ, представља инкорпорирани интервју Дамјанова са Павићем из 1985. године. У духу своје праксе мијешања књижевно-научног и других (књижевно-умјетничких) дискурса, Дамјанов

се, коментаришући накнадно Павићеве одговоре на своја питања, ауто-поетички одредио према неким од битних дилема и домаће књижевне историје и саме литературе. Увршћујући на овакав начин у своју студију један коауторски текст, по природи ствари више посвећен схватањима испитиваног, Дамјанов је *појмио* Павићева разматрања и *дојмио* властита, позиционирајући се на колосијек српске (науке о) књижевности, коју упадљиво оличује аутор *Хазарској речника*. Такав избор једновременно је врлина и мана Дамјановљеве *пројекције* књижевне прошлости.

И Павић и Дамјанов дали су више него значајан допринос познавању предвуковске и *паравуковске* епохе, амблематски обиљежен ауторима које су двојица прилежних истраживача неопозиво вратили у канонски поредак: у првом случају Гаврила Стефановића Венцловића, у другом Ђорђа Марковића Кодера. Не мању заслугу Павић и Дамјанов дијеле у свом научном редеофинисању дотадашње периодизације књижевне прошлости, која је у српској историографији претежно приказивана као поредак дисконтинуитета, односно радикалних културолошко-поетичких супротности и резова. Дамјанов је одсјечан колико и увјерљив када оглашаваче *анахроносии* историје српске књижевности назива управо – анахроним: „(...) Нова српска књижевност нема никакав анахрон развој (како то жели већ готово два века да покаже наша *анахрона* књижевна историографија), већ... се од класицизма до постмодерне може пратити кроз фазе и мене у највећој мери аналогне европској литерарној сцени” (65). Овакав поглед на историју српске књижевности далеко је проширио и обогатио поимање њеног *континуитета*, који увијек у одређеној мјери представља накнадну и неизбјежну, али за књижевну *будућност* неопходну *пројекцију*. Књижевна историографија је у неку руку *поетичка картиографија*, која не само студентима и заинтересованим читаоцима служи да се лакше снађу у предјелима књижевне прошлости, већ и писцима да мапирају сопствена литерарна истраживања и остваре потенцијално више домете свог умјетничког израза. Међутим, и Павића и Дамјанова у њиховим научним настојањима одликује једна врста наследне *сродничке* лежерности, у првом случају штетне по књижевноисториографску поузданост, у другом по књижевнотеоријску утемељеност. Приређујући Венцловићеве текстове за штампу, Павић је сасвим извјесно правило хотимична изневјеравања, да не кажемо огрешења о изворник, како би увјерљивије успоставио (конструисао) пишчев књижевноисторијски континуитет са појединим српским пјесницима XX вијека. Павићев *текстолошки* немар прометнуо се код потомка Дамјанова у *теоријску* оншалантност, која у тренуцима нужног апстраховања разматране проблематике не посеже даље од најопштијих синтагми попут Ековог *омишљеног дјела*, Бартовог *задовољства у тексту*, или понеке изокола призване *Структуре модерне лирике* Хуга Фридриха. Есејистичка спонтаност у мишљењу можда и не мора посједовати разрађену теоријску фундираност – она

на то ничим није обавезна (мада је ипак овде о књижевној историографији ријеч) – али у таквој лепршавости увијек вреба опасност да *теорија* послужи као врста академског шминкања на мјестима гдје је потребна озбиљна рестаурација и конзервација временом и немаром нагрижених књижевних артефаката. То се најбоље види на примјерима када се аутору са пера (или тастатуре) отме покоја научно потпуно неприхватљива насловна синтагма чувеног трактата испражњеног од свега осим од идеолошке амблематичности – *филозофија ђаланке* – и њоме истог тренутка поларизује сва прича о сукобима у српској култури, крајње нијансирано скицирана, а затим и елаборирана у поменутом уводном тексту *Ејилоћа* („Српски књижевни ратови, од Светог Саве до постмодерне”).

Таква теоријска неопрезност Дамјанову не иде наруку из два разлога. Прво, јер он српску књижевност и културу не види као провинцијски, рубни или по било ком критеријуму *нижи* феномен у оквиру европске цивилизације, дакле – ни као паланку, нити село ни град, већ, насупрот свему томе, као један мали космос, сачињен од чак неколико паралелних универзума. И то схватање могло би се узети као средишња идеја ауторовог укупног истраживачког рада. Друго, Дамјанов својим мисаоно јасним, од идеологије очишћеним научним погледом далеко надилази домете „цитираног” филозофа, као и свих сличних, било сродних или крајње опонираних месијанских егзегета, заинтересованих за тумачење српске књижевности онолико колико је потребно да се успостави њихова секташки исључива визија културног амбијента којем стицајем (не)срећних околности припадају. Дамјанов је, наиме, у својој књизи понудио термин који представља погодак у само средиште назначене проблематике супротстављености/напоредности језичких, поетичких и свих других матрица српске књижевности и културе. Поглавље „Тријумф плурала”, разложно позиционирано при самом крају књиге, већ својим насловом сугерише о чему може бити ријеч. Одговарајући на питање шта је то српски културни образац у свјетлу српске књижевне критике, Дамјанов је супротности актуелно доминантног и маргиналног, виоког и ниског, елитног и популистичког, грађанског и народног, као и свих осталих постојећих културолошко-језичко-поетичких опозиција представио као знак највишег степена продуктивне унутрашње динамике, а не перманентног ратног стања српске књижевности и њој надлежне књижевне критике. Ријетка књижевноисторичарска софистицираност испољава се у ауторовој реторичкој запитаности: „Није ли, рецимо, све до Вука Стефановића Карацића и његове супериорне презентације народне културе у XIX веку управо она званично сматрана 'нижим' образцем, нечим готово неозбиљним, мада је садржала врхунске естетске, духовне и едукативне вредности?!” (201). То је есенција Дамјановљевог погледа на српску књижевност: супкултурна, паракултурна, маргинализирана, привремено заборављена или запостављена књижевна баштина су посве релативне

категорије, и књижевноисторијски процес никаквом спонтаношћу не одређује тренутну аксиолошку позицију њихових садржаја, већ у најширем смислу ријечи критичким активизмом оличеним управо у филолошком напору Вука Караџића. Коегзистирање неколико традицијских линија које су у међусобном преплитању и допуњавању, а не у вјечито подгријаваном конфликту, Дамјанов именује адекватном и пожељно звучном синтагмом *тријумф њлурала*, не читавајући тиме некакву накнадну демократичност у националну књижевну прошлост, већ је сагледавајући на начин прије свега научно изоштрен, а онда и критички подстицајан за књижевну будућност. Надовезујући се на претходно речено, Дамјанов у новим просторима „техносфере” открива аутентичан наставак „популарне” културе, која ће се једног дана на начин сличан претходним случајевима потенцијално преселити у „високу”, и закључује: „...онај ко разуме да та врста ‘популизма’ има и добрих страна, онај ко разуме да се и у тој мрежи креирају неки нови облици анонимне, тзв. народне културе – тај ће бити истински савременик XXI века!” (202). Ту је на дјелу продубљено теоријско промишљање маркиране књижевноисториографске апорије, које води унеколико релаксиранијем а опет научно строжег сагледавању националне књижевне прошлости, док уједно опомиње на хроничне опасности долазећим истраживачима и упућује их у сазнајно поузданом смјеру. Ауторова студија истовремено упозорава да се токови (једне) књижевности по правилу не сливају у исту матицу, већ да, обједлавани одговорно употребљаваним књижевнонаучним оруђем – у духу претходне метафоре – сачињавају живописну литерарну хидрографију.

Замјерке и похвале (анти)теоријском ставу књижевног историчара и критичара Саве Дамјанова остале би непотпуне и у крајњу руку некоректне без ријечи образложења самог аутора о властитим опредјељењима. Пишући о Јовану Скерлићу, Дамјанов о њему говори као о мислиоцу склоном „текстури изразитије наративној но ‘научној’, тј. (...) есеју-критици-историји” (88), чиме се имплицитно самоидентификује посредством афирмације такве врсте критичког дискурса. Типолошки сродно теоретичару Харолду Блуму (будући да се на њега изричито не позива, али и бивајући његов природни *антиканонски* неистомишљеник), Дамјанов критичарску *субјективност* претпоставља свакој амбициозно *ејзакјној* научно-хуманистичкој методологији, тврдећи да је: „*субјективнијет* у најмању руку врлина једнако битна као и објективност, те да лични угао посматрања представља вредност коју само најизврснији тумачи поседују” (53). У том смислу аутор своје *мејодолошко* усмјерење непосредно повезује са теоријом Пола Рикера и екстензивније експлицира сопствена истраживачка полазишта:

(...) Морам истаћи како ја дубински не верујем да „наука о књижевности” постоји као наука – у традиционалном схватању тога појма! По том

питању присталица сам Рикерове тезе о субјективности сваког историјског или научно-књижевног истраживања, о њиховој сличности фикционалном дискурсу, једино што је тај „нефикционални” дискурс у највећој мери заснован на извесним документима и фактима. Мој начин интерпретације књижевности такође је субјективан, наравно не на начин да измишљаам писце и дела, него најпре у смислу њиховог избора, а потом и вредновања. Не прихватам, дакле, тај конвенционални (и лажни) термин „објективне науке” превасходно када је о књижевности и уметности реч, јер за мене је наука нешто врло егзактно (166).

Дамјанов се у датом наводу ограђује од многих приговора (међу којима и неких стављених у овом тексту) и на више мјеста у својој књизи нуди ваљане аргументе. Један од увјерљивијих је поглавље „Његош као приповедач: *Луча микрокозма*”, у којем је чувени спјев инвентивно интерпретиран као „роман у стиховима” (47). Поступно анализирајући развој „радње” *Луче микрокозма*, Дамјанов је на нов начин сагледао и освијетлио не само наративну структуру дјела већ је успоставио једну крајње интересантну и смисаоно далекосежну компаративну релацију унутар националне књижевне традиције: „Петар II Петровић Његош овде је и приповедач и песник, попут Црњанског у *Сеобама* (наравно у инверзији доминантних жанровских ознака!)” (48). Овакве анализе несумњиви су доказ предности прокламованог интерпретативног солипсизма над било којом врстом прокрустовски сурових теоријских захвата над конкретним књижевним текстом. Ипак, остаје отворено питање колико је таква врста теоријске самодовољности продуктивна у књижевноисториографским синтезама, гдје се, како аутор и сам упозорава, највише рачуна мора водити о „избору и вредновању”, корацима који се врло лако саплићу о изразито потенцирање властите научне субјективности.

Подвлачећи црту испод свог књижевног и истраживачког рада (Дамјанов је огласио крај властите списатељске праксе), *Ейило* је достојанствено заокружио ауторов вишедеценијски, посвећенички научни напор. Разноврстан у интересовањима и приступу, као и остатак Дамјановљевог дјела, *Ейило* садржи, поред већ назначених тема, студије о Јакову Игњатовићу као тумачу српске књижевности, енциклопедизму Станислава Винавера, никад довољно прихваћеном колико подразумеваном Бранку Лазаревићу, различитим видовима комике Бранка Ћопића и још многим другим књижевним темама. Распон Дамјановљевог књижевног мишљења, које увијек на уму има тоталитет српске књижевности (са препознатљивим и нарочитим интересовањем за побочне али равноправним поштовањем за канонске вриједности), несумњиво представља незаобилазан допринос настојећим филолошким проучавањима. Мада Дамјанов није дао књижевноисториографску синтезу у строгом значењу те ријечи, његова истраживања и открића, анализе и реинтерпретације, уопште успостављање нових релација у постојећем поретку

у виду својеврсног мега-књижевноисториографског мозаика остаје једним од несумњивих темеља сваког будућег напора да се укупна српска књижевност што потпуније научно сагледа. Најзад, што је можда још важније, да се изнова пропитује и када год је то потребно – изнова прервднује.

Др Влаган С. БАЈЧЕТА

Научни сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

bajcet@yahoo.com

У ДАХУ С ПРИРОДОМ

Мирослав Тодоровић, *ПонАД рукОйиса*, Ревнитељ, Ниш 2019

Посвећеност пјесми и њеним све већим изазовима увијек ће имати своје одабрано мјесто у срцу истинских пролажења и улажења у (и) кроз живот, и потпуну осјећајност да се поезија носи у човјековом тијелу УНУ-ТРА, као одјећа споља. Тако бих у једној реченици описала великог, истинског посвећеника и ствараоца поетске ријечи, Мирослава Тодоровића.

У двадесет четвртој објављеној књизи поезије, интересантног наслова *ПонАД рукОйиса*, Тодоровић је остао вјеран односу: писац и његово дјело. Употребљавајући велика слова усред ријечи („АД” и „О”) у самом наслову књиге, пјесник је оставио могућност читаоцу да сам, по свом осјећају бира наслов, па би могао да стоји и овако: „АД Описа” или „ПонАД Описа”. На тај начин осмишљава перспективу значења и значаја пјесничког израза, тако да читаоца, односно пјесничког сладокусца, упуту у дубље, истраживачке и пјесничке рударске ископине, скидајући слој по слој поетских слика из којих је могуће, варничењем кованица, стећи потпуно другу појавност и мисаону конструкцију. Тодоровић је, већ одавно, својим кованицама-асоцијацијама постао препознатљив, како у поезији и прози, тако и у огледима, записима, колумнама, па чак и на друштвеним мрежама, умрежавајући се „У-Век”.

Да ли је ријеч „ПонАД” нешто што је уобичајено изнад свега, изнад човјека и ствари, изнад живота и природе, артикулишући тај однос одозго, са висине, одакле се види оно што многим није дато? Овдје је ријеч о рукопису у којем би требало учинити „ровокопачке” напоре, како би се ископала (изњедрила) суштина, што и јесте сврха поезије.

Отуда, другим дијелом ријечи („АД”), сам пјесник нам открива да ући у пјесму није једноставно и да треба учинити доста труда и снаге, у зависности од способности онога који чита, јер ријеч Ад је грчког поријекла, и у преводу значи пакао, мучилиште...

Зато, улазећи полако и сигурно у поетска, баш као и рудна блага, откривајући познато и непознато, да се примијетити пјесникова непомирљивост са многим догађајима који нису производ њега самог, него друштвених промјена код нас и у свијету.

Стога, пјесник се најчешће окреће природи као судбини у коју може да се склони као у птичји пјев, свјетлост јутра, травку, камен, под тишину видика или дрвета да позлати стих.

Књига поезије *ПонаД рук Ојиса* подијељена је у неколико циклусних цјелина: „Виделом јаве”, „Заустављена светлост”, „После свега 2”, и „APPENDIX”.

Већ у првој пјесми, првог циклуса („Пејзаж/и ових стихова”), пјесник наговјештава мотивацију и њене „посљедице” у наредним пјесмама у књизи, јер нас на самом почетку упозорава да мотри пејзаж и кроз њега разлистава универзум метафоре који ће се догодити кроз стихове/слике, између којих ставља знак једнакости, јер ће се управо и сам упустити да путем асоцијације остане на започетом плану.

Јутро је у ненаписаној пјесми, што је добар знак за буђење, просвјетљење и освјетљење нове пјесме. Али како је живот скројен од падова и успона, тако и пјесма, да би постала видљива и упечатљива, мора проћи кроз унутрашњи разговор пјесника са самим собом, кроз његове мисли, грмљавину између брда, потом кроз тишину која чека да буде примијењена („Метафора описа мојих”). Отуда је и „Божја визура у епском пејзажу ове књиге / ове тачке” („Виделом јаве”), пјесма која је написана у Трешњевици, 16. априла 2013, иначе пјесниковом родном мјесту, гдје се увијек осјећа здраво и узвишено; гдје је једино могуће бити „усамљено дрво у врлети”. Ту се једино „призивају” различите асоцијације, јер пјесма о дрвету постаје само повод да пјесник примијети и све остало што га окружује и у стварности и у машти, које га саме призову у трептају лишћа док чини „историју поезије”; али и у апстракцији коријења разног дрвећа и љековитог биља што „ниче” у мислима. Около шуме ријечи на тренутак отварају миленијуме и приче које никад не изневјере, чак ни „томова вавилонског зида”, дашак земље и њених истина, јутарњу свјетлост коју поистовјеђује са библијским листом подижући је у сами врх Логоса.

Како сам већ нагласила да је пејзаж основни мотив ове књиге, о томе свједочи пјесников чест боравак у природи и суочавање са њеним неминовностима. Пјесма „Скулптура од крошње старе јабуке” једна је од пјесама која би ме увијек привукла да се поново вратим ишчитавању ове књиге. Зато јој се посебно и обраћам, као миљеници која ме опчинила из више разлога. Прво, наслов пјесме је многозначан и оставља нас у увјерењу да је јабука жива, иако божјим силама, осујећена од замисли оног који ју је сadio и због чега јој ту мјесто и припада. Скулптура је вајарско умјетничко дјело, које обогаћује било који простор у коме се

налази, а наш пјесник, удахњујући живот јабуци, изненада постаје умјетник-скулптор, коме треба вјеровати. Довољан је чак и „немио” повод, па да се на најједноставнији, али и најемотивнији и једино могући начин, искаже љубав према стаблу јабуке: „ПОСЛЕ непогоде у воћњаку оста у трави сломљена / Крошња стере јабуке Хуј ветра грмљавина / С магленим облацима између тамних брда све се стиша само / Сломљена крошња је сведочила о поруци неба” („Скулптура од крошње старе јабуке”). Ових неколико стихова дочарали су нам цијелу причу једнога дана, претпостављајући у себи олују, која послјије свега оставља слике као производ грмљавине, вјетра, облака, кише... и на крају узрочно-последичну везу: сломљену крошњу.

Кроз ову пјесму Тодоровић је осликао и свој лик, за који се с правом може рећи да је човјек природе и њеног очувања и чувања у свом „животном даху”, те мотрења и када није с њом у директној вези. Та увезаност са природом пјесника учвршћује као пјесника – свједока времена, којем је тешко да га прећути. Из тих разлога, данима, па и годинама ће га стабло јабуке везати како за непогоде, тако и за завичајно коријење, оца и његову сјекиру, кућу и окућницу, али и за комад неба, нијеомог свједока свега што се годинама збивало „понАД”. Јабука није одбачена, само се божјом силом и пјесниковом руком преселила у други облик, у скулптуру налик животињи, која је и даље чувар природе, као и животиње, те мале драгоцености која оплеменењује баш као и пјесник Мирослав Тодоровић, успијевши за живота да буде њен дио.

Сломљеној крошњи *дах живоћа из себе дунем*
У скулптури и сам да се нађем.

Пјесник свевремене теме повезује са оним темама без којих би улазак у његову поезију био немогућ: „Гдје је брава? / Кућа? / Укућани?” Ту се огледа у симболичкој страни своје поезије, јер ко би други него кључ у рукама знаних и незнаних био свједок „земаљске истине”, а с тим у вези и поруке за „Све/Т/ плаве / У даљини нигдине”. Одатле засја „Глас Божји / Или то беше мисао песника / Србољуба Митића”, који засигурно сада свијетли понад живота, иако га сматрају уклетим српским пјесником, јер родивши се у селу код Малог Црнића, ту и остаје до краја живота. Тодоровић не заборавља писца из околине, који је такође „друговао” са народним језиком из краја у коме је рођен. Општина Мало Црниће, 2006. године, установила је књижевну награду која носи име „Србољуб Митић”.

У сарадњи са природом, пјесник је изњедрио штап („породица мојих штапова”), било да је ријеч о грабовом изданку, зовином, љесковом, или крушкином мадљару. Углавном, имају моћ да заједно са пјесником корачају, како кроз стазе и врлети, тако кроз живот, тако и симболичким правцем кроз пјесму, са којим пјесник осјећа моћ имажинације и просвјетљења поезије „од искона”.

Из природе посуђује боје за пјесму, јер му се ријечи у пјесми „зеле-не“, а пјесма је урезана чак и у камену да „мотри из линија ових порука“ („Поема о томе“). Тишина слова је „на камену видик“. На тај начин овјековјечио је природу и додао јој невидљиву тежину. Да би тишину описао увјерљиво кроз пјесничке слике, користи се сигнаlima прошлости, па ће рећи „епска тишина траве“.

Свој наклон и одушевљење природом најчешће поздравља додиром дрвета када иде кроз шуму и тако обострано једно другом преносе енергију и свој унутрашњи однос према животу (са природом). Најчешћи оријентир у природи за пјесника је дрво „силуета у мраку човјека“, која мотри поезију будућих пјесника, па се та осматрања сједињују са пејзажом у нови поетски облик.

Циклус „Зауостављена свјетлост“ Тодоровић почиње пјесмом написаном 10. 4. 1994, управо у вријеме када је бивша Југославија још увијек „разбијана“ и када су се у њој кидале и отцјепљивале ријечи међу (у) људима. Централна тема је пролазност, путовање низ вријеме, у којима је у петнаест стихова артизам пјесме доведен до краја.

СЕНКЕ брда се ћућећи доГлегају

У хладњавом мирису јутра

Размеђава тишина

После олује

Смењују се годишња доба

Облаци небом

А са мојих речи лишће већ опада

Светлост мути

Векови пролазе

На путелку срећеш себе

Старца који те не препознаје

Грана сам под којом ране видам

Понад хуји

Био једном

Земља се више не сећа

10. 04. 1994.

Тишина „заборављених вијекова“, као и „тишина земље“, само је снажан бљесак из пјесникове душе, јер је и сам Свијет што „међ горама црним у сну сјаји“. Увијек на домаку стиха, пјесме, па и свјетлости из које се пројектује будући пјесников дан, вријеме... „Седим на стени / Мотрим како је све песма / У жубору светлости се чује и / Епику мојих мисли отвара“. Згуснутост пјесничке ријечи „тражи станиште у пјесми“. Важно је одржати пјесму у пјесми, мисао у стиховима, баш као „Звук

звона” „Реч јутра”, „Уз жубор Мораве” и молитву поезије као у пјесмама „Јутро” и „Каблар”, 01. 08. 2010.

Мирослав Тодоровић проналази „горње и доње свијетове” у дослуху са сликарским рукописом Ђуре Радоњића, налазећи сличности са пјесничким кроз „немуште језичке пределе” и вјечношћу боја која је у аналогiji са пјесничким, јер осликава слике које на својствен начин тумаче поетску мисао.

Неријетко, Тодоровић личне доживљаје свијета и пјесника у том свијету, с поводом или без њега, тумачи на свој начин не скривајући радост, усхићеност или одушевљење као нпр. у пјесми „Стиже Адам Пуслојић у Трешњевицу”, у којој нас извештава да је Трешњевица постала богатија за четири тома поезије на 1400 страна. Ваљда је такав суђени пут књигама до читаоца који им се радује као најдражем госту. Оне ће га пронаћи па макар и у позним годинама, на тај начин продужавајући обострани живот.

Поред Пуслојића, Тодоровић се огласио са још неколико пјесама посвећених другима, најчешће пјесницима (Небојша Деветак, Мирослав Душанић, Мирослав Лукић, Тома Мијовић...), да би „после свега”, са сјетом, пратећи се кроз књижевни живот са многима од њих, саопштио и на бјелини папира као помен оставио сјећање уз жал због одласка из „не-савршеног свијета”. Међу њима су: Бранислав Драгојевић, Зоран Милић, Ђуро Дамјановић, Новица Тадић...

ОДЛАЗЕ пријатељи

Осећаш и тебе је све мање

Видиш и своје нестајање

Са сваким одласком

У песми се смркава

Живот и ћутање...

Кад оде пјесник, „свјетлости је све мање”. Пјесничко бдење Тодоровића, како и сам каже, подсјећа на „дописну партију живота и смрти”. Нажалост у немогућности да такав тренутак заустави у стварном животу, то чини у сјећању и у својој кожи.

Тако је у последњој пјесми циклуса „ПОСЛЕ СВЕГА, 2” („Док сунце залази”), управо и свој живот поистовијетио са његовим заласком. Само је свима знано да сунце зађе, па изађе.

Писцу је заправо блиско да запажа свијет око себе, тумачи га и доживљава на свој начин, као што то Мирослав Тодоровић управо чини, обогаћујући пјеснички рукопис разним кованицама и вишезначним ријечима које наглашава великим словима у самој ријечи, па ево неколико, које се најчешће сусрећу у књизи, почевши од самог наслова: „понаДрукОписа”, пејзаж/и, ис/писан, свет(л)ост, свеЈезика, о(п)стаје, виДЕЛОМ,

магЛИНЕ, оПЕВАН, све/Т/, прекривЕНО, наПишем, миленијУМА, животНо, унаОколо, одуВек, б(д)и, доЖивео, удишем. неСПОЗНАЈНО, И/с/КОНА, СпаљЕНО, очеКУЈЕ, доГледају, спиС, б(д)ило, исПиши, поТОМ...

У циклус „APPENDIX” Тодоровић је уврстио пјесме које су други писали о њему, указујући на тај начин обострано књижевно и људско поштовање. Ту су, дакле, пјесме: Адама Пуслојића, Радослава Вучковића, Радомира Виденовића, Власте Младеновића, Стевана Бошњака и Мирослава Б. Душанића.

Пјесник је на двадесетак страна, послјије посљедњег циклуса у књици, по властитом избору уврстио неколико фрагмената из критичких осврта других о „поезији песника Мирослава Тодоровића”, објављених у различитим часописима, од 1990. године па до данас. Између осталих, нашла су се ту позната имена из књижевне области: Душан Стојковић, Мићо Цвијетић, Слободан Ракитић, Миодраг Петровић, Томислав Мијовић, Радомир Андрић, Срба Игњатовић, Драгољуб Јекнић, Александар Ристовић, Мирослав Лукић, Добрило Ненадић, Жарко Ђуровић, Ранко Павловић, Анђелко Анушић, Милијан Деспотовић, Маја Белегишанин и други.

На крају, пјеснику Мирославу Тодоровићу остаје да и даље прати и „мотри” свијет из свог Свијета, баш као што је „мотрење” најчешћа ријеч у његовом стваралачком опусу, и да се из „дубина времена” разлијеже пјесничка ријеч по предјелима душе.

Јованка СТОЈЧИНОВИЋ НИКОЛИЋ

ДРАГАН БАБИЋ, рођен 1987. у Карловцу, Хрватска. Основне, мастер и докторске студије завршио на Филозофском факултету у Новом Саду. Бави се есејистиком и књижевном критиком, главни је уредник часописа *Домейти* и програмски уредник Сомборског књижевног фестивала. Објавио је књиге прозе *Твијтер љриче*, 2014. и *Twitter љриче 2.0*, 2017. и приредио књигу Давида Албахарија *Проза о љрози: фразименти о крајњој љричи*, 2017. Живи у Новом Саду.

ВЛАДАН БАЈЧЕТА, рођен 1985. у Босанској Крупи, БиХ. Дипломирао на групи за српску и општу књижевност на Филолошком факултету у Универзитету у Београду („Поезија Владана Деснице”), где је завршио мастер („Проза Стевана Раичковића”) и докторске студије („Књижевно дјело Борислава Михајловића Михиза”). Бави се савременом српском књижевношћу и теоријом књижевности.

СТОЈАН ЂОРЂИЋ, рођен 1950. у Модричи, БиХ. Пише књижевну критику, есеје, студије и уџбенике. Објављене књиге: *Надахнућа и значења*, 1979; *О љесничким књијама*, 2001; *Превођење и чишање Андрића*, 2003; *Три кришике*, 2004; *Песничко љријоведање – књижевнокришички љорљрељ Радована Белољ Марковића*, 1–2, 2006, 2012; *Креашивно љисање, чишање и инљерљрељација – ољшљља љеорија креашивнољ љисања са љримерима*, 2009; *Сличносљи и разлике – ољлељи из уљоредне кришике*, 2011; *Умељничка ељзисљенљија – љисаљ Павле Уљринов*, 2015; *Иреалисљичко доба – срљска књижевносљ од 1990. до 2010: кришичка љролељомена*, 2015; *Калиљрафија мељафоре – књижевнокришички љорљрељ Драљана Јовановића Данилова*, 2017; *Иво Андрић – Хомер модернољ доба: књижевнокришичка сљудија о роману „На Дрини љуљрија”*, 2018. Приредио више књига.

АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ (ADAM ZAGAJEWSKI), рођен 1945. у Лавову, Украјина. После Другог светског рата његова породица се преселила у Пољску, у град Гљивице у Шлеској. Студирао је филозофију и психологију у Кракову. У њему је остао све до 1980, где је предавао филозофију. Отад живи и ради између Париза, Тексаса, Чикага и Кракова. Чест је гост најпознатијих фестивала поезије у свету и организатор једног

од најзначајнијих, Исток–Запад, који су основали нобеловци Милош и Шимборска. Као песник сврстава се у припаднике Новог таласа (Крињицки, Корнхаузер, Липска, Барањчак и др.) или шездесетосмаше. У почетку већина новоталасоваца или шездесетосмаша је писала ангажовану поезију. Од почетка осамдесетих свако је кренуо својим путем. Загајевски спада у најпревођеније и најнаграђиваније песнике Новог таласа. Последњих година неколико пута је кандидован за Нобелову награду. И код нас је веома познат и превођен. Недавно му је жири Европске награде за поезију КОВ-а доделио награду за 2014. годину. Аутор је следећих песничких збирки: *Саоцијтења*, 1972; *Месарнице*, 1975; *Писмо. Ода множини*, 1982, 1983; *Пушоваши у Лавов*, 1985; *Плаино*, 1990; *Ођена Земља*, 1994; *Жеђ*, 1999; *Поврајак*, 2003; *Анђене*, 2005; *Невидљива рука*, 2009. Објавио је и неколико избора песама: *Дивље штрешње*, 1992; *Касни празници*, 1998; *Три анђела*, 1998; *Изабране песме*, 2010. (Б. Р.)

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ, рођен 1936. у Смоници код Ђаковице. Пише студије и огледе из књижевности. Објављене књиге: *Милушин Ускоковић*, 1968; *Оледи*, 1969; *Моћност речи*, 1970; *Књижевно стваралаштво Косова на српскохрватском језику*, 1971; *Искушења књижевне анализе*, 1972; *Романи Михаила Лалића*, 1974; *Кријички мейоди*, 1975; *Тумачења савременог романа*, 1976; *Пореток македонских писаца*, 1976; *Љепоша писања*, 1978; *Македонски писци и дела*, 1979; *Тежкоће тумачења књижевних дела*, 1979; *Поетика Косије Рацина*, 1979; *Оледи о македонској књижевности*, 1980; *Поетика Блажа Конеског*, 1982; *Писци и проблеми*, 1984; *Књижевне паралеле*, 1985; *Говор дела*, 1986; *Дијалог с дјелом*, 1986; *Речи на раскрсћу*, 1987; *Поетика и кријика*, 1988; *Поетика Славка Јаневског*, 1988; *Од ријечи до ријечи*, 1989; *Григор Прличев у светлости романизма*, 1990; *Поетика Ристија Рајковића*, 1990; *Њејше њејски говор*, 1991; *Од Њејша до Лалића*, 1992; *Реторика човјечности*, 1993; *Зајоченик ријечи (Поетика Душана Косића)*, 1994; *Писање као судбина (Поетика Михаила Лалића)*, 1994; *Обнова њејског говора (Од Досијеја до Киша)*, 1995; *Факти и фигуре*, 1996; *Њејшева психологија и филозофија стварања*, 1997; *Виђења и сновиђења*, 1999; *Самосиси и казалице Стефана Митрова Љубице (Прилог њејшици)*, 2000; *По сунчаном сају (Поетика Владана Деснице)*, 2001; *Македонске њејске веришале*, 2003; *Књижевно обликовање стварности*, 2003; *Машица и мудрост*, 2004; *Времекази и књигокази*, 2005; *Андријева мудроносна проза – знаци живота и знаци уметности*, 2006; *Стварање и сазнање*, 2006; *Књижевна кријика као десетица муза*, 2007; *Митеме и њејеме Томаса Мана*, 2007; *Дарови и дугови*, 2009; *Анарами и кријиотрами у романима Умберто Ека*, 2009; *Умеће приповедања (Књижевно дело Душана Ђуровића)*, 2010; *Писци и посредници*, 2011; *Лавиринти чаробног реализма Габријела Гарсије Маркеса*, 2011; *Снови и судбине у нарајивној прози Михаила А. Шолохова*,

2012; *Сунчаном сїраном књижевносїи*, 2013; *Зачарани круї – исїорија, сїварносїи, умейносїи*, 2014; *Сїваралачки узори и изазови (Њеїощ, Андрић, Лалић)*, 2015; *Обнављање лейїїе – књижевне сїудуїе и оїледи*, 2016; *Ениїме и їарадиїме у гїелу Михаила Лалића*, 2016; *Њеїощ, њеїощолоїїја, њеїощолози*, 2017; *Значења и їумачења књижевної дела*, 2018; *Казалище Сїефана Миїїрова Љубище*, 2018. Приредио више књига.

МАРИЈАНА ЈЕЛИСАВЧИЋ, рођена 1992. у Ужицу. Основне и мастер академске студије српске књижевности завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2016. године одбранила мастер рад на тему „Елементи хорор фантастике у роману српског предромантизма”, за који је одликована Бранковом наградом Матице српске. Тренутно је на докторским студијама српске књижевности у Новом Саду. Активно пише за онлајн часопис *КУЛТ*. Радове објављује у периодици.

ВЛАДИМИР КОНЕЧНИ, рођен 1944. у Београду. Завршио је Филозофски факултет у Београду, а докторирао експерименталну психологију на Универзитету у Торонту (1973). Био је редовни професор експерименталне психологије (1973–2008) на Калифорнијском универзитету у Сан Дијегу, а од 2008. је тамо професор емеритус. Добитник је Гугенхајмове награде за истраживачки рад у области психофизиологије емоција, психологије права и емпиријске естетике. Пише поезију, приповетке и драме на српском и енглеском. Објављене књиге на српском: *О небу и блаїїу – две драме*, 2010; *Ауїїобиоїрафија – књижевни и ликовни експерименїи 1986–2011*, 2011; *Видим – їегесей одабраних їесама*, 2013; *Аїиїф – одабране и нове їриїовейїке*, 2014; *Не знам – їесме 2013–2015*, 2016; *Селфи на мосїїу – їроза 2015–2017*, 2018.

ИВАНА М. КРСМАНОВИЋ, рођена 1977. у Чачку. Основне и магистарске студије завршила на Филолошком факултету у Београду (англистика), где је и докторирала 2016. године са темом „Архетип жене у поезији Џона Китса”. Запослена је на Факултету техничких наука у Чачку као професор струковних студија за област Енглески језик. Пише чланке и студије из енглеске и српске књижевности, проучава и енглески језик струке, и утицаје књижевности и културе на усвајање језика. Објавила збирку песама *Иза јуїра*, 1996.

МИЛЕНА КУЛИЋ, рођена 1994. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Дипломирала и мастерирала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, где је тренутно на докторским студијама. Пише поезију, есеје, књижевну и позоришну критику. Бави се теоријом драмских уметности, историјском театрологијом и савременом драмом. Објављена књига: *Лейї Минервине сове – оїледи о їозорищної умейносїи*, 2017.

ЈЕЛЕНА МАРИНКОВ, рођена 1993. у Кикинди. Дипломирала и мастер студије завршила на Филолошком факултету у Београду, а тренутно је докторанд на модулу Српска књижевност и стипендиста Министарства просвете. Пише поезију, прозу, научне радове и књижевну критику. Објавила збирку прича *Исцупљене приче*, 2015.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, рођена 1988. године у Кладову. Филолог србиста, проучава српску књижевност XVII и XVIII века, као и авангардну и неоавангардну књижевност. Пише поезију, прозу, студије, есеје и критику. Објављене књиге: *Лејџимација за ситализам – џулсирање ситализма*, 2016; *Трајом бисерних минђуца српске књижевности (ренесансности и барокности српске књижевности)*, 2018. Приредила више књига.

ВЛАДАН МАТИЈЕВИЋ, рођен 1962. у Чачку. Пише поезију, прозу и есеје. Књиге песама: *Не реметићи расуло*, 1991; *Самосвођење*, 1999. Књиге прича: *Прилично мртви*, 2000; *Присјанишћа*, 2014. Есеји: *Мемоари, амнезије*, 2012. Романи: *Ван контроле*, 1995; *Р. Ц. Неминовно*, 1997 (нова верзија 2017); *Писац издалека*, 2003; *Часови радости*, 2006; *Врло мало светлости*, 2010; *Сусрети под необичним околностима*, 2016; *Слобода говора*, 2020.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме, студије и књижевну критику. Од 2005. до 2012. године био је главни и одговорни уредник *Лејџимација*, а од априла 2012. је председник Матице српске. Редовни је професор на Филозофском факултету у Новом Саду. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудак*, 1983; *Земљотис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хој*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Пошљаник*, 2007; *Светилник*, 2010; *Камена чипенија*, 2013; *Чипенија* (избор), 2015; *Мајични млеч*, 2016; *Изложба облака* (избор и нове), 2017; *Ојледала Ока Недремана*, 2019. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Дrame: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Испраћа је у џоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Студије и есеји: *Лејџимација за бескућнике. Српска неоавангардна поезија – џејџички идентитет и разлике*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009; *Испраћа предака – искушења колективної и индивидуалної ојсјанка*, 2018; *Њејошевски џокреј ојџора*, 2020. Председник је Уређивачког одбора *Српске енциклопедије*, том I, књ. 1–2, 2010–2011, том II, 2013; том III, књ. 1, 2018.

БИСЕРКА РАЈЧИЋ, рођена 1940. у Јелашници код Зајечара. Завршила је студије славистике (група за источне и западне словенске језике и књижевности) на Филолошком факултету у Београду. Пише есеје и радио драме, преводи с пољског, руског, чешког, словачког, бугарског и

словеначког. До сада је објавила преко сто књига превода свих жанрова књижевности (Шимборска, Милош, Липска, Ружевић, Херберт, Мрожек, Гловацки, Кот, Колаковски, Загајевски, Барањчак, Гомбрович, Виткјевич, Анђејевски, Брандис, Лем, Јурковски и др.), а бави се и позориштем, ликовном уметношћу, филмом, филозофијом, естетиком, политикологијом, историографијом, питањима вере и цркве словенских народа, највише Пољском. Објављене књиге: *Писма из Праја*, 1999; *Пољска цивилизација*, 2003; *Мој Краков – из културне археологије града*, 2006; *Imago Poloniae*, 2014; *Писма из Пољске*, 2018. Објавила је и више антологија.

МИЛИВОЈ СРЕБРО, рођен 1957. у Шумњацима код Гламоча, БиХ. Пише есеје и књижевну критику, бави се српско-француским књижевним везама. Од 1990. живи и ради у Француској ради као професор на Катедри за словенске студије Универзитета Бордо Монтењ (Université Bordeaux Montaigne). Оснивач је и главни уредник портала и електронске ревије на француском језику *Serbica.fr*. Књиге на српском: *Роман као њосћујак*, 1985; *Мали вавилонски лисћар*, 1991. Књиге на француском, аутор: *Библиографија српске књижевности у Француској / Bibliographie de la littérature serbe en France* (двојезично издање), 2004; *Ecrits et cris d'un apatride*, 2005, верзија на српском: *Крајина је њала, маске њакође. Зајисци једној аџаџрига*, 2007; приређивач: *Anthologie de la nouvelle serbe / Анџолоџија српске новеле*, 2003; *La Littérature serbe dans le contexte européen: texte, contexte et intertextualité / Српска књижевност у европском контексту: њексћ, контексћ и њџерџексћуалносћ*, 2013; *Précis de littérature serbe / Прељед српске књижевности*, 2019.

ЈОВАНКА СТОЈЧИНОВИЋ НИКОЛИЋ, рођена 1952. у Ритешићу код Добоја, БиХ. Пише поезију, прозу, огледе, есеје и књижевну критику. Објављене књиге поезије: *Звијезда скићача*, 1975; *Тијесно небо*, 1994; *Самоћа руже*, 1995; *Голо сунце*, 1996; *Камен моје крви*, 1996; *Босо биље*, 1997; *Оскоруца*, 2000; *Горка свјећлосћ*, 2002; *Кључаоница* (избор и нове песме), 2003; *Облик свјећлосћи*, 2006; *Мрак од чистіој злајџа*, 2006; *Тамно око улице*, 2009; *У њрвом лицу*, 2011; *Тринаесћи сћейеник*, 2014; *Одабрани час* (избор), 2015; *Тренућак који је измислио ољедало* (избор и нове песме), 2019. Студија: *Њоредни ѡушеви (џрикази, ољеди, рецензије...)*, 2018. Књига прича: *Неко је ѡзвонио*, 2019.

ВЛАДАНКА ЦВЕТКОВИЋ, рођена 1953. у Суботици, факултет завршила у Београду. Романи: *Бол живојџа / живојџ бола*, 2013, 2017; *Љубавно сироче*, 2019. Есеји: *Двојсћиво једнине*, 2016. Кратке приче: *Шејџајући разјовори*, 2016. Нумерологија: *Прекорачени бездан*, I, II, 2009, 2011;

Од бездана до свийања, 2012. Песме: *Дошакнутий сѣихом*, 2013; *Анѣи-кварница илузија*, 2014; *Дан ѿд ѣрлом*, 2014; *Неодѣовори*, 2015; *Својна*, 2016; *Фраїменѣи / Töredékek*, двојезично, 2016; *Присѣуѣање*, 2017; *Чудноватѣа у ѣусѣоуховном времену*, 2017; *Усѣомене срца*, 2019; *Бурѣијање ѿо мислима*, 2019; *Број 50250*, 2019; *Тренуци у ѣукоѣини времена*, 2020.

НЕНАД ШАПОЊА, рођен 1964. у Новом Саду. Пише поезију, есеје, путописе и књижевну критику. Књиге песама: *Ђоконда*, 1990; *Огрази варке или оѣледало у две душе*, 1993; *Очевидносѣи*, 1996; *Море*, 1998; *Четѣи-ри ѿеме*, 2000, 2001; *Слатѣка смрѣи*, 2012; *Посѣиѣи ли додир ѣвоје душе?*, 2014; *Изѣледам, дакле нисам*, 2017; *Силазим у ѣиѣцину ѣеѣа бачене коцке*, 2019. Књиге есеја и критика: *Бедекер сумње*, 1997; *Ауѣиобиѣоѣрафија чиѣања*, 1999; *Искусѣиво ѣисања*, 2001, 2002. Књига путописа: *А Брисел се да ѣреходаѣи лако*, 2017. Саставио *Анѣолоѣију савремене новосадске ѣриче*, 2000. Приредио више антологија и књига савремене прозе.

Приредио

Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Лейойис Матице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Лейойису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ТЕМАТ и ЕСЕЈИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напмени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правойис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: letopis@maticasrpska.org.rs.

Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: верзалом, центриран.

Формат текста:

- стандардни: А4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводиоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Летџојису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужен, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 ђесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови ђоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу // Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским ђесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмског текста*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*



ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

*Летопис Матице српске излази
12 пута годишње у месечним свескама
– шест свезака чини једну књигу.*

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену. ☐
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену. ☐
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака
Летописа Матице српске) по цени од 100 €. Трошкови поштарине
урачунати су у цену. ☐

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са ознаком „за Летопис”. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: Летопис Матице српске, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Ђорђе Деспић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)– . –
Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. – Покренут
1824. год. као Сърбске Летописи. – Наставак публикације:
Српске летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570