

Другог светског рата, који је носио исто име. Осим што је јасно да су оба Бергена места страдања недужних, неопходно је направити ту дистинкцију да је логор на северу Немачке представљао сурово и коначно прекидање живота, док Берген на Косову можемо тумачити у доста ширем значењском пољу. Наиме, оно јесте место на коме живот одсуствује, али и цела јужна покрајина Србије је, за ауторку, велики Берген, у коме људи престају да буду једнако важни и због тога страдају. Услед непрекидног и немилосрдног онемогућавања нормалног живота, многе породице са Косова и Метохије су, нажалост, одлазиле, а бројне се нису никада вратиле. Међутим, то су учиниле нове генерације, које су фотографисале места одрастања својих предака. Овим долазимо до једног од могућих тумачења наслова збирке. *Селфи из Бергена* је ауторкина интимна слика Угљара и целог Косова, као и људи који су значајни за њу.

Неопходно је да поменемо завршни сегмент, насловљен „Прича о књизи”, који нам даје увид у ауторкине мисли о збирци и њено виђење целокупне идеје о писању. Имамо прилику да читамо које недоумице има, као и каква питања поставља себи и читаоцима. Важност прича о Косову и Метохији за нашу књижевност али и културно памћење и сећање је, свакако, неоспорна, будући да оне представљају сведочанство о трагичним судбинама из блиске прошлости, које никако не смеју бити скрајнуте на маргину друштвених проблема. Сунчица Денић се својим *Селфијем из Бергена* може сврстати у ауторе који не само да препознају то већ и предано раде на одржању трајања косовскометохијског наслеђа.

Мер Марија С. ЦВЕТИЋАНИН

Нови Сад

cveticaninmarija435@gmail.com

ГРАЂЕЊЕ КУЋЕ ОД ПУКОТИНА

Срђан Гагић, *Варљива историја дома*, Раштан издаваштво, Београд 2025

Трећа збирка песама Срђана Гагића, *Варљива историја дома*, упркос томе што није подељена на циклусе представља изузетно промишљену целину, чврсте композиције. Она би, како већ насловни мотив сугерише, могла да буде схваћена и као песнички нацрт једне грађевине која претендује да постане дом у ком, за разлику од прошлости, не постоје варке и опсене. Уводном песмом започиње селидба у простор песме: „почиње без назнака: одлазак, спремање у кутије / нејасних трагова о којечему”. Бивши завичај показао се као непоуздан и склон осипању: „под руком се уситњава историја куће”. У истој песми емотивни набој присилног одласка, са свешћу о томе да је повратак немогућ, појачан је језивим

сликама: „са дворишних штрикова вијоре главе: поздрављају”. Ако би песма „тик изнад тла” служила као улазна врата у поетску кућу Срђана Гагића, иза ње би се заиста морао наћи простор „без отворених могућности”. И заиста, кретање кроз збирку наизглед води кроз бројне запечаћене ходнике који се при поновљеном читању отварају посредством суптилних поновљених мотива. Песников дуги стих, често близак потпуној аритмији и претераном набрајању и приповедању, претендује да каталогизује и апсорбује како унутрашњи свет лирског субјекта, тако и све дражи које до њега долазе. На тај начин се у песмама мешају прошлост и садашњост, параноја и реалност, са циљем да се кошмарна атмосфера доведе до својих граница: „у фиоци, под гаћама, рука уљеза проналази играчке, / слузаве огуљене кромпире у пластичној чинији / спремне за касни ручак, на зидовима плакате с ликовима / чије песнице излазе из рамова опонашајући борбу / у коју се никад нисмо упустили, књиге пуне / праведног беса, касете с партизанским филмовима” („повратак кући”). Разуђена набрајања оправдана су утолико што је лирски субјекат убеђен „да никада ништа нисмо заиста поседовали”.

Премештање предметног света и успомена у песму јавља се као жеља да се варљиви свет у поезији фиксира. Како би таква грађевина опстала не као скуп „нејасних трагова” већ као систем, потребно је сећања умрежити и пустити да се предмети међусобно дозивају. Ако се у песми „повратак кући” предосетио страх, већ у наредној, насловљеној као „хлеб”, он се обистинио. Три песме с почетка збирке, „тик изнад тла”, „хлеб” и „кухиња”, воде из различитих перспектива у исту просторију. Бројни су механизми којима песник твори кохерентну целину. У правилном аритметичком низу у размаку од по двадесет страница јављају се песме са формулом „било је”: „пролазак параде”, једна од најуспелијих у збирци, „бензинска пумпа на месту споменика палим борцима”, затим „из маминог дневника”, и најзад „пољубац”. Такође, може се говорити и о два микроциклуса. Први би представљао варијације на централни мотив збирке у три различите уметничке технике: „дом, плави циклус”, „дом, линорез” и „дом, уметност градње”. Други, „joш реч-две о потоку”, сачињен од четири краће ненасловљене целине, емотивно је тежиште колосалног и на тренутке гротескног здања. Но, и до тих привидно издвојених „просторија” могуће је доћи пратећи неретко неразговетне путеве. Прва целина песме „joш реч-две о потоку” глосира стихове из претходне песме, али тако да завара траг цитату. Дистих „онде је отац ловио рибе / а онда – поток се није вратио” („миграција”) мења свој графички облик и више се не може са сигурношћу утврдити да ли курзив имплицира цитат или управни говор гласа који се опсесивно враћа: „онде је отац ловио рибе, а онда: / њошок се није враишо”. Стихови који следе додатно отежавају разумевање: „тако почињу добре, лукаво исписане приче / о детињству пре детињства, најдубљим

/ разлозима за свет какав смо наследили”. Својим лукавим композиционим поступцима Гагић константно измешта почетак свог градитељског подухвата. Ако почетак није у селидби којом збирка започиње, ако он није у очевом животу, чак ни у животу деде „који је отишао први”, јасно је да се не може пронаћи стабилан темељ, ма колико се жудело за њим. Неприметним алузијама на библијско стварање и на мит о Прометеју почетак се помера још даље, али недовољно далеко: „*видиш*, каже, *да из њама може настати отац*”. / видим! и пођем за њим ка јутру” („на путу сретнем човека са стиском”), или „у сласт гутао ватру, / даровао је људима” („бог-отац”).

Управо у томе лежи читава трагика дубоко болних Гагићевих стихова. Пошто не може изградити кућу, јер не зна одакле би кренуо, „домаћин тако постаје песник / који од брашна меси метафору” („после четвртог сата лутања потражили смо храну”). Када би се лирски субјекат тиме задовољио, збирка би добила свој срећан крај. Ипак, срећа није ниједан „од три понуђена краја” очевих прича. Привид могућности своди се на извесност: „смрт / неког оца који гради и руши; / неког сина који о томе сачини бедне песме”. Та извесност, међутим, припада реалном свету, не поезији која има трансформативну моћ. Као што су у прекинутом детињству на штрику вијориле главе, у песми „родитељ” „на градском тргу / очеву руку стежем / као уже о којем / вијори скршени / шарени змај”. У песми „стојимо”, још једној лирској минијатури чији је Гагић мајстор, дешава се нова метаморфоза: „отац и ја / овог пута другачије. / он прима метак / ја крварим”. Оно што је чудесно није преношење ране, већ затварање јаза који се у другим песмама чинио непремостивим. Тако песник, као врсни зидар, поправља пукотине своје немогуће куће. У песми у прози „пукотина” пут се наставља „док пукотина не зацели, док не победиш празнину”. Писање се, осим као зидање, може схватити и као путовање на ком су посебно „важна стајалишта / на којима нико не силази” („стајалиште”). Но, ако се пукотине непрестано региструју у толикој мери да се науче ценити, постоји ли заиста потреба и начин да се оне у потпуности зацеле? Песник, чини се, одржава илузију два решења, односно два потпуно супротна принципа разумевања света.

Први би се могао назвати мушки и њему би одговарала мушка предачка линија и ватра као основни елемент. Он је, како је већ речено, неделотворан и води ка деструкцији и потпуној резигнацији: „и никад, никад не личити на очеве” („венера”). Други принцип био би у знаку женских предака и воде. Песма „склоност патњи” својеврстан је прелаз од певања о оцу ка певању о мајци: „поклањам се и оцу и мајци. // више мајци”. Ако је први принцип био рушилачки, други је градивни. Тако мајка „од мојих трагова / меси хлеб”. За разлику од сина који меси бедне песме, она једина може да доврши стварање. Трагика лирског субјекта је и у томе што он као мушкарац тек назире њене „патње / себи непозна-

тљиве” и што је осуђен „да јој нечујно кидам / брадавице и срце / зубима мушког потомка / глађу што се преноси с оца на сина”. Та неутољива мушка глад опонирана је храћењем „остацима топлоте” из песме у прози „како се мајка купа”. Ако „мајка, и њена мајка, заједно с другим мајкама станују у мрачном колектору, вечне као и вода”, јасно је да је трагање за оцем схваћеним као поток у претходним песмама било немогуће. Градња мора, дакле, започети са мајком, једином која има моћ да кућу претвори у дом. У песми „хоакин сороља, *мајка*” долази се до истог закључка: „’то је почетак’, кажеш, док се свијаш под мој образ, / ’то је почетак’, поновим, пригрлим те као белина”. Занимљиво је уочити да се дедине речи наводе курзивом, а мајчине између наводника. Такав поступак може се тумачити у складу са претходно објашњеним принципима. Док речи предака постају материјал за песму, која сама по себи представља рез у мушкој линији, мајчине речи заиста могу бити онај жељени почетак успешног стварања. Песма „победница” почива на том сазнању: „једном би требало не урадити / ништа мање од мајке”. Но, и тад постоји сумња: „можеш ли то у овом свету, / у овом гротлу, / пред овом траком: дакле, можеш ли / рећи фабрици збогом, / рећи: ти си ме створила, / али ја морам даље, / речима оца и сина, / ви сте ме стрељале и раниле”.

Поправљање породичних пукотина тек је један од неопходних корака како би дошло до потпуног исцељења. Додатне компликације при целовитом конституисању личности представља и однос лирског субјекта према савременом друштву. Тај искорак ка експлицитној социјалној тематици представља извесну новину у Гагићевој поезији. Као што мора пронаћи или направити своје место у кући, лирски субјекат се мора лоцирати и у спољном свету. То је добро познати свет песме „рециклажа”. Далеко је успелија песма „у цвећу ливада”, која суптилније демаскира површност и испразност честих разговора о екологији или демократији. Он који готово аутоматски одмахује „саосећајно на помен геноцида и рата” свакако није онај исти човек који са собом носи проживљену трауму рата. Песма „песнички алгоритам” доноси оштру (ауто)критику таквог укалупљеног певања. Упркос томе што „пожељне теме рађају пожељну критику”, јасно је да се Гагић опредељује за оне нелагодне и самим тим бира да не буде обезличени понављач општих места. Уосталом, управо у песми „општа места”, путујући у симулакрум Рима, пратећи туристичке атракције, лирски субјекат се потпуно губи, а његово име „звучи као неслана шала”. Не изненађује, стога, што се позитивно вредновани женски принцип везује за вишеслојни идентитет: „са себе скида слојеве идентитета, слаже их на веш машину, пази их као драгоцености” („како се мајка купа”). Може се онда закључити да је неопходно овладати женским принципом не само како би се могло стварати, већ и како би се могло постојати.

Песма „800 жена” сведочи о томе да постоји успешна стратегија освајања, она коју је мајка спровела, али не без извесне жртве: „’увијек ме нешто прогута, испљуне за педаљ мању’. // додаје: ’шта мислиш, зашто смо, забога, / све тако мале’”. Јасно је онда да се у дом нешто мора узидати. У песми „*воли ме – не воли*” рађање је изједначено са рађањем бола. Исход жртве при рађању и стварању увек је неизвестан: „она мисли о томе како ће се / у њеном млеку родити песма / или крвави марш” („венера”). Сама завршница збирке веома виспрено се претвара у отворени крај и не може се поуздано знати да ли је жртва грађења песме од живота успела. Дихотомија песма–марш потпуно је релативизирана самим тим што последња песма има наслов „марш”. У њој је све дато у залог: „сахранићемо што морамо: / наде и пољане што се урушавају, / мистичне шуме што су нам поклоњене рођењем, и њихов мрак”. Чини се да се и мушки принцип потпуно уништава: „потоке у које су урањали дечаци бангавих колена, / израњали очеви замаскирани”. Жртвовање се, дакле, и оно чудесно претварање сина у оца. Напустиће се све, „именом именовати / и заборавити”. Тако се и варљива, увек присутна прошлост предаје забораву, заједно са младошћу која никада није ни постојала („млад”). И на самом крају, у синтаксичком паралелизму са дистихом „*онде је оџац ловио рибе, а онда: / њошок се није враћио*” дешава се последња метаморфоза – „а онда: јутро посвојити – / нека то буде почетак борбе”. Рекло би се да је пукотина зацелила и да се путовање завршило. Међутим, смисао његовог краја је у проналажењу још једног почетка, оног који се чини стварним. Са тог места могуће је изградити кућу, а пошто је дом већ изграђен, могуће је коначно припадати свету тако да и он припада нама.

Лазар М. БУКУМИРОВИЋ
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Мастер студије
 aurelijano@uns.ac.rs

ТУЖНИ ТИГАР И СНАГА ИСТИНЕ: НЕЖ СИНО ИЗМЕЂУ АУТОБИОГРАФИЈЕ И СВЕДОЧЕЊА

Неж Сино, *Тужни тигар*, прев. Оља Петронић, Воока, Београд 2025

Савремена француска књижевност све чешће постаје простор у којем се преплићу лична искуства и колективна питања од друштвеног значаја. У последњих неколико година она постаје место невиђеног проговарања о инцесту, теми која је дуго била потиснута на маргину друштвеног