

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • ЈУЛ-АВГУСТ 2012

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1824. ГОДИНЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

*Тања Краџујевић, Миролjub
Тодоровић, Бећир Вуковић, Боцко*

*Томашевић, Ненад Грујићић, Драган Ха-
мовић, Мори Оџаи*

ОГЛЕДИ: *Томац Евертjов-*

ски, Горан Коруновић

СВЕДОЧАНСТВА: *Хи-*

роши Јамасаки Вукелић, Мацуо Бащо, Данијела Васић,

Бојан Васић, Далибор Кличковић, Дивна Глумац, Немања

Радуловић, Марија Гичић Пуслојић, Радмила Гикић Пејtровић

КРИТИКА: *Дивна Глумац, Далибор Кличковић, Данијела Васић,*

Бранислава Васић Ракочевић



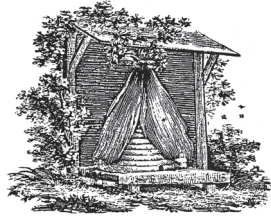
ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)



ЈУЛ-АВГУСТ

2012

НОВИ САД



Министарство културе Републике Србије
и Покрајински секретаријат за образовање и културу
омогућили су редовно објављивање
Летописа Матице српске.

Л Е Т О П И С МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стамаговић (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 Ђирић (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)

Уредницићиво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредницићива

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

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 у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, 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.

Е-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Маргита Мозетић, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 188

Јул–август 2012

Књ. 490 св. 1–2

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Тања Крагујевић, <i>Са њахуљом, на језику</i>	5
Мирољуб Тодоровић, <i>Никад не дувамо у њразну флашу</i>	13
Бећир Вуковић, <i>Кайљице крви</i>	19
Бошко Томашевић, <i>Прича коју сам желео себи да испричам</i>	23
Ненад Грујичић, <i>Молиће у њојаји</i>	31
Драган Хамовић, <i>Змај у јајету</i>	39
Мори Огаи, <i>Газда Санџо</i>	46

ОГЛЕДИ

Томаш Евертовски, <i>Помјеја и два егзистенцијална искуства</i> – <i>компаративна интерпретација песама Петра II</i> <i>Петровића Његова и Циријана Камила Норвида</i>	71
Горан Коруновић, <i>Сећање на Други светски рат у роману</i> <i>„Кајо” Александра Тицме</i>	107

СВЕДОЧАНСТВА

<i>Јапанска књижевност: стијаза која се рачва</i>	
Хироши Јамасаки Вукелић, <i>О рађању хаикуа</i>	122
Мацуо Башо, <i>Уска стијаза ка Далеком северу</i>	134
Данијела Васић, <i>Баџо – нејролазна вредност хаику поезије</i>	148
Бојан Васић, <i>Без смејњи на везама</i>	156
Далибор Кличковић, <i>Јоса Бусон: свети који се обраћа чулима</i>	159
Дивна Глумац, <i>Четири годишња доба</i>	163
Немања Радуловић, <i>Кођики: записи о древним дођајајима</i>	166
Далибор Кличковић, <i>На њују зена – Сосеки као класични песник</i>	171
Данијела Васић, <i>Меланхолични лиризам Јасунарија Кавабајте</i>	179

Данијела Васић, <i>Хирошима и Нагасаки – синоними стварања од нуклеарне технологије</i>	187
Марија Гичић Пуслојић, <i>Како је Хинако Абе постојала Госио од њоља</i>	199
Радмила Гикић Петровић, <i>Јапанска пресења у српској култури</i> (Разговор са Хирошијем Јамасаки Вукелићем)	204

КРИТИКА

Дивна Глумац, <i>Смисао – обмана да има онога чега нема</i> (Абе Кобо, <i>Жена у јеску</i>)	216
Далибор Кличковић, <i>Златна прашина на дну реке</i> (Осаму Дазаи, <i>Сунце на заласку</i>)	219
Далибор Кличковић, <i>Реч између манифеста и тишине</i> (Кајоко Јамасаки, <i>Јапанска авангардна поезија</i>)	223
Данијела Васић, <i>Пролаз ка зеленом небу</i> (Нацуки Икезава, <i>Приче које ми је причао Тио с Пацифика</i>)	228
Данијела Васић, <i>Пламена медијација</i> (Казуко Шираиши, <i>Мала планета</i>)	231
Далибор Кличковић, <i>Отворени постмодернистички текстови</i> (Харуки Мураками, <i>Играј Играј Играј</i>)	235
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Цвети са два месеца</i> (Харуки Мураками, <i>1Q84</i>)	239
Бранислав Карановић, <i>Аутори Летописа</i>	243

ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ

СА ПАХУЉОМ, НА ЈЕЗИКУ

МАЛО НИШТА

*Увече далеко иза осјерва
на Дунаву видим
како мало сунце
прожори облак.
Као пашир да је шакнути
вршком цигарете.*

*У вековању
небеског палимисетиа
и теорији вечног повраћка
све остјане шако. И на шоме.*

Мали ујед. Мало ниција.

*Премда велико је.
И шешко. Ниција.*

*Не може се пренећи
обичним ходом из једног
у дружи кући собе.
С краја на крај срца.*

ПАДА БРАШНАСТ СНЕГ

Као давно некад.
Пада брашнасѝ снег̃.

Биће будућносѝи.
Снежних хлебова.
Учини ми се да кажеш
драга моја чииаиѝељице
књиѝе снеѝова.
И сииних иѝрава.

Док иѝреносимо
све иѝе неразрещивосѝи
из шаке у шаку времена.

Посвећујући се и оној
вазда иѝрвој. Шиио хода
унуиѝарњим одајама.
С чещљићем и ламииом.

Још врела.
Од иѝослова душе.

БОГУ ПОСЛОВА, И МАЛИХ ЗАНАТА

Боже иѝослова
и малих занайца.
Засии ме задаћама.

Засигурно бићу најбоља
у иѝри с иѝеѝовима.
Блисѝава у заиѝлеиѝеносѝи.
Гуиѝач иѝогрещне ваиѝре.

Надмацују ме
извођачи саврщенсѝива.

У свечаносѝи сјаја.
У звекеиѝу узвищеноѝ
и иѝиѝосу иѝокоре бољи.

Но добра сам ти и ја.
Добра. У њусиоловини
недосежно̄.

Сваким убодом њера
на новом ѡраџу блаџа.
Твом бесконачном
ѡриљаџу. Наѡриу висине.
Свицима невидљиво̄.

У радионици бесѡрекорно̄
у основи ѡчешник.

Сѡкојан ѡек у слуѡњи
да велики ѡаѡирни змај
ѡиѡ леѡи леѡњим сновима
у дечјем ѡољеду
не ѡражи друџо до сѡѡан
и вијуџав корак у ѡрави.

Убој на сѡѡѡалу.
Руѡу на ѡеѡу
с облущима.

Фласѡер ѡрекрижен
ѡреко изџребано̄.
Сиџурне залихе
изџубљено̄.

Бибер и ѡаѡрику.
Блуз малих сѡвари.

ТО ПИСМО, ТА ГЛАД

Поџледај. Неко је
ноћас био овде.

Ни чули џа нисмо.
Ни видели.

Нарасіао је сне̄
на ш̄ераси. Ниц̄иша дрӯго.

И еі̄о само і̄о.
Пі̄иц̄је і̄исмо.

Два і̄уі̄ і̄ри.
Тај с̄ірах. Та з̄лад.

ИМА ПУТЕВА

Има і̄уі̄ева. Помиц̄љац̄.
Док з̄рабиц̄ кроз сне̄.
Право ка невид̄љивом.

Са обећањима неба.
Уі̄уі̄с̄івом за с̄ісавање.
Из клинас̄іо̄з і̄исма і̄ішца.

Чис̄іи су і̄рагови
за і̄обом. Бац̄и чис̄іи.
Као да их није било.

СА ПАХУЉОМ, НА ЈЕЗИКУ

Ти ц̄і̄о долазиц̄ са дахом
од зиме. Не чујец̄ себе.
Не знац̄ своје име.

Ја сам і̄вој слуц̄ач.
Твоја одложена з̄ішара.

Фуі̄ролом і̄ела заклањам
дивље і̄воје дечаке
ц̄і̄о і̄роваљују у моје срце.
Луди од вејавице. Као і̄рн
у і̄і̄омс̄іву мојих речи.

Ноћас су раццисџили сџазе
на Уцџу. Одџурнуџи
смеџови џоџе се налик
сасеченим крилима лабуда.
А џоџуџи џаџерја ничу већ друџа.

Јер окрзнуџи си. И сам.
Као вечносџи. Ја дицџем.
Говорим. Плџем.
Са џахуљом на језику.

Јер џи Снежни свуда си.
Пах на сџирунама ицџезлоџ.
Анџео у свим снеџовима.

EVERGLADE

Једна обала одмиче наџред.
И никако је не моџу сџиџи.
Друџа оџице у друџом смеру.
Куд су је исџраџили
као новоизџраџени брод.

Вода цџио вазда је у средини
између једне и друџе
обале времена
наџиње се над себе.
Пуна. Пуна.

Оџиџалих лаџиџа. Бачених
каџанчиџа. Враџиџеџ
џерја. Лиџиџа и сенки.
Којечеџа јоџ. И ничеџ.

У мекој својој џосџави
џраџи кључеве џрава.
А оне се џовијају
једна ка друџој.

Ударајуџи о звончиџе
на виџким сџабљикама.

У њајни своџ срца
крчећи мале сѣазе.
Воде. И суза.

Да ѡрође боџ
свих ѡролазносѣи.
Сѣињних каји.

Неизмеривосѣи ѡренуѣка.

ЗАПИСИ СЕВЕРА, ДРАГСТОП

Блиски су ми ѡесници севера.
Са осѣрвима уклесаним
у срцу ѡѡуѣи ѡрихвѣилицѣи
за сломљене ѡѣице.
Хосѣла са самачком
вечером. И ноћима дубоке
ѡѡјносѣи. Кајања.
Молиѣве у боѣи.

Хоѡају ѡкриѡавим ѣрадским
ѡеѡажом. С ореолом северних
сазвеѡја у коси. Обазриво.
Сѣреѡећи да изѡубиће
једну ѡо једну милосѣи.
Све ѡе свећнице неѡѡамносѣи.

Да оклизнуће се међу
ѡросѣе алаѣке ѡвора.

Док сѣѡлеѣне баладе
као речни ѣалебови
улећу у драѣсѣѡр
сѣаклене музике.

Где сваки час навраћа
ѡнеки сѣранаѡ
са ѣиховим ликом.
Осѣавља визѣиѡкарѣу.

*И наруџбине
за свежи нанос снеџа.
И ушцукан. Још у њембру.
Тонски зајис дуце.*

БАЛТИК, НЕНАЈАВЉЕН

*И Балџик ненајављен.
Слеџео нам је.*

*Из Трансџремерове свечане
сџрофе у језик зиме.
Као круџан снеџ.*

*Неџомични облџци
џалебова. Танка оџрлица
џерја. Уз биљну хрид.
У шџунак леда.*

*А ми се све једнако
држимо џрозирносџи.*

*Скуџа. Наџокон исџи.
Не знајуџи шџа џамо
иза џанке облоџе мраза
уисџину џице.*

*Оџледнуџи у небу.
Шџо џреџисује нас.*

*Као сиине фиџуре
своџ џисма.*

*Шџо оклизну се. Свака
у свој бродоломни
дневник. Паре. Иџа.
Љубави. И наде.*

*Шџо са наџих џаџуџних
заџрљених и џоџово
измиџљених сџабала
у нама веје.*

ЗАПИСИ ЈУГА, ВИНАРИЈЕ

Блиски су ми њесници Југа.

*Седе за сѝолом.
Под маслином. Уз мно̀го
времена ѝроливно̀.
Као да не ѝосѝоји време.*

*На карианом сѝолњаку
фѝџура је коња. Шѝо ѝрчи.
Дивље. Племениѝо. Сам.
Трку коју сем џласника
не може добиѝи нико.*

*И ѝоѝ је ѓромко у ѝозадини.
Праѝѝав као смех.
Као баруѝно сѝаран дан.*

*И Ерос ѝод коџуљом.
Такѝилан. Древан.*

*У ѝрвом ѝокуџају
оѝвара винарије.
Мини бар малих муња.
Речи ѝрећуѝаних. Као со.*

*Тела наџа. Одџајају
веѝар и једра. Мириџу
на босмљак. И Свеѝлосѝ.
Док ѝредају ѝул ѝесми.
Ваѝру Сунцу.*

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ

НИКАД НЕ ДУВАМО У ПРАЗНУ ФЛАШУ (Шатро жваке)

ТАЦИРАЦ

Возим се тацом. Мунгос позвао клапу на хитан састанак код Лазе Мајмуна у Сурчин. Лаза је имао тамо гала гајбу где смо могли на миру да се домунђавамо и кројимо планове.

Тацирац, мали, жгољави вртиреп, с цвикалима ко на зејтину, нутка ме неким конфетама, хтео би да тркељише. Језик му ко лопата.

– Ето – каже – висим по цео дан крај штајге, од посла ништа. Народ нема лову ни за трамбус а камо ли за такси.

Окреће се, ждрака ме у очи.

Шта да му испљунем. Климам главом.

– Некад – наставља он – пржио сам макину по цео дан. Не само по Београду, и Југа ми је била мала. Клацкала су ова моја колица и богу иза ногу. А сада, господине мој, уфурани смо у мишју рупу.

ШИБИЦАРИ

Били су то ваљатори, прва лига, шибицари: Дарко Зебра, Мишко Цвикераш и Тома Дивљак. Орденирали су на Зеленаку, тамо на углу Ломине и Каменичке.

Дарко Зебра, глагољив, уштиркан ко пешко, вештом жваком навлачио је наивне дилкоше. То су, најчешће, били џулови који су удомили своју робу на пијаци па се низ Каменичку спуштали ка штајги и бас стацину.

Тома Дивљак је мотао шибицама и куглицом гласно цакајући а Мишко Цвикераш је пазио да не налети који муркан.

Дивљак је био генијалац у шибицарењу. Никад ниси могао да снимиш где му је куглица. Понекад би попустио да навуче овцу а онда би је прописно оплевио.



ПРАВА ЖЕНСКА

Нагазио сам је код рођака. Одиграла ми је та крофна. Има-ла је готивну мансарду и још бољи намештај. Умела је добро да одваја жваку. Забављала је клапу крвиш фазонима. Права женска за мене.

Одмах сам стартовао.

– Имаш ли мачора? – питао сам.

– А шта мислиш? – насмешила се јебозовно.

– Па – испљунух, гледајући је право у фарове – каква ти је шема у фасу их готивиш неколико.

– Грешиш, нисам распродана – аблендова она озбиљне фаце – управо сам откачила једног цикетана који ме је ужасно смарао.

ПАЦЕРИ

На Калишу пензоси засели, ладе шасије и гурају дрвца. Око њих гомила кибицера. Све пацер до пацера.

Прифурам се једној групи. Два маторца думају, броје овце, ко да се спремају за титулу првака света. Босоглави, дрчни питекантроп, дави нешто млађег брадоњу. Дави га али не уме да га докусури. Ошљари, вуче фалш потезе и брадоња се извуче.

У једном тренутку укибим да босоглави може да да мат у два потеза. И он зентује да ту нешто има али не ђанише прави фазон. Не могу да издржим и гласно испљунем шта треба да цепа. Брадоња усправи тиквару и крвнички ме ждракну. Кибицери дижу ватру што се мешам. Знам да су у праву. Подвијем реп и шкартирам се.

СВИЛЕНИ

Миша Свилени променио јазбину. Дао на Коњарнику већу гајбу за нешто мању овде на Дорћолу.

– Боље ћемо да се њушимо – певнуо је – а и кока ми је овде у вашем комшилуку.

Ништа нисам имао против. Свилени је увек имао дебелу лову, а волео је бирцузе. Сад ћемо слободније и чешће да шпартамо Силиконском долином и шацујемо младе рибе.

ПИЧВАЈЗ

Кужили смо неко срање на телки. Турску сапуњару. Сања је то готивила а мени је штрикало живце. Нисам ђанио та породична прегањања и љубавна фолирања.

Изванцирах да је почела утакмица између Реала и Барсе. Хтео сам то да ждракам. Шапирах даљински и пребаших га на футбол. Сања је подилканила.

– Дај бар да уђанишем крај – жицала је.

– Знаш добро како ће да се заврши – испљунуо сам. – Све су то иста срања у боји, жваке за лудак.

– Баш си морон! – одвратила је и излетела из голубарника цепнувши жестоко вратима.



НИКАД НЕ ДУВАМО У ПРАЗНУ ФЛАШУ

– Заиста не знам шта кењаш! – рекох Златку Крљи. – Због чега си уцвикао? Код нас ретко кад може да омане. Мунгос зна како и шта да цепа. Нема зезања.

Он прво ствар ошацује и скенира. Све се добро избургија. Имамо своје кртице свуда. Штекују се подаци о месту које ћемо да попалимо. Шему гриземо заједно сви у клапи. Ништа не сме да оде на криву адресу. Свако риља свој део посла. Нема пимплања. Нико не пеца на жуљеве.

Онда склопимо мицу и оверимо стање. Никад не дувамо у празну флашу. Ако нешто не штима ствар откачимо на неко време. Ако је све у реду, не цинцулирамо, одмах фурамо у акцију.

ПИЦА

Манцало ми се али нисам хтео да исфурам из гајбе. Шта да мутим? Како да хендлујем мензу?

Сину ми да могу да убијем пицу. Сваког дана пицароши би ми, у поштанско сандуче, фукнули смрдљевак: *пица са шунком, пица најолијана*. Звучало је привлачно.

Звркнух мобешком и наручих пицу. Стигла је на бомбака за десет минута. Велика, топла, нађубрена готивним ваљугама. Зграбих је из руку пицароша, још на вратима, и халапљиво смазах.

НАДРИЛОВАО МЕ

Још увек не могу да се офркестим. Тај морон, тај креша за кога сам мислио да не уме циглу да пасе успео је да ме заврне.

Како се то догодило? Нисам пазио. Контао сам да је кратке памети. Био сам дилеја. Прешлицовао се. Увукао ми се у дупешку. Ладио ми јаја. Пао сам на слатке глаголе пуне ложења. Био је шмекер премазан свим бојама.

Надриловао ме и забетонирао меденом цирком. Нисам знао где сам ни шта муљам. Дремао сам ко бува на курцу. Тотално слуђен. А он је за то време зготовио своју цеп-игру.

ТАЛИЧНИ

Окренуо ми жицу Бобан, стари пајтос из образовке. Укњижио се пре годину дана и добио клиндова.

Дофурам до њега. Тесна гајба. Свуда фрљнуте пелене. Раздроћкано. Штрокаво. Канди на каку. Бобан и његова приколица побелели од неспавања. Кажу дрекавац их буди више пута ноћу. И сад кмечи у колевци. Страшно ми иде на ганглије његова дрека.

Снимам своје пријатеље. Говоре да су талични. Жгепче им променило живот. Питају кад ћу ја да улетим у дечји додаток.

Зашнирао сам њокалицу. Клиберим се. Мудро ћутим.

Не дај боже да се тако усрећим.

ЛЕДОЛОМАЦ

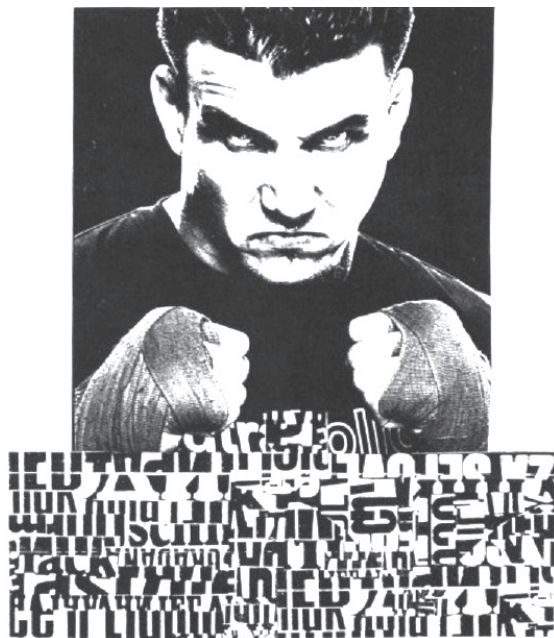
Душко Кинг био је прави парни ваљак. Гороган од човека. Кракаш од два метра. Разбацан. Широка леђа. Мишићи набилдовани. Ледоломац. Некад, на Булбулдери, био је страх и трепет. На кога се он острви тај би усро мотку. Био би увоштен, прописно одељан и морао би да брише из краја.

Нико Кингу није смео да стане на црту.

Кад му је овде постало тесно и давежно, он са још два пај-
даша запали преко гране. У Швабиленду оснују јалију и крену у
бербу. Пљачкали су најчешће жутаре. Неко време је гамбало го-
тивно а онда их скембају.

У бајбокани Кинга среде неки Турци. Скрцкају му све кости.
Кад су га ишнули из ћузе ни на шта више није личио. Вратио се
у Бегиш.

Пре неки дан нагазим га на Зелењаку. Једва сам га прокужио.



МОЋАН У ШТЕКОВАЊУ

– Чуј! – просух Пацову – дао си ми фалш адресу оног
мутљивка. Цаба сам га бунарио. Раја, која живи у тој сандучари,
каже да је одавно одатле одмаглио. Испљуни сад о чему се ради?
Зашто си ми увалио дивча жваку?

– Ма, нисам хтео да те заврнем – певну Пацов. – Ко што знаш
он је многим кратак за дебелу лову. Зајмио је прљав веш па сад
не може да врати. Мења адресе, штекује се. Ја га одавно нисам
ођанисао. Адресу сам добио од једног његовог пајташа. Тај се
више хаверисао с њим па сам контао да зна где му је гајба. Али,
видиш, кулов је моћан у штековању.

БЕЋИР ВУКОВИЋ

КАПЉИЦЕ КРВИ

НИЈЕ СМЕШНО

*Онда Бо̄г,
ушцкао
облакове
по бради, умес̄ио
јас̄иука намес̄ио
бели облак, кренуо
да одмори*

*Добро.
Бо̄гами има по̄ога.
Велика су дела по̄воја,
али, Боже,
де, кажи ми,
цӣта си радио
пре с̄иварања све̄иа,
мо̄ијајући се око с̄иубова
пре̄с̄иола, по̄ишала пре̄редена
луда.*

Није смешно,
зидао сам бедеме пакла
и ковао казане и котлове
за оне који ће постављати
таква питања,

*и помиловао лудицу
по чуџурици.*

*Израјући по мајама,
скакућући из
свећа у свећ
луда одговорила:*

хајде, чича, не измицљај

ПОЕЗИЈА УВЕЋАВА СТРАДАЊЕ

*у кањону
покрај џућа
јаџње паче смеће*

*у кањону
покрај џућа
јаџње паче
смеркани аутомобил*

*велику мрџу
жуџу маџину
са џајом
брџи*

КАД БИ ДАНАС ХРИСТ УШАО

у Brisel

*кад би данас Христџ уџао
у New Vavilon*

*кад би данас Христџ уџао
у San Vavilon*

кад би данас Хрисѿи ушѿао
у Los Vavilon

.....

кад би ујуѿѿру Хрисѿи
свраѿио у завичај
у своју кућу

оѿеѿи би вулѿус
заѿракиѿао

расѿни ѿа

расѿни ѿа

расѿни ѿа

БЛИЗУ ЈЕ ROMANIA

Сиорану

У Румунији
ѿлаћали ѿорез на ѿсаћу маѿину
сијалицу
сѿѿолицу
биѿикл
бидон

окречену ѿѿѿолу

ѿраћанин икс кѿѿовао
улазницу
ако ѿеѿѿа
сам

НАПОСЛЕДЊЕГ ДАНА

као у дубоком снегу
свећ ће лежати
у дубоком њерју

а по сваком белом
њеру
каљице
крви

БУЋЕЊЕ ЈОЗЕФА К.

преводима његових текстових не треба
веровати
а оригиналу изгубио се сваки траг

писано левом руком (како се и пише
у огледалу)
несло у супротном смеру

прва свеска била плод дугоноћних
шећерних напруга по снегу
да би увек био свестан
дубине и перспективе
која се сажима
у тачку

мимолазећи се и са онима које је
заправо претизао,
не правећи при том, нажалост,
ниједну грешку

БОШКО ТОМАШЕВИЋ

ПРИЧА КОЈУ САМ ЖЕЛЕО СЕБИ ДА ИСПРИЧАМ

Деца су ту негде. Деца су отишла. Пре ко зна колико зима. Понавља у себи: *Тамо су негде после ко зна колико зима*. Глас пустоши овде сада као и увек. Где могу бити једино сат и тишина – седи. Ту. Гледа у ни у шта што би могло да се каже да гледа. Просто простор ту. Гледа, целим собом гледа, сасвим миран са собом, ту. Са светом, на свет, гледа, са самим собом ту. У њему је све како јесте да буде своје „ту”. Предмети који се окупљају ту где он седи благе су успомене на живот, на покрете које је учинио да би их донео ту где су сада, спустио их на празна места простора који је закупио од света, од Земље. Ствари су покупиле светлост, на њих је нанесена светлост васељенске светлости тога простора-ту, сенке исте светлости које ће гледати на њима у сваком добу дана, и ноћи. Целокупност ствари, све њихово и њихово. Све лежи сакупљено, пред њим, у њему ту. Њихове неопходне функције, њихова немост, њихова каткад непотребност или њихова увек непотребност леже ту. Њега нема за њих. За себе је пред њима. Обавијен ваздухом и прашином. Даљинама које се повлаче за меру своје непостојаности, да би биле са њиме ту. Које се повлаче на једно једино место, прикивајући се за ту, уз њега. Он ту. Све ту. Шта год било, све ту. Чак и ништа. Око утонуло у себе. Да види неће. Да гледа не мора. Свега ту има: ничега и нечега. А ничега има: дабоме да има. Али речи за ништа нема. Мора бити да нечега има што се слаже са ништа, што пристаје уз ништа. Увек је тако. Нешто приања на ништа. Или ништа на нешто. Или ништа на ништа за које се вели да је ништа. Без трајања, без простора. Како га уловити? Како га привести тамној свести оних који још верују? Како га извући на светлост онима који још посећују богомоље, везујући се за срце Исусово као пијан за плот. Држе се тог срца и

граде катедрале. Вајају у њима бисте од смрти за смрт. Каменчине претварају у фигуре са папратима. Са зеленим лицима од камене ужеглости. За кишних дана, за сушних, покривених немошћу и тишином. Праслика наде у Христово васкрсење извајано у камену. Обећање прашњавог васкрсења надохват срца. Онако како срце прижељкује васкрсење. И које се никад страсније нити храбрије не пита нити зашто, нити како васкрсење. Подлих обећања је одувек било. Било кад даље, било где даље, било зашто даље, биће их. У овој вечности васкрсења није било. Друге вечности леже на овој. Нећу да се спуштам у бунаре нејасноћа. Намерних нејасноћа којима човек дугује живот. Видим себе ту, који сам ту. Из самог мене које пламиња до једноличности у своме суштом изгледању видим да сам ту. Само сам ту. Увек ту. Држи се код мене од колевке. Свеједно где ту. Увек ту. Љуљам колевку онда, једном, својим телом ту. Онда. Негде далеко нечије лице, мајчино? Много светлости. Светлост која ме заслепљује. Отада, верујем, замрзео сам светлост заувек. Само сенке волим. Ту. Да ту мотрим чисто мотрење. Ту честице мога бића. Идемо из почетка. Одакле почети? Увек ту. Толико тишина ту. Онда. Ту. Толико рекâ са оцем ту. Толико улица сеновитих ту. Сиве тишине са мном. Сиви паркови тишине са мном. Брда у Алпима. Одатле доле, увек доле, сада ту. Угурано ту у мене. Океани повезаног времена са мном ту. Ричуће ту. Обавијен њиме. Бићу увек уморан због тога. Где год да кренем. Са мном ту. Страх и бес. Празници. Празници. Идемо у висине. Ено га тамо доле. У кавезу. У свету. Шта год да испричам биће то прича о ту. Тада. Онда. Сада. Где се ништа не миче. Стојим ослоњен на зид куће, на сунчаном поподневу, преко пута линија кућа у сенци. Ослоњен на кућу. Не своју. Ту. Изађи одатле. Полако ту, полако ту. Пишем сада. Онда када сам о писању сањао, сада сам ту у писању. Ваздух, шумови, шум рачунара, полица са књигама, сат чудо, ја нагнут, свеједно када где ко, ми, ја тако до смрти. Пропламсаји. Читам књигу. Уз пећ. Бити писац. Хајдемо даље. Преко Достојевског присут ту. Давни дани. *Беле ноћи*. Никад љубави ту. А да ли бисте ме могли волети ту? Сада када бих рекао. Нико никад ту. У љубави ту са мном. Никад нико. Никад нисам био човек ту за љубав. Увек мимоилажења, увек зазиданости ту. Никад ја тамо.

Само ту. Та прашина снова о љубави. Чији објект ме је увек мимоилазио. Ту. Изван овога има пуно прича. За шалу. Ова коју причам је истинита. Изван ње нема ничега. Бескрајна прича, као и свака друга. Сви ми ту. Сав ја. Узалуд ми, ја, они. Ту. Неповезаности много. Никад икакве повезаности. Миривијаде ту. Нити са Богом повезани. Није он одредио наше ту. Ништа нам

није учинио. Није одредио наше ту. Моје ту. Нисам ни ја њему. Пролази Бог било где ту. Било где ту не мислим на њега. Мислим да сада пијем млеко у Алпима. Пијем млеко у Алпима. На једном месту. На глечеру. Штубајски глечер, северна страна, висина 3.002 метра, северно од сунца, ката 234, тле ледено, давни снег ту, географска дужина, географска ширина, млеко, ја, сви ти подаци, пахуљице снежне ме обавијају све јаче, подаци узалудни, немерљиви, чак и мерљиви безначајни су, где год пио млеко ту, читав свет је овде, нема света, моја деца, онда када сам се са њима играо у соби, возови, мали од метала, на шинама, један син је сада у Француској, један далеко у Србији, један ту, његово ту, други ту, његово ту, самоће много свуда, са свих страна, свеједно, другачије и не може да буде, покушавамо да сазнамо зашто, зашто ту, писање једина радост звери рођене у кавезу која не излази из нас помаже нам, само тако показујемо ту, ево сада овде, ја сада. А филозофи кажу. С друге стране без њих. Писање умногоме превазилази мишљење. Интелигенција поима писање као дугу траку тишине, бескрајну траку, можеш писати шта хоћеш, када ја пишем увек је елипса ту, тако се даље стиже, преко брда и долина, какве Кундере, какви Кертеси, какви Аушвици, поживели смо преко Аушвица, а онај рече „после Аушвица”, они у Аушвицу ту, даље после Аушвица, говорено, писано, између осталог жртве узалудне, између осталог жртве не узалудне, није установљено зашто узалудне, није установљено зашто не узалудне, прешло се преко тога ту. Тада. Сада. Потсдамски трг данас. Емитује живот сада. Ту. *Sony centar*. Тако монументална прича архитектуре. Тако узалудне жице Аушвица. Као да ће логора опет бити! Као да ће снег ускоро. *Као да ће снег ускоро!* Ја ту. Отац. Говори. Из правца Русије ће доћи снег, птице иду на југ, поподне сам их видео, хладна смрзнута земља, поподне, отац цепа дрва, биће ускоро снега, повући ћу се из ту у ту, дрво које гори, о томе сам ту већ причао, говорио о тада, онда ту. Било је. Сада је ту опет. Писање зачас пређе са сада на онда и са онда на сада. Толико брзо ме повлачи оно по свету. Ту негде. Сада. Када помисли да пише онда би сва некадашња ту хтео да има пред собом. Да трага за њима изгубљенима. Која су овде водила, у ово ту сада. Место је једно, ја друго. Зашто са телом морам бити негде? Извор је у мени, а ипак нисам пуштен само на себе. На тле, на слику света пуштен сам где се *Посијојеће* *показује у својем сушћом изгледању, у мирном пребивању њу.* У којем је он који пише своје ту. Он пише. Могуће га је саслушати у погледу тога шта сада ради. Он који је себе раније докучивао у другим просторима. *Возим се са мајџером у кочијама кроз равницу.* Онда оно тамо тада ту. Ризоми путовања. *Јагањци од креде на*

мом кревету *иу*. У новембарском дану, једног новембарског дана, сиво. Ту сам из онога из чега се сећам. Из мене се сећам. Из преживелости која ми даје да се видим онда тамо-ту, тако да се сада ту-овде мора опет снаћи. У овој соби. Описати собу?! – Не, све су исте. У погледу *иу* мојега пребивања – све су исте. Пећина, земунница, колиба, дрвена колиба уз линију плодне земље, утонула у поље зрачака, у макове булке по којима сам се родио да бих нужно отишао да не будем ту. Када једно ту мине, одмах наиђе друго, па треће, миријаде *иу* и, коначно, једном *коначно* последње. Унутарљудско последње које се завршава на гробљу. Ту унутра у земљи. Шта сте написали – написали сте. Шта сте заорали заорали сте, никло је, отишло другим устима или својим, свеједно, нашло се на тлу поново ту. Међу трскама, житом и биљем. Писати даље. Шта видим док постајем дорастао писању? За вољу писања које је огромно и недокучиво и у чему је њему ту стало само до њега – шта примећује? Најпре, да је безимен. Са именом или без њега – шта се мења? Важно је да је Неименовани могућ. Нико га није именовао, нити он самог себе. Постојим нужно. Без имена постојим! Без бога. Тако. Препуштен да будем нужан, док бивам ту. Доспео ту. Тако. Ја сам она биљка која је некад гледала са обале реке разумевајући-неразумевајући да јесам, да постојим овако или онако. Да ћу једнога дана о томе писати. Писање ово – нека се зна – настаје *са* писањем док покушавам да себе разумем. Меандрира идући путем тренутака једнога бића ту. Он, залутао са оцем, са децом, ја који пишем, бачен на јагањце пролећне, на жито које се лелуја, док ништа не могу да ухватим од себе ту. Или једва. Тек се полако разазнаје према чему трепери ово писање. Ово писање које пише ту. На једном месту. Када бих требао да опишем место не бих се за то залагао. Свеједно је где се оно налази. Увучен сам у писање, дакле у месту сам одакле пишем. Далеке планине под мојим прозором, над видиком који ми се одавде пружа. Пишем, док старим. Дуго је времена како пишем. Мислим о добу о коме сам овде до сада писао. На мењаве које су ме сакупљале на једно место у мени самом, пре него што би дошле друге следећих зимâ. Ветар их је у предвечерја доносио са севера, одакле су и вукови долазили у равницу, прелазивши широку залеђену реку. О томе је, рекох, у овом спису већ било писано. Сада настављам, како бих ушао даље-дубље у приповест. Биће ми жао што овај роман више неће поново видети овде већ исприповедане мењаве, што за дана даље одлази према другим пределима и другачијим временима, спуштајући се према приповести-археологији коју желим да испричам. Одатле сам пошао, крећући се према смрти. Куда иначе? Ове планине у које сам залутао нашле су се

ту, на путу, док сам трагао за својим напуштеним домом, док ме је дом одвајао од себе. Нужно. Кренуо сам. Али, мораћу да причам о ту. Мора да видите ово ту, моје, под прозором, под планинама, док сам стешњен у писању. Данас је празник. Не волим празнике. Празничне пустиње. Ветар пролећни дува. Бициклисти пролазе. Празник који вуче празнину са собом. По самртним улицама. Руку под руку са ветром. Са такобивањем, са ништа, руку под руку. Само облаци који прелазе преко неба. Мораш то да гледаш. Са мотришта свога ту. Јединог ту. Да ниси ту био би негде другде ту. Што је исто. Ту је једно и апсолутно. Никад нисмо другде. А ако одем одавде где год хоћу? Нећу ни кренути, а бићу ту. Ту – ваља знати и посве разумети – свако у себи сâм ваља то да разуме – није никакво место. Оно је суштост нашега начина трајања где смо, у исти мах са светом, ми за сами себе ту. Рођење нам је било сваком једно *ту*. *Рођење му је било смрт*. *Још једном*. *Речи нису довољне*. *Ни умирање*. *Рођење му је било смрт*. *Све иза тога мртвачки зев*. Од онда када је у писању видео спас био је спасен од себе, не питајући шта му је то претило. Сада пише. Ту. Живи. Гледа терасна врата, завесе посред сунчеве светлости. Ту где ме живот црпе. Свеједно где ту. Свеједно је где живот струји као шапат. Ту, као и да није друго до *процајивање живога*. Слушања–гледања ме убијају. Ту начињено од блата, од снега, од камена, од песка, од воде, од ваздуха растапа се. Ја то вучем овако, ти то вучеш овако. Овако, онако, свако у своме ту. Исто му се хвата. На белој позадини рачунара у кога уписујем ове речи налази се ова табла. Дубоки понор у кога уписујем моје беле руке ту. *Овде смо, на овом месту овде, месо... О месо говорим ја, овде*. Нисам то ја, али сам и ја, месо, ми, зашто да не, морам то рећи, зашто не рећи то, као и пуно тога још. Пуно чуто, пуно виђено. Давно, сада, онда. Оних летâ у Шварцвалду. Тамо. Ту. Провлачи се кроз поље од нарциса и маслачака према Колиби. Према *Hütte*. Идући тамо према њој. Колиба оног Мислиоца. У којој је написано биће и време. Свако биће и свако време. Једна ваздања самоћа. Провлачи се кроз траве, према столетним стаблима под којима лежи колиба. Колиба са одавно замандаљеним прозорима. Нашао их је затворене, укуцане у дрвену грађу од којих је брвнара сачињена. Онда. Лето се приближавало. Онда *када првих дана лења процветају усамљени нарциси скривени на ливади, а бушинац засветли испод јавора...* Мислио је о једноставности трајног и великог. Могао је да мисли о томе. То око њега ту, било је чисто и светло, раширено у својој једноставности, у *сјају једноставног*. Ово сећање, сада, поклања му своју лековитост. Онај пут ка тамо, био је, можда за ово *сада* припреман. Онда када је дрхтао на помисао о збиљској

једности певања и мишљења. А Мислилац му је говорио: *Певање и мишљење јесу сјабла у суседству поезије. Она расту из бића и сежу у његову истину...* Да би он тако, у оквирима те преодобе и на темељу сопственог искуства, покушавао да пева. Ту на басамцима колибе сакупио се у себи, растући из себе, тражећи оно што није знао да већ носи у себи. Прилазећи Мислиоцу – одлазећи од Мислиоца. У благодати онога што му је било дато. И онога што је собом већ био доносио. Младић који греди према столетним стаблима јелâ, према очекивањима која му се обистињавају, сада и ту. Што му године одмичу све чешће призива ту успомену. *Тамо* је он налазио Своје. Одатле су биле долазиле поруке које му је вешто мислилачко коваштво било упућивало о чудесној блискости певања и мишљења. Исто је добовало по његовим ушима, захтевало од њега одважност противника, не супарника. Храбрећи га да иде својим путем. Да би свако био на своме ту и обоје били *сиремни да се одазову захтеву највишег неба и склоњени под заштитицу носиве земље*. Седи на једном басамку брвнаре. Пред њим је букова чесма издељана руком онога који је написао хиљаде страница о занатству нашега ту-бивања. О грађењу које је чување и становање. И који је и сâмо мишљење и певање разумео као грађење који сви скупа припадају становању. Становање које је пребивање ту. Где мислимо и певамо при стварима ту. Много је научио од Мајстора. *Када у дубокој зимској ноћи дивља мећава својим ударима бесни око брвнаре и све зашире и прекрива, тада је право време за писање. Мука језичног искривања наликује оштору јелâ захваћених налету олује*. Никада Мајстору није окренуо леђа, али није желео да ствара под његовом сенком. Удаљио се. Ћутао је и писао Своје, идући по своме блату, по рибањацима свога језика, по мочварама чија гротла и дубине нико не познаје. Натоварени смо библијским песком из њених пустиња. Песком по коме се може писати. У било ком часу. У часу снежне олује, рецимо. *Која је нешто као мир*. Кома припада стање писања, које о себи пише да значи, да јесте: *ујушћивају се у оно отворено коме смо изложени када ишчемо и које се никада не сабира у свој пошис*. Све што је до сада био написао као и ово што пише сада, или је писао јуче, а писаће опет и сутра, креће се тим рубовима на којима пребива заједно са метафорама књиѣ које је читао, а све заједно је обрис уписан у памћење његовог тела. – Како би волео да прича о времену када ово није знао! Када је био посве чист од знања пред оним што му се дешава и само то што му се дешавало беше ту. Наћи се на месту једне сенке. Друге сенке. Под танким линијама лета. Петуније. Стајих пред њима. Унутра у нечему пред њима. Ваљда су то били мириси. Далеки мириси који ће са мном

путовати према мојој смрти. Сваки час је остављање сваког часа, заувек. Али стајање траје читав живот. Бива се, и нигде се не стиже. Јер се стоји. Нико и ничега у нама постоји, са нама, док је нас. Морао бих ово рећи без приче. Прича је као појас за спасавање. Нема приче. Нема спасавања. Не треба причати. Прича мора бити трансцендирана. Стоји се ту. Без престанка ту. У сваком часу ту. Ту настају питања, одговори. Какви одговори. Поуздани?! Где сам то ја? Питај. Питај даље. Да ли се *онда* пред петунијама о томе питао? Беле дуговрате петуније. Под зидом куће. Пред тамним зидом куће. Порозним. Он, још дечак. Онда. Одатле се кренуло. Падање кише једног поподнева. Тамна крушкова стабла. У цваћњи. Ветар који се обрушио са кишом на стабла. Потом сунце каснога поподнева. Бели цветови са крушковог стабла доле. Лећи на њих. Легао је. На мирис земље – кише која га носи. И то ношење ће потом, годинама дуго, да се спушта према овом писању сада. Да буде спуштано према овоме што пише. И да сада лежи – то писање – пред њим који пише о *оном*, о белим крушковим цветовима који су истина онога шта он чини сада. *Писање крушкових цветиова*. Преко лѝка времена. Ово писање ту пред њим је та стварност, *оне* стварности. Ствар која пада по њему. Јер је падала онда. Писање није *Нишѝа*. Хоће сада да подигне очи, да разбистри слику. Али остаје пишући. Хтеде опет. И опет оста пишући, ослоњен очима о земљу, као штакама. – „Ово је мој живот”, рече. И то беше његов живот. Између је био његов живот. Још живи. И сунце би могло да се спусти пред вече, и *сиушѝа се* да врати облик некадашње успомене. Тамо онда *ѝу*. Ту тамо онда. Сада. *Враћа се*. Све прекрива бршљан, чим се напусти садашњост. Само да и после писања онај доживљај остане. Да се сада не усели у књигу и тамо се заувек у њој не изгуби, док га он овим сећањем оживљава. Тога се боји. Да не остане без тих својих белих сати пре но што му живот буде завршен. Тек онда нека они сати постану књига. А када се и њене странице једнога дана расточе и када слова буду нестала биће онако како су пореци ствари ишли да буду. Да би поново постали. Да поново постану. Да би били такви како се бива без воље и без жеље, јер ионако тако како јесте мора да буде и никако другачије не може бити. Ту. Поређати једно поред другог сва *ѝу*. Узалуд. Сва *ѝу* јесу једно ту. И оно једно *ѝу* са петунијама оно једно *ѝу* са крушковим цветовима, и много других, временски ближих *ѝу*, је било. Док заборављамо на време, сва *ѝу* су само једно *ѝу*. Јер *ѝу* није место, оно је бивање. Био сам *ѝу* и јесам *ѝу*. Ту, које туствује дуго, јесте одрастање у месту које се шири са пуштањем места у нас. Са догађањем места у нама. Сваког једног места. На које не морамо доћи, јер смо на неком *ѝу*

увек, које је једно. Земља. Сакупљајућа Земља, може бити бачка земља, тамо негде нека друга земља исте Земље која се пружа по тишини. Сакупљено *иу* што ћути по тишини како се каже када се говори да ту јесмо док пишемо *иу*, у једној ноћи, која пада по столу, по прозору, по спојевима ствари–тишинâ. Између тишинâ ствари, и у то између док пишемо, у *иу* сваког пребивања ми гледамо. Гледати места на којима смо док стојимо укопани *иу* где мирише на место, где светли по месту, где се простор пружа од места *ка њамо њрема нечем далеком и нејасном* и где нисмо. Гледао је низводно од *иу*, струју ношену музиком његовог тела и простором чије су равни испуњене јечањем и чистином у којој пребива, гледао увек исто *иу* свеједно где био и које од њега неће бити напуштено док живи. После наше *иу* нестане, спусти се са нама у гроб и више није ту. Ово размишљање текло је уз писање, преписујући свој ток док он пише. Деца су отишла, мислио је. Предмети који се око њега ту окупљају благе су успомене на живот у коме са часовником пребива време и бука. Могао је да види оне петуније о којима је овде писао. Стоји пред њима одвајкада. Када је стајао *онда* пред њима бавио се размишљањем о томе *сада* које је имало тек да дође. О таквим епифанијама које га погађају с времена на време знао је понешто. *Мислиће о њеиунијама једнога дана*, мислио је. *Ту* је било једно место које се премешта. И које је бивање. О коме пише *иу*. То је било тако.

(Одломак из романа)

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ

МОЛИТВЕ У ПОТАЈИ

По Симеону Дајбабском

1.

Под високом јелом удобно је топлоту наћи.

*Падох и видех њуџеве нове,
Живоџ се расу у збеџ и расел,
Земаљске слике звездано џлове,
Ридам и џевам џражећи насел.*

*Живоџ се расу у збеџ и расел,
Осџах без неба и крајолика,
Ридам и џевам џражећи насел
Поџуџ џросјака исџод звоника.*

*Осџах без неба и крајолика,
И за џе, мајко, џевам џаниџуне
Поџуџ џросјака исџод звоника,
Гробља, суџреби – све слази у ме.*

*И за џе, мајко, џевам џаниџуне,
Воћњаџи, жиџо, орах у доли,
Гробља, суџреби – све слази у ме,
Румени сумрак на кров се џроли.*

*Воћњаџи, жиџо, орах у доли,
Земаљске слике звездано џлове,*

*Румени сумрак на кров се ѓроли,
Падох и видех ѓуѓеве нове.*

2.

Ораси се чују чим руку међу њих метнеш,
а славољубиви кад га споменеш.

*Усѓеси земни и свеѓске зѓоде,
Прелесѓи ме диѓла до самољубља,
Дуѓа без ѓсалма – извор без воде,
Шѓѓо слава већа, ѓуѓа је дубља.*

*Прелесѓи ме диѓла до самољубља,
Не видех ближње – далека слика,
Шѓѓо слава већа, ѓуѓа је дубља,
Осѓадох скривен иза своѓ лика.*

*Не видех ближње – далека слика,
Мноѓима рекох: језик за зубе,
Осѓадох скривен иза своѓ лика,
Они ѓѓѓо ѓрабе највиѓе ѓубе.*

*Мноѓима рекох: језик за зубе,
Госѓоде, додај молиѓѓве клиѓу,
Они ѓѓѓо ѓрабе највиѓе ѓубе,
Чемерје бриди на ѓрешном лиѓу.*

*Госѓоде, додај молиѓѓве клиѓу,
Дуѓа без ѓсалма – извор без воде,
Чемерје бриди на ѓрешном лиѓу,
Усѓеси земни и свеѓске зѓоде.*

3.

Море се узбурка олујама, а човек гресима.

*И оѓѓѓ, ево, ѓрелесѓи ме ѓени –
Да моје буду, авај, све сласѓи!*

*Грех ме за грехом сїрасїїма їлени,
Расїуко живоїї у худој цвасїи.*

*Да моје буду, авај, све сласїи,
Олујно лине зордосїї у оку,
Расїуко живоїї у худој цвасїи
Као муња у їрекраїїком скоку.*

*Олујно лине зордосїї у оку
И сїї се новим глладима кїїїм
Као муња у їрекраїїком скоку
Над їоїїоком са ребрима виїїм.*

*И сїї се новим глладима кїїїм
У власїи срђи, зорд и ничији.
Над їоїїоком са ребрима виїїм
Прене ме гласак нови, їичији.*

*У власїи срђи, зорд и ничији,
Грех ме за грехом сїрасїїма їлени,
Прене ме гласак нови, їичији,
И оїеїї, ево, їрелесїї ме їени.*

4.

Лисица кад види да не може отети се из гвожђа,
ногу прегризе да живот спаси.

*Живоїї је и сан, рекоше оци,
За сїас се душе дарује їшело,
На свеїїу мнози греха їїаоци,
Не видех ни ја докле се смело.*

*За сїас се душе дарује їшело,
У клоїку їадох као лисица,
Не видех ни ја докле се смело,
Живоїї је варка, їразна лисница.*

*У клоїку їадох као лисица,
Људи ме јошїїе у муци држе,*

*Живої је варка, празна лисница,
Дани за даном ко жижак прже.*

*Људи ме јошће у муци држе,
Молива гони демонске силе,
Дани за даном ко жижак прже,
Однекуд са мном вуци и виле.*

*Молива гони демонске силе,
На свећу многи греха шаоци,
Однекуд са мном вуци и виле,
Живої је и сан, рекоце оци.*

5.

*Коза воли сене и висове,
а себичност хвале и почаст.*

*Куда год кренух, узме ме хвала,
Не осћа ништа од оног мене,
У дуцу сћала шек жеља мала
Да живої једном чистином крене.*

*Не осћа ништа од оног мене.
Куд ли ће дани на овом свећу?
Да живої једном чистином крене:
Нова песма у мајерњем лећу!*

*Куд ли ће дани на овом свећу,
Чиме се гизда осћаиак снова?
Нова песма у мајерњем лећу
Као орао онад висова!*

*Чиме се гизда осћаиак снова?
Оћуд се чује деиша плачак.
Као орао онад висова
На главу пада јуродив зрачак.*

*Оћуд се чује деиша плачак.
У дуцу сћала шек жеља мала,
На главу пада јуродив зрачак,
Куда год кренух, узме ме хвала.*

6.

Душа о телу брине као сестра о брату.

*Мно̀го је њу̀ша болела ду̀ца,
И ш̀ело њало ко суво лицѝће,
По̀тајни демон одасвуд ку̀ца,
Човек је слабѝх цѝно с̀ирасѝи ицѝе.*

*Тело је њало ко суво лицѝће,
Далека њесма са брда мине,
Човек је слабѝх цѝно с̀ирасѝи ицѝе,
Пролази живо̀и – ѓолуб од ѓлине.*

*Далека њесма са брда мине,
Сунце се рађа у новом кру̀гу,
Пролази живо̀и – ѓолуб од ѓлине,
Нисам ли можда за њричу дру̀гу?*

*Сунце се рађа у новом кру̀гу,
И реке њеку мања у већу,
Нисам ли можда за њричу дру̀гу –
Где се њјаве уназад крећу.*

*И реке њеку мања у већу,
По̀тајни демон одасвуд ку̀ца,
Где се њјаве уназад крећу
Мно̀го је њу̀ша болела ду̀ца.*

7.

Ето и голуб се научи писмо да носи,
а како ти да не навикнеш добра чинити.

*С̀ирадални њу̀ши, далеке слу̀иње,
На̀лавце живо̀и ш̀ерао своје,
Казаћу оѝеи из ове ћу̀иње:
Од бла̀ша јесмо, ал ду̀ца није.*

*На̀лавце живо̀и ш̀ерао своје,
Сазнадох ш̀ако истѝине земне,*

Од блаїа јесмо, ал дуца није,
Боџу кроз чистіо срце се крене.

Сазнадох іако исїине земне,
Греџан сам, ломан, не јоџ за іодвиџ,
Боџу кроз чистіо срце се крене,
Молиїва ваїи монаџки іосїриџ.

Греџан сам, ломан, не јоџ за іодвиџ,
Сиїан и ірљав, ко мољаџ бедан,
Молиїва ваїи монаџки іосїриџ,
Госїоде, Тебе у свему џледам.

Сиїан и ірљав, ко мољаџ бедан,
Казаћу оїейі из ове ћуїїње:
Госїоде, Тебе у свему џледам,
Сїрадални іуїи, далеке слуїїње.

8.

Ко хоће да хвата младу пчелу,
нека при себи има љубичицу.

Деїињсїїво іламїи, мириси џуде,
Божїја дуџа над долом іева,
Треїћући деца іајни се чуде,
Шума крај реке с дуџом іоїџва

Божїја дуџа над долом іева,
Пролазе чаром радосни људи,
Шума крај реке с дуџом іоїџва,
Небо у џвасїи іанїїуне џуди.

Пролазе чаром радосни људи,
Свейїлуџну крила ічелиње сласїи,
Небо у џвасїи іанїїуне џуди,
Сазвежђа ничу из реїа ласїи.

Свейїлуџну крила ічелиње сласїи,
Мајка с бунара іросїїа каїи,

Сазвежђа ничу из реја ласџи,
Ошјац се воде небеске наји.

Мајка с бунара ѝросија каји,
Трејћући деца џајни се чуде,
Ошјац се воде небеске наји,
Дешињсџиво ѝламџи, мириси ѓуде.

9.

И без велике воде, млин може да меље.

Пламичак зоре над реком мири,
Прамење маље личи на дуџе,
Из ѝања – змија џек рејом вири,
Данак разџони чујаве ѝмуџе.

Прамење маље личи на дуџе,
Осџаци млина ѓураво ћуџе,
Данак разџони чујаве ѝмуџе,
Рибари реку уловом муџе.

Осџаци млина ѓураво ћуџе,
Низ воду мину сенка нечија,
Рибари реку уловом муџе,
Зазвони сокак, иѓра дечија.

Низ воду мину сенка нечија,
Одонуд лавеж, фабрички ѝсак,
Зазвони сокак, иѓра дечија,
На ѝосо рани раднички свиџњак.

Одонуд лавеж, фабрички ѝсак,
Из ѝања – змија џек рејом вири,
На ѝосо рани раднички свиџњак,
Пламичак зоре над реком мири.

Кројач не прекида рад ако му се конач откине.

*Па̄иријарх Павле̄ прицива дӯмад,
Радосна дӯца окре̄и лако,
Као мој о̄ӣац кад̄ пра̄ви бурад,
Конац̄ и обруч̄ прӣӣе̄гнӯ јако.*

*Радосна дӯца окре̄и лако,
Па̄иријарх Павле̄ по̄с̄тавља̄ фасун̄г,
Конац̄ и обруч̄ за̄ӣе̄гнӯ јако,
На сличан начин̄ ӯградӣ дих̄ӣун̄г.*

*Па̄иријарх Павле̄ по̄с̄тавља̄ фасун̄г,
Оков̄ и о̄ӣшок̄, држа̄љ и оквир,
На сличан начин̄ ӯградӣ дих̄ӣун̄г,
Заздравӣ расце̄ӣ – ко да је нови.*

*Оков̄ и о̄ӣшок̄, држа̄љ и оквир,
И на цӣеле̄ по̄с̄тавља̄̄ ње̄це̄ӣ,
Заздравӣ расце̄ӣ – ко да је нови,
Дӯца̄ ис̄ӣја̄̄ по̄дневнӣ̄ џербе̄ӣ.*

*И на цӣеле̄ по̄с̄тавља̄̄ ње̄це̄ӣ,
Као мој о̄ӣац̄ кад̄ пра̄ви бурад,
Дӯца̄ ис̄ӣја̄̄ по̄дневнӣ̄ џербе̄ӣ,
Па̄иријарх Павле̄̄ прицива̄̄ дӯмад.*

ДРАГАН ХАМОВИЋ

ЗМАЈ У ЈАЈЕТУ
(Наивне песме)

ЗМАЈ У ЈАЈЕТУ

*Змај се још сећа свој родној јајети
Као удобној, шојлој вилајети.*

*Јер, свако ко се ошуда излеће,
Трчећи што пре у свети да избеће,*

*После, не може никад да прежали
Лежај где сви су безбедно лежали,*

*Тамо где беху редовно храњени,
Од свежа споља склоњени, брањени!*

*И бесконачне просторе сивали,
Појреко-уздуж иливали, иливали!*

*Колику силу јајацице заима,
Какво се чудо леже у јајима?!*

*Змај би се зашо у јаје врашио,
Себе смањо и крила скрашио...*

(Али је касно ие сивари схвашио!)

ЗМАЈ НА КРАЈУ ЗИМЕ

Те^цко мени змају на измаку зиме,
Тај ^прелаз изну^пира ^прос^пио разори ме!

С^нуждим се у у^глу, ^ца^пи^ћем невесело:
Куда ^иц^чезава^ц, ^цар^ст^во моје бело?

Мени се до^пало: ^по сне^жу ^по^палом,
^пр^ишим ^пу^пи и ^слу^цам ^цк^ри^пу ^под ^ст^во^палом.

И сваки се ^корак у ме^ко ^пободе,
Корачам ^по мору мира и слободе!

Ко^пни, у к^ри^ама, ^цт^во било бело је,
Сне^ж ^цела^ц, кад мис^ли^ц: о^пе^п све цело је!

Сне^ж ко^пни, сад ружан, ду^ца ме болеће
До ^прво^ж ^пролећа. Ва^лда одолеће...

ЗМАЈ И ЗВЕЗДЕ

Осу се небо звездама,
О^пвара вра^па бездана.

Змај зуре док не раздани,
Мисли – за^цт^во смо саздани?

„Бескрај звездане ^пра^цине,
Мало, ^признајем, ^пла^ци ме!

Зар сви смо ску^па сведени
На овај бескрај ледени?”

С ^пи^пањима од искони
Змај бди док ју^про изрони:

Све сунце зачас рас^прави,
Зебњу у змају раск^рави...

(Небеско ^чис^то ^плавило
Од^говор му дојавило...)

ЗМАЈ СЕ ВРАЋА КУЋИ

Усред часа славе, шешке муке, слома,
У змају ојача магнећ родног дома.

Сила одвећ јака сїане змаја вући,
Ма где био, шад би – само кући, кући...

Узбуркану сїрују убрзо би слегло
Долазак у шойло змајевийо легло.

Обнови га просїор у коме све шоче;
Где први шуй гукну мама, рече оче!

Змајске маске сїадну, сем прве, дечије,
Овде му све блиско – не шамо нечије!

Кад год се враїио – зрли га, све пращїа
Дом и дворищїанце, воћњак, бивша бащїа.

Пролазе године, али на шом месїу
Змај увек пронађе своју дванаесїу.

ЗЕМЉА ЗМАЈЕВА

Треба и шо знаїи, на крају крајева,
Србија је под защїишїом змајева.

Кад але крену да праве несрећу,
Змајеви узлећу и але пресрећу.

Змај од Србије, син цара Лазара,
Док силник разара – све изнова сївара.

И Змај-десїої Вук и Змај од Ноћаја,
Бране од невоља, дижу из очаја.

Насїуїи слабосї, сїрах и оклевање,
Змај чује сїарих змајева певање;

*Кад ала мно̀го је и сѝрацна беда је,
Оснажен ѝесмом – змај се не ѝредаје.*

*А ѝраје и сила од милион слова,
Змај ѝевајући, нацѝ добри Змајова.*

*Већ двесѝа го̀дина, кроз срѝске крајеве,
Змајићи расѝу од ѝесме Змајеве.*

*По земљи Србији, рају од рајева,
Лежу се јаѝа будућих змајева.*

ЗМАЈ НА КАЛЕМЕГДАНУ

*Не само ноћу, нѐго у ѝо̀ дана
Змај свраѝи крицѝом до Калемег̀дана!*

*Мине унакрсѝи ѝе сѝаре ѝврђаве,
Прелисѝа време, векове рђаве.*

*„Процлосѝи ду̀га, ево на ѝрагу ме:
Знам ѝи све куле, бедеме, лагуме!”*

*И ѝусѝи ѝесму цѝио није ѝевана
Од давног̀ доба Десѝоѝа Сѝевана!*

*(Сѝеван, оклоѝник од змајевог̀ реда:
Благ̀ када ѝева – а сѝрацан кад г̀леда...)*

*И змај, сав ѝонетѝ (ваздух г̀а најѝје)
Змакне нег̀де код Вароцѝ-каѝије...*

ЗМАЈСКИ ВЕНАЦ

*А змајевѝ децу, људе, земљу бране
И са ове доње и са г̀орње сѝране.*

*Они који сада ѝребивају г̀оре
Невидљиви, сваг̀да сѝарају се, боре*

Против пријатених што лукави, бесни
Врљају по нама – а нисмо ни свесни!

Да, борци смо једне борбе непрестане,
Унутра тек згасне, споља ојетилане!

Снемогне змај борац, храбру главу погне,
Саборац одозго шајно пријомогне;

Чини се, сва снага испече из коже:
Нешто навре – буде што бићи не може!

Ошкуд шакав замах, ни сам змај не схвати:
С њим су, у налећу, горња змајска јати...

КАД ЗМАЈ ОРЕ ДРУМОВЕ

„Змаје, мори, друмове не ори!” –
Реже але, скоро пролајале.
„Тице, але, да не будем гори,
Трзати ми нерве допрајале!”

„Немој, море, пути нико не оре,
Јер алама то је магистрала!”
Сад предлажу але преговоре –
То је нама змајска борба дала.

Змајски народ вечито се бори
Против зала, никад ситих ала;
Све што вредни ратар ирудом створи,
Три ала у проситранства сала!

„Добро, але, поправимо стање
И на друму, као и у свешу!
Најпре, але, да једите мање,
Уведите си роги нос, дијешу!”

„Шта змај нама озбиљно предлаже:
Да једемо умерено, носно?
О зар бисмо, смањене килаже,
Преознале и шта смо и ко смо?”

*То је тако: шћа би била ала
Без своџ масноџ, шћешкоџ каишћала?
А шћразан је, скроз без садржаја –
Неборбени живоић једноџ змаја!*

АВЕТИ У ПЛАВЕТИ

*У леићену нехајном шо дубокој шлавейи
Исшред змаја искрсну – чеиша модрих авейи!*

*Змају не би шријаишо: „Ойейи ове уишваре,
По небу ме шресрећу ша доживљај укваре!*

*А кренуће, лукаве, жоц да се шрешодобе:
Те миле су, благе су – а знам да су сшодобе.*

*Чак змајеви искусни, каљене војничине,
Поверују, шоклекну – ойчине их шричине!*

*Јер шћешко се, доцније, шцащавосшћи извида
Змај шомейен заслуџом шриказа и шривида!*

*У шојаве шпрекрасне шреварно се шрейшворе:
Зашшо кад сам шовище – очи су ми чеишворе!”*

ТУЖНИ ЗМАЈ

*Био змај један шредиван, шо свему змајском одличан,
Али одскора некако сшшшщан и меланхоличан.*

*Туга је меланхолија (смисао речи шо ли је?)
А звучи, кад се изрекне, ко да се шћечносшћи шролије.*

*Шшша се у змају изврсном шћешко и шћужно шролило,
У себе га зашшворило и одасвуд ойколило?*

*Такав је након шовраишћка с једноџ од храбрих лейшова,
Тад начас шћакну границу с шпросјајем злаишних свеишова.*

Тонове зачу ведрије но сви чувени ѿнови,
Али до сјајне границе – никад се лећ не ѿнови.

Змај је свети овај волео – ма схвати да му пријају
Предеи, воде, ликови цјо ошуд ѿајно сијају!

Ошад му ѿуға долива горке и шамне ѿечности,
Чезне да оћей дошакне злашну линију вечности.

ГАЗДА САНШО

Необична група ходала је друмом који води преко Касуге за Имазу, у провинцији Еђиго. Мајка, тек што је прешла тридесету, води двоје деце. Секи је четрнаест, а бати дванаест година. Са њима је и слушкиња од око четрдесет година, која бодри двоје изнурене деце да иду даље, говорећи им: „Још мало па ћемо стићи до гостионице.” Једно од двоје деце, девојчица, хода вукући ноге, али је ипак одлучна и труди се да мајка и брат не примете колико је уморна, па чим се сети показује како јој је корак лак. Да је група ишла да посети неки оближњи храм можда би и деловала прикладно, али тако озбиљно припремљени за пут, са шеширима и штаповима, деловали су необично свакоме ко их погледа, па су чак изазивали и сажаљење.

Покрај друма местимично се појављују сеоске куће. На друму има доста песка и шљунка, добро осушеног по ведром јесењем дану и помешаног са глином, те је прилично чврст и ни налик друмовима уз море, где људима задаје муке то што им ноге упадају до чланака.

Управо су пролазили покрај неколико кућа са сламнатим крововима у реду, оивиченим храстовом шумицом, коју је вечерње сунце јарко обасјавало.

„О, видите оно прелепо јаворово лишће”, рече мајка која је ишла прва, показујући деци.

Деца погледаше у правцу у којем је мајка показивала, али ништа не одговорише, па слушкиња рече: „Није ни чудо што је изјутра и увече тако захладнело кад је лишће на дрвећу таквих боја.”

Девојчица изненада погледа брата иза себе и рече: „Желела бих да брзо стигнемо тамо код оца.”

„Секо, још увек нисмо далеко одмакли”, брат јој мудро одговара.

Мајка их упозори: „Тако је. Морамо препешачити још многе планине попут оних које смо до сада прешли, и још много пута чамцем прећи реке и мора. Морате свакога дана дати све од себе и стрпљиво пешачити.”

„Али ја хоћу да тамо стигнемо брзо”, рече девојчица.

Групица је неко време пешачила у тишини.

У сусрет им долази жена која о рамену носи празна ведро. Враћа се из солане на обали, где извлачи морску воду за со.

Слушкиња јој се обрати: „Молим те. Знаш ли неку кућу која прима путнике на ноћење?”

Жена из солане стаде и одмери групицу од њих четворо, господаре и слушкињу. Онда рече следеће:

„О, баш ми је жао. Не налазите се на добром месту сада кад сунце залази. У овом крају нема ниједне куће која би путнике примила на преноћиште.”

Слушкиња рече: „Стварно? Зашто су људи овде тако негостољубиви?”

Двоје деце обратише пажњу на све живљи разговор и приђоше жени из солане, тако да је изгледало као да су је деца и слушкиња опколили.

Жена из солане рече: „Нису. Ово је гостољубив крај са много верника, али је то господарева наредба и ми ту ништа не можемо. Тамо напред”, жена застаде и показа у правцу одакле је управо дошла. „Тамо напред, ено, видите мост, тамо је постављена табла са објавом. Кажу да ту детаљно пише о томе да у последње време по овом крају тумарају неки грозни трговци робљем. Зато постоји казна за онога ко прими на преноћиште неког путника. Кажу да ће бити кажњено и седам породица из околине.”

„Тешко нама. Са нама су деца, па нећемо моћи још далеко. Шта бисмо могли да учинимо?”

„Да видим. Биће већ ноћ док стигнете близу солане одакле сам ја дошла. Нема вам друге него да овде пронађете неко згодно место где ћете преспавати под ведрим небом. По мом мишљењу, најбоље би вам било да спавате под мостом. На обали реке стоји пуно дебала наслоњених на сам камени насип. Дебла су допловила са горњег тока реке Аракава. Преко дана се под њима играју деца, а између њих има мрачних места до којих не допире сунчева светлост. Ни ветар не продире унутра. Ја живим код газде солане у коју одлазим овако свакога дана. Кућа се налази баш тамо, у оној храстовој шуми. Кад падне ноћ, донећу вам сламу и простирке.”

Мајка, која је подаље стајала сама и слушала тај разговор, сада приђе жени из солане и рече: „Срећа наша што смо срели неког тако доброг као што сте ви. Отићи ћемо тамо да спавамо. Будите љубазни, позајмите нам сламу и простирке. Барем толико да простремо и покријемо децу.”

Жена из солане то обећа и упути се кући у правцу хрстовог гаја. А оно четворо, господари и слушкиња, похиташе према мосту.

Групица стиже до моста Оге на реци Аракава. Као што је жена из солане рекла, ту је постављена нова табла са објавом. Ни господарева наредба записана на табли не разликује се од онога што им је жена казала.

Ако овуда тумарају трговци робљем, чини се да би боље било да то испитају. Зашто ли је господар издао наредбу да се путници које мрак ухвати на путу не смеју примити на преноћиште? То им непотребно узрокује проблеме. Али, за људе у стара времена, наредба је била наредба. Мајка није ни размишљала о томе да ли је наредба добра или лоша, већ је само јадиковала над судбином која их је довела ту где таква наредба постоји.

Код моста је стаза којом људи иду на обалу да перу рубље. Групица је одатле сишла на обалу. Заиста је јако много дебала стајало уз камени насип. Групица је пратила насип и зашла под дебла. Радознао, дечак је ишао први и храбро се завукао унутра.

Када су зашли дубоко унутра, пронашли су место налик пећини. Доле су се попречила велика дебла, која су им послужила као под.

Дечак је ишао први, па се попео на дебло које је стајало водоравно, отишао до најдаљег кутка и позвао: „Секо, брзо дођи!”

Девојчица је плашљиво дошла до брата.

„О, чекајте”, рече слушкиња и скиде завежљај који је носила на леђима. Онда склони децу на страну, извади нешто пресвлаке и рашири је у кутку. Ту смести жену и децу.

Кад је мајка села, деца јој прискочише, једно с леве, а друго с десне стране. Од како су напустили свој дом у селу Шинобу у Иваширу, па све док нису дошли овде, дешавало се да су спавали и на изложенијим местима од овог, чак и када су били у кућама. Мало по мало, навикли су се на тешке услове, па се нису више жалили на такве невоље.

Слушкиња из завежљаја није извадила само одећу. Било је ту и хране коју су носили за овакве случајеве. Она је извади пред мајку и децу, па рече: „Овде не можемо упалити ватру да нас не би пронашли они зли људи. Отићи ћу до куће власника оне солане да затражим вруће воде. Замолићу их и за сламу и простирке.”

Слушкиња спремно оде. Деца са уживањем почеше јести пециво од пиринча и суво воће.

Прође неко време, кад се зачуше кораци некога ко се завлачио у сенку међу деблима.

„Убатаке, јеси ли то ти?“, упита мајка. Међутим, у дну срца је сумњала да је слушкиња могла тако брзо отићи до храстове шуме и вратити се. Убатаке је слушкињино име.

Ушао је човек од око четрдесет година. Крупне је грађе и са тако мало сала да му се кроз кожу може пребројати сваки мишић, осмех титра на његовом лицу ко у фигури од слоноваче, а у руци држи будистичке бројанице. Крећући се немарно као да је у својој кући, дошао је све до оног места где су се скривали мајка и деца. Онда је сео на ивицу дебла поред њих.

Мајка и деца су га само запрепашћено гледали. Нису га се плашили јер се није чинило да ће им нанети зло.

Човек рече следеће: „Зову ме газда Јамаока, и морнар сам. Кажу да у последње време овуда тумарају трговци робљем, па је господар забранио да путнике примамо на преноћиште. Изгледа да господар не може да похвата те трговце робљем. Жао ми је путника. Зато сам решио да им помажем. Срећом, кућа ми је подаље од главног друма, па не морам да се устручавам да их тамо примим у потаји. Тражим их по местима где можда спавају под ведрим небом, у шуми или под мостом, и до сада сам већ доста њих одвео својој кући. Видим да деца једу слаткише, али то их неће заситити а зуби ће им се покварити. Код куће немам ништа нарочито да вас послужим, али вас могу понудити кашом од јамовог корена. Изволите, пођите без устежања.“ Човек је то говорио ненаметљиво и као за себе.

Мајка је слушала пажљиво и није могла да не буде дирнута намерама овог човека, вредним хвале, будући да је он настојао да помогне другима чак и по цену да се оглуши о јавну наредбу. Стога му рече следеће: „Сада кад сам вас саслушала, мислим да је ваша посвећеност за дивљење. Мало ме брине то што би домаћину могло донети невоље ако нас прими на преноћиште противно наредби, али ако бисте ви могли дати топле каше, барем деци ако не и мени, и дозволити нам да се сместимо под вашим кровом, никада вам то не бисмо заборавили и били бисмо вечно ваши дужници.“

Јамаока климну главом и рече: „Ви сте стварно разумна жена. Хајдемо, онда, одмах. Ја ћу вас водити“, и спреми се да устане.

Мајка на то додаде са жаљењем: „Молим вас, сачекајте још само мало. Већ ми је неугодно због тога што ћете се побринути за нас троје, а ја морам још нешто да вам признам. Заправо, са нама је још неко.“

Јамаока наћули уши. „Неко је с вама? Човек или жена?”

„То је слушкиња коју сам повела да се брине о деци. Послала сам је по врућу воду, неких пола миље низ друм. Само што се није вратила.”

„Слушкиња, је ли? Онда ћемо је сачекати.” Његовим смиреним, тајанственим лицем као да је прелетео трачак радости.

Ту је залив Наое. Сунце је још увек скривено иза планине Јоне, а измаглица се надвија над морско плаветнило.

Један чамџија одвезује уже чамца у коју је укрцана група путника. Чамџија је газда Јамаока, а путници су господари и слушкиња, који су претходне ноћи одсели у његовој кући.

Мајка са двоје деце, који су газду Јамаоку срели под мостом Оге, сачекали су слушкињу Убатаке, која се вратила носећи напукнути ћуп са врућом водом, па их је Јамаока одвео да преноће код њега. Следила их је Убатаке, забринутог израза лица. Јамаока је њих четворо сместио у једну кровинару усред борове шумице јужно од друма и понудио их је кашом од јамовог корена. Онда их је упитао одакле су дошли и куда су наумили. Након што је прво изнурену децу ставила на спавање, мајка је, под slabим светлом, домаћину испричала понешто о њима.

Они су из Ивашира. Супруг јој је отишао у Цукуши и никако се не враћа, па је она повела децу и кренула да га тражи. Слушкиња Убатаке је дадила девојчици од рођења, а пошто нема својих рођака, одлучила је, како му је рекла мајка, да и она крене са њима на овај далек и неизванпут.

И тако су дошли доведе, али ако мисле да стигну до Цукушија, може се рећи да су тек кренули од куће. Да ли да даље иду копном? Или да иду морем? Пошто је њен домаћин морнар, он засигурно зна све о далеким провинцијама. Мајка га је замолила да буде љубазан и да их саветује.

Као да га је питала нешто сасвим просто, Јамаока јој је без имало оклевања препоручио да иду морем. Ако би ишли копном, убрзо би на самој граници са провинцијом Ећу наишли на опасна места названа Ојаширазу и Коширазу. Ту се дивљи таласи разбијају о подножје углачаних, стрмих литица. Путници се завлаче у пећине, где чекају да се таласи повуку како би трком прошли уском стазом под стрмим литицама. Родитељи тада немају времена да баце поглед на децу иза себе, а ни деца не стижу да погледају родитеље. То су опасна места на самој обали мора. С друге стране, ако би прелазили преко планина, и ту има опасних планинских стаза са којих би, ако стану на један климави камен, могли пасти на дно дубоког кланца. Ко зна на колико ће таквих

опасних места наићи док не стигну до западних провинција. За разлику од тога, пловидба морем је безбедна. Ако само пронађу поузданог чамцију, моћи ће без бриге да пређу стотине, па чак и хиљаде миља. Он сам не може ићи чак до западних провинција, али пошто зна чамције са свих страна, могу поћи његовим чамцем и он ће их сместити код некога ко би их превезао до западних провинција. Одмах изјутра поћи ће његовим чамцем, рекао је Јамаока као да то није ништа нарочито.

Кад је свануло, Јамаока је четворо путника пожуривао да крену. Тада мајка извади новац из врећице, у намери да плати за смештај. Он је спречи рекавши да неће новац за смештај, али се понуди да јој чува драгоцену врећу са новцем. Све вредне ствари, рече, треба поверити газди гостионице у којој одседну или власнику чамца када се укрцају.

Од како је мајка испрва допустила Јамаоки да их поведе на преноћиште, склона је да слуша све што јој њихов домаћин говори. Мада је сматрала вредним хвале то што је он ишао дотле да прекрши наредбу и прими их на преноћиште, ипак не верује баш у све што Јамаока каже. Та њена склоност да га слуша постоји зато што су Јамаокине речи убедљиве и мајка не може да им се одупре. Не може да се одупре јер у њему има нечег страшног. Међутим, није ни свесна да га се плаши. Није јој сасвим јасно шта јој говори њено срце.

Мајка се укрцала у чамац са осећајем да није могла учинити ништа друго. А деца, када су видела површину мирног мора, која се простирала као плави тепих, попела су се у чамац, док су им срца треперила од узбуђења. Само са Убатакиног лица није нестајало забринутости, која је постојала од када су претходног дана кренули са оног места под мостом, па све до сада, када су се укрцали у чамац.

Газда Јамаока је одвезао уже. Мотком се одгурнуо од обале, а чамац је запловио њишући се.

Неко време, газда Јамаока је дуж обале веслао на југ, према граници са провинцијом Ећу. У једном трену нестало је сумаглице и таласи су светлуцали на сунцу.

Стигли су до места скривеног стенама, на ком није било кућа, где су таласи спрали песак и на обалу избацили зелене и смеђе алге. Ту су стајала два чамца. Кад чамције угледаше Јамаоку, повикаше: „Је ли? Има ли шта?”

Јамаока подиже десну руку, сави палац и показа. Онда и он завеза свој чамац. Савијен само палац био је знак да доводи четворо људи.

Један од оних чамција зове се Мијзаки но Сабуро, из места Мијзаки у провинцији Еђу. Он показа отворену леву шаку. Као што десна рука означава робу, тако лева означава новац. То је значило да нуди пет *канмона*.

„Дајем више!” сад рече други чамција, па истог часа испружи леву руку, показа једном отворену шаку, а затим усправљени кажипрст. Он је Садо но Ђиро и нудио је шест *канмона*.

„Забушанту један!” повика Мијзаки и устаде, а Садо скочи спреман за тучу: „Само пробај да ме претекнеш!” Оба чамца се заљуљаше, а бокови им се запљуснуше водом.

Јамаока је погледом мирно одмеравао лица двојице чамција. „Не губите главу! Ниједан неће отићи празних руку. Поделићу путнике између вас двојице, како им не би било претесно. Што се плаћања тиче, нек свако да ону другу понуђену цену.” Рекавши то, он погледа путнике иза себе. „Хајде! Пређите у оне чамце, по двоје у сваки. Оба иду у западне провинције. Чамци се тешко крећу ако су претоварени.”

Јамаока је помогао деци да пређу у Мијзакијев, а мајци и Убатаки у Садоов чамац. Кад је то учинио, и Мијзаки и Садо му утиснуше у руку нанизане кованице.

„Опростите, господарице, а врећа коју сте нашем домаћину дали на чување?” Истога часа кад Убатаке повуче своју господарицу за рукав, газда Јамаока одгурну свој чамац.

„Ја се сад опраштам од вас. Моје је било да вас предам у сигурне руке. Остајте ми здраво!”

Остављајући за собом ужурбане звуке весла, Јамаокин чамац се у трен ока удаљи од њих.

Мајка се обрати Садоу: „Верујем да веслате у истом правцу и да ћете стићи у исту луку.”

Садо и Мијзаки разменише погледе и гласно се насмејаше. Онда Садо одговори: „Првосвештеник храма Ренгебуђи, наводно, каже да су сви чамци што плови Будини, и да ће једнако стићи на 'ону' обалу.”

Тада двојица чамција ћутке покренуше своје чамце. Садо но Ђиро весла на север. Мијзаки но Сабуро на југ. „Хеј! Хеј!” дозивали су се мајка и деца, господари и слушкиња, али су се само све више удаљавали једни од других.

Потпуно избезумљена, мајка се пружила што је више могла ослањајући се руком о ивицу чамца. „Нема нам помоћи! Раставише нас! Анђу, чувај амајлију, светог Ђизоа! Зушио, чувај тај бодез који ти је отац дао! Немојте се раздвајати!” Анђу је име девојчице, а Зушио, име њеног брата.

Деца су непрестано дозивала само: „Мајко! Мајко!”

Чамци су се све више удаљавали један од другога. Више се нису чули дечји гласови, само су се видела њихова отворена уста, као птичице које чекају храну.

„Молим вас, чамцијо! Извините!”, Убатаке се обрати Садо но Ђироу, али пошто он није обраћао пажњу, она обухвати његову ногу, која је личила на стабло црвеног бора. „Чамцијо! Шта то чините? Како да живим даље ако ме одвојите од моје младе господарице и младог господара? И њихова мати, исто тако! На кога ће се у свом животу од сада она ослањати? Молим вас, веслајте за оним чамцем! За име света!”

„Доста више!”, повика Садо и шутну је иза себе. Убатаке се стропашта на дно чамца. Коса јој је била у неред и падала је преко ивице чамца.

Убатаке се усправи. „Ох! Ово је крај! Господарице, збогом!” То рече, па скочи стрмоглавце у море.

„Хеј!”, викну чамција и испружи руку, али већ је било касно.

Мајка скиде свој огртач и пружи га Садоу: „Ово је безвредна ствар, али узмите је због свега што сте учинили. Ја сад одлазим.” То рече, па стави руку на ивицу чамца.

„Лудачо!”, повика Садо, па је зграби за косу и повуче доле. „Мислиш да ћу дозволити да ми умре још једна? Сувише си ми вредна!”

Садо но Ђиро извуче уже и обмота га више пута око мајке, чврсто је вежући. Онда стаде веслати све даље на север.

Возећи у чамцу секу и бату који су и даље дозивали: „Мајко! Мајко!”, Мијазаки но Сабуро весла дуж обале и граби на југ. „Престаните да је дозивате!”, грдио их је Мијазаки. „Можда вас могу чути рибе и шкољке на дну мора, али она никако. Њих две ће на острво Садо да терају птице по пољима проса.”

Сека Анђу и бата Зушио плачу загрљени. И кад су напустили свој родни крај и отишли на далеки пут, бар су мислили да ће увек бити са својом мајком, а сада су их неочекивано од ње раздвојили, па њих двоје не знају шта да раде. Срца су им преплављена једино тугом, а нису могли ни појмити у којој мери ће овај растанак променити њихове животе.

Кад је било подне, Мијазаки извади пиринчане колаче и поједе их. Онда даде по један девојчици и дечаку. Они нису узели колаче да једу, него се само згледаше и заплакаше. Увече су, уплакани, заспали под простиркама од рогозине, којима их је Мијазаки покрио.

Неколико дана су провели живећи тако на чамцу. Не би ли их продао Мијазаки је обилазио луке у провинцијама Еђу, Ното, Еђизен и Вакаса.

Међутим, нико се није понудио да их купи јер су изгледали исувише младо и слабашно. Ако би се повремено и нашао неки купац, не би постигли договор око цене. Мијазаки је био све лошије воље и почео је да их туче, говорећи: „Хоћете ли вечно да плачете?”

Након што је својим чамцем прошао кроз многа места, Мијазаки је стигао у луку Јура у провинцији Танго. Овде, у месту Ишиура, на великом имању живи богаташ по имену газда Саншо; његови људи узгајају пиринач и јечам на његовим пољима и њивама, лову у планинама, рибаре на мору, гаје свилену бубу, ткају, а његови мајстори, сваки у свом занату, праве сваку боговетну ствар од гвожђа, глине или дрвета. Он купује све људе које му доведу. Кадгод не би нигде другде нашао купца за своју робу, Мијазаки би је довео овде, газди Саншоу.

Газдин надзорник, који је послом био у луци, одмах је откупио Анђу и Зушиа за седам *канмона*.

„Одлично! Сад кад сам завршио са тим дериштима, већ ми је лакше”, рече Мијазаки Сабуро и стави у недра новац који је зарадио. Онда уђе у крчму на пристаништу.

Ватра на ђумур гори на огњишту величине два пута два хвата, усред дугачке дворане у големој кући саграђеној на дебелим стубовима које човек не би могао обухватити. Наспрам огњишта седи газда Саншо, ослоњен о сточић, на три јастучета наређана један на други. Десно и лево од њега су његова два сина, Ђиро и Сабуро, као камени пси чувари. Газда, заправо, има три сина, али је најстарији, Таро, кад му је било шеснаест година, након што је гледао како његов отац својом руком жигосе слугу ухваћеног у покушају бекства, изненада без речи отишао од куће и нико не зна где би могао бити. Има томе деветнаест година.

Надзорник доведе Анђу и Зушиа пред Газду. Онда им нареди да се поклоне.

Деци, изгледа, надзорникове речи нису ни допрле до ушију, него су само разрогачених очију зурили у Газду. Тек је навршио шездесету, а на његовом је руменом лицу, као обојеном цинобером, високо чело и широка вилица, док му коса и брада блистају сребрном бојом. Деца су више изненађена него уплашена, и нетремице зуре у то лице.

Газда рече: „То су деца коју си купио? Нису као они које увек купујеш, па не знам за шта би их употребио. Кажеш да то нису

обична деца и зато сам рекао да ми их доведеш, али видим да су бледа и мршава. Ни ја сам не знам за шта бих могао да их употребим.”

Сабуро му ускочи у реч. Премда је он најмлађи син, већ му је тридесета. „Ех оче, како мало пре видех, нису се поклонили иако им је речено да то учине. Нису ни рекли своја имена, као остали. Можда изгледају слабашно, али су обоје тврдоглави. Овде сви почињу тако што мушкарци секу шибље, а жене извлаче морску воду за со. Нека и они раде то исто.”

„Баш као што рекосте, ни мени нису рекли имена”, рече надзорник.

Газда се насмеја подругљиво. „Изгледају тупаво. Имена ћу им ја дати. Девојчица ће бити Шинобугуса, Трпљивица, а дечак Васурегуса, Заборавко. Шинобугуса, ти ћеш ићи на обалу и извлачићеш три ведра воде дневно. Васурегуса, ти ћеш ићи у гору и сећи ћеш три свежња шибља дневно. Носићете лакши терет зато што сте слабашни.”

Сабуро рече: „Чини се да си блажи него што заслужују. Хајде, надзорниче! Води их сместа и дај им нешто чиме ће радити!”

Надзорник одведе децу у колибу за придошлице, па девојчици даде ведро и тикву, а дечаку корпу и срп. Придодао је и кутије у које ће стављати следовања хране. Колиба за придошлице била је одвојена од боравишта осталих слугу и слушкиња.

Кад је надзорник отишао, напољу се већ смркло. У колиби није било ни светиљке.

Следећег јутра беше страшно хладно. Постоља коју су претходне вечери затекли у колиби била је сувише прљава, те је Зушио отишао и негде пронашао сламнате простирке, којима су се покрили као што су се на чамцу покривали рогозом, па су заспали.

Као што му је надзорник казао претходног дана, Зушио је понео кутије и отишао је у кухињу по суви кувани пиринач. Иње се нахватало по крову и по слами расутој по земљи. У кухињи је велики земљани под, а већ је пристигло доста слугу који чекају.

Следовања за мушкарце и жене дају се на различитим местима, па су једном изгрдили Зушиа зато што је хтео да узме следовање за себе и за своју сестру, а тек пошто је обећао да ће од сутра долазити свако понаособ, добио је следовање за двоје, и то пиринчану кашу у дрвеној посуди, а врућу воду у дрвеној чинији. Пиринчана каша је била посољена.

Док су јели јутарњи оброк, за њихов узраст храбро су закључили да им, кад су се већ обрели у оваквој ситуацији, не преостаје ништа друго него да се помире са судбином. Онда се сека упутила

према морској обали, а бата горском стазом. Газећи по ињу, њих двоје су заједно прошли кроз трећу, другу и прву дрвену капију Газдиног имања, а онда су отишли, једно десно а друго лево, не престано се осврћући за оним другим.

Брдо на које се пење Зушио беше на рубу планине Јура, од Ишиуре се иде мало према југу. Место где треба сећи шибље није далеко од подножја. Пролази покрај предела на којима се ту и тамо види пурпурно стење и избија на широко поље. Ту бујају разне врсте ниског дрвећа.

Зушио је застао усред честара и осврнуо се око себе. Међутим, пошто није знао како се сече шибље, неко време није могао да започне, него је провео време одсутно седећи на опалом лишћу налик душеку, на којем је јутарње сунце почело да топи иње. Мало по мало дошао је себи, али је, секући гране једну за другом, повредио прст. Онда је опет сео на опало лишће и почео је да плаче мислећи на секу која је отишла на морску обалу и како ли ће тек њој бити хладно од морског ветра, кад је у гори тако студено.

Када је сунце већ било високо на небу наишао је други дрвосеча, који је са товаром на леђима силазио у подножје планине. „И ти радиш за Газду? Колико свежања шибља сечеш дневно?“, упита он.

„Требало би да исечем три свежња шибља, а ја још увек нисам ништа исекао“, искрено одговори Зушио.

„Ако ти требају три свежња дневно, онда је боље да два исечеш до поднева. Шибље се сече овако“, дрвосеча спусти свој терет и брзо насече Зушиу један свежањ.

Зушиу се донекле повратила снага, и мало по мало он је до поднева насекао један свежањ, и још један свежањ после подне.

Сека Анђу је до морске обале ишла на север, пратећи реку. Тако је сишла до места на ком се извлачи морска вода, али ни она није знала како се то ради. Скупила је храброст, али чим је спустила тикву у воду, таласи су је једноставно однели.

Девојка која је покрај ње извлачила воду, спретно је ухватила тикву и вратила јој. Онда јој рече следеће: „Тако се не извлачи морска вода. Ја ћу ти показати како се то ради. Десном руком држи тикву и овако извлачи воду, па сипај у ведро које држиш левом руком.“ Она брзо извуче једно ведро слане воде.

„Хвала ти. Чини ми се да сам, захваљујући теби, сада научила како се извлачи вода. Сад ћу сама да покушам“, Анђу је схватила како се извлачи слана вода.

Простодушна Анђу свидела се жени која је извлачила воду покрај ње. Њих две су јеле свој ручак, причале једна другој о себи

и посестримиле су се. Девојка се звала Кохаги из Исе, а купили су је у заливу Футами и довели овамо.

Тако им је протекао први дан. И сека је успела да напуни три ведре сланом водом као што јој је било заповеђено, и бата је донео три свежња шибља као што му је било заповеђено, обоје уз туђу помоћ, тако да су до заласка сунца све успешно завршили.

Сека је извучила слану воду, а бата је секао шибље, и живе-ли су тако из дана у дан. Сека је на обали мислила на бату, бата је у гори мислио на секу, и тако до заласка сунца, а кад би се вратили у колибу, ухватили би се за руке и плакали су, говорећи једно другоме о својој чежњи за оцем у Цукушију и за мајком на острву Садо, и разговарали су плачући.

И тако је прошло десет дана. Дошло је време да напусте колибу за придошлице. Кад напусте колибу, слуге одлазе међу слуге, а слушкиње међу слушкиње.

Двоје деце рекоше да се неће раздвајати ни по цену живота. Надзорник се пожалио Газди.

Газда рече: „Каква бесмислица! Слугу одвучите међу слуге! Слушкињу одвучите међу слушкиње!”

Чувши то, надзорник устаде, кад се јави други Газдин син, Ђиро, који је седео са стране. Он рече оцу: „Као што кажеш, оче, ваљало би раставити децу, али колико сам чуо, они рекоше да се неће раздвајати ни по цену живота. Тако тупави, какви су, могу се стварно убити. Иако је количина шибља коју исеку незнатна, а слана вода коју извуку мала, штета би било да изгубимо ма ког радника. Ја ћу то уредити како мислим да треба.”

„Је л тако? Ни ја не волим да имам штете. Слободно уради то на свој начин”, Газда се окрену на страну.

Ђиро нареди да крај треће капије саграде колибу и остави секу и бату да живе заједно.

Једнога дана у сумрак, двоје деце је као и обично разговарало о оцу и о мајци. Ђиро је пролазио туда и то чуо. Он увек обилази имање и пази да јачи не киње слабије, да нема свађа и да нема крађа.

Уђе у колибу и рече деци: „Иако чезнете за оцем и мајком, Садо је далеко. Цукуши је још даље. Деца не могу стићи до тамо. Ако хоћете да видите оца и мајку, боље је да чекате док не порастете.” То рече и изађе из колибе.

Прође неко време, па су у сумрак деца опет разговарала о оцу и мајци. Овај пут је Сабуро пролазио туда и то чуо. Он воли да лови птице у гнездима, па обилази гај за гајем на имању, са луком и стрелом у руци.

Сваки пут када би њих двоје разговарали о оцу и мајци, у својој превеликој жељи да их виде, изналазили би свакојаке начине како би то могли учинити, и маштали су овако или онако. Тога дана сека рече: „Јасно је да је немогуће да одемо на далеки пут док не одрастемо. Желимо да урадимо нешто што је немогуће. А кад боље размислим, нема никакве наде да одавде побегнемо заједно. Не брини се за мене, побегни сам. Онда прво иди према Цукушију, пронађи оца и питај га шта ти је чинити. После тога би могао да одеш у Садо по мајку.” На несрећу, Сабуро је случајно чуо управо те секине речи.

Сабуро уђе изненада у колибу, носећи у руци лук и стрелу.

„А тако! Вас двоје смерате да побегнете! За покушај бекства следи жигосање. Таква је наредба на овом имању. Само да знате колико је врело усијано гвожђе!”

Деца пребледеше. Анђу иступи и рече Сабуроу: „Чујте ме, господару. То је све измишљотина. Ма, докле би уопште стигао мој брат када би побегао сам? Причала сам о томе зато што ми толико желимо да видимо своје родитеље. Једном сам чак причала како бих желела да се брат и ја претворимо у птице и да одлетимо. Причамо оно што нам падне на памет.”

Зушио рече: „Моја сестра је у праву. Нас двоје увек разговарамо о немогућим стварима, овако као сад, како бисмо ублажили чежњу за оцем и мајком.”

Сабуро је неко време ћутке погледом одмеравао лица деце. „Ако кажете да је то измишљотина, нека буде тако. Добро сам чуо о чему сте разговарали између себе.” Сабуро то рече и изађе из колибе.

Те ноћи су обоје заспали уз неки грозан осећај. И ни сами нису знали колико дуго су спавали, кад се одједном зачу нека бука и они се пробудише. Од како су дошли у ову колибу, дозвољено им је да држе светиљку. При слабом светлу видеше да покрај узглавља стоји Сабуро. Он изненада приђе и обема рукама зграби децу за руке. Онда их кроз врата извуче напоље. Док они гледају горе у бледи месец, он их вуче широком коњском стазом којом су прошли и кад су први пут доведени пред Газду. Пењу се уз три степеника. Пролазе ходником. Иду околу-наоколо док не стигну у дворану коју су видели онога дана. Ту много људи стоји у тишини. Сабуро довлачи децу до огњишта у ком се види усијани ћумур. Од како их је извукао из колибе они су непрестано говорили: „Извините. Извините”, али пошто их је Сабуро вукао ћутке, на крају су и они заћутали. Насупрот огњишту су три јастучета, наређана један на други, а на њима седи газда Саншо. На његовом руменом лицу одражава се светлост бакљи које горе десно и

лево од њега, па оно изгледа као да гори. Сабуро из огњишта вади усијане машице. Држи их у руци и неко време зури у њих. Гвожђе које је испрва било тако црвено да је изгледало као провидно, почиње постепено да тамни. Тад Сабуро привлачи Анђу у намери да усијано гвожђе притисне на њено лице. Зушио му се обеси о руку. Сабуро га шутне и обори, па га држи својим десним коленом. На крају, усијаним гвожђем утисне крст на њено чело. Њен врисак цепа тишину и пролама се просторијом. Сабуро одгурне Анђу у страну, извуче Зушиа што му беше под коленом, те и на његово чело усијаним гвожђем утисне крст. Зушиов плач се меша са све слабашијим гласом његове сестре. Сабуро баци усијано гвожђе и опет зграби децу за руке, као кад их је довео у ову дворану. Онда, након што је погледом прешао по људима у просторији, одвуче двоје деце, околу кроз главну зграду, све до три степеника, па их гурне доле на залеђену земљу. Деца једва успевају да поднесу бол од ране и страх у срцу, од којих само што нису изгубила свест, и вратила су се у колибу код треће капије а да ни сами нису знали како су то успели. Срушили су се на постељу и неко време се нису мицали, као два леша, кад одједном Зушио викну: „Секо, светог Ђизоа, брзо!” Анђу одмах устаде и извади врећицу са амајлијом из недара. Дрхтавом руком развеза врпцу, из врећице извади фигурицу и положи је покрај узглавља. Обоје падоше ничице, једно с десне, друго с леве стране. Истога часа са чела им нестаде бола, који су једва подносили стискајући зубе. А кад су длановима протрљали чела, од рана није било ни трага. Од запрепашћења, обоје се пробудише.

Деца се усправише и стадоше разговарати о својим сновима. У исто време сањали су исти сан. Анђу извади фигурицу светог Ђизоа и положи је покрај узглавља, баш као што је то учинила и у сну. Обоје клекнуше и помолише се, а затим фигурицу принеше слабој светлости светиљке и погледаше јој чело. Десно и лево од белог увојка јасно су се видели ожиљци у облику крста, као урежани сечивом.

Од како је Сабуро случајно чуо разговор двоје деце и од кад су оне ноћи сањали онај страшни сан, Анђу се страшно променила. На лицу јој је био неки напети израз, између обрва су јој се појавиле боре, а очи су јој биле загледане негде у даљину. И ништа није говорила. Када би у сумрак дошла са обале, раније је једва чекала да се бата врати из горе како би са њим дуго разговарала, а сада је и у таквим приликама проговарала тек по неку реч. Зушио се забринуо, и када би је упитао: „Секо, шта ти је?”, она би му, уз усиљен смешак, одговарала: „Ма, ништа ми није, добро сам.”

Изузевши то, Анђу је била иста као пре: није говорила ништа необично и деловала је као и обично. Међутим, Зушио није имао никога коме би отворио срце и испричао о свом бескрајном болу, који је у себи осећао гледајући како се променила његова једина сека коју је тешио и која је њега тешила. Њихов свет постао је још туробнији него пре.

Снег је падао и престајао, и тако дође крај године. Ни слуге ни слушкиње више нису обављале послове напољу, него су добиле задужења у кући. Анђу упреда конач. Зушио туче сламу. Није потребна никаква обука да би се тукла слама, али је тешко упредати конач. А кад падне вече, Кохаги из Исеа долази да јој помаже и подучава је. Није се Анђу променила само према брату, него је и са девојком мало говорила, а понекад је била и осорна. Међутим, Кохаги не губи стрпљење, него се дружи са девојчицом и даље се бринући о њој.

И на имању газде Саншоа дрвене капије су украшене боровим гранама. Међутим, овде нема никаквих свечаности за Нову годину, а исто тако нема ни неке нарочите живости јер жене из Газдине породице највише времена проводе унутар куће и ретко излазе напоље. Само надређени и подређени мало више попију, па у колиби са слугама избију свађе. Свађе су, иначе, биле строго кажњаване, али у ово доба године надзорник се не обазире на њих. Прави се да не види ни када потече крв. Чак се дешава да га није брига ни ако некога убију.

У усамљену колибу покрај треће капије у посету је с времена на време долазила Кохаги. Као да је са собом доносила живост из колибе за слушкиње, па би, док је говорила, у туробну колибу стизало пролеће, а чак би се и на лицу девојчице Анђу, која се у последње време променила, појавио трачак смешка, што се иначе ретко могло видети.

Кад су прошла три дана, поново су почели послови у кући. Анђу упреда конач. Зушио туче сламу. Анђу је већ тако лепо научила да врти вретено, да Кохаги, када би и дошла увече, више није имала шта да јој помаже. Иако се Анђу променила, није јој сметало да обавља овај мирни посао при коме се непрекидно понављало исто, а чинило се и да јој је тај посао одвлачио пажњу, усмерену увек на исту ствар, и донео јој мир. А Зушиа, који више није могао разговарати са својом сестром као раније, нарочито би охрабрило то што је Кохаги била ту и разговарала са секом док је ова прела.

Дошло је време када је вода све топлија, а трава ниче. Дан пре него што ће почети послови напољу, Ђиро је, обилазећи

имање, ушао у колибу код треће капије. „Како је? Хоћете ли моћи сутра на посао? Међу људима има болесних. Не могу да знам тачно како су кад чујем само од надзорника, па сам кренуо данас од колибе до колибе да их све обиђем.”

Зушио који је тукао сламу заусти да одговори, али још није ни реч прозборио, кад Анђу, ни налик себи каква је била у последње време, заустави руку којом је упредала конач и изненада иступи пред Ђироа. „Што се тога тиче, господару, имам једну молбу. Желела бих да радим на истом месту где и мој брат. Да ли бисте могли некако уредити да нам дозволе да заједно идемо у гору?” На њеном бледом лицу појави се руменило, а очи су јој сијале.

Зушио се изненадио видевши како се његова сестра по други пут променила, а опет, било му је чудно и то што је одједном рекла како жели да иде да сече шибље а да њему то није ни поменула, па је само буљио у њу, разрогачених очију.

Ђиро није рекао ништа, него је само нетремице зурio у Анђу. А она је само понављала: „Немам друге молбе осим ове. Молим вас, пустите ме да радим у гори.”

После неког времена, Ђиро проговори: „На овом имању је важно питање какви се послови дају слугама и слушкињама, и о томе одлучује лично мој отац. Шинобугуса, видим да си добро размислила о тој својој молби. Постараћу се да тако буде и сигуран сам да ће те пустити да идеш у гору. Не брини. О децо, добро је да сте обоје прошли зиму здрави и читави.” То рече, па изађе из колибе.

Зушио остави штап и приђе сестри. „Секо! Шта то би? И ја сам срећан што ћеш ићи са мном у гору, ал откуд одједном таква молба? Зашто ми то ниси рекла пре?”

Секино лице је сијало од радости. „Знам да си изненађен, али ни ја сама нисам помишљала да га за то замолим све док нисам угледала његово лице. То ми је сасвим случајно пало на памет.”

„Заиста? Баш чудно.” Зушио је пиљио у сестрино лице као да гледа нешто необично.

Надзорник је дошао и донео са собом корпу и срп. „Шинобугуса, чујем да више нећеш вући воду, него ћеш од сада сећи шибље, па сам ти донео алат. Зауврат ћу узети ведро и тикву.”

„Опростите што вас мучим толико”, Анђу жустро устаде, па узе ведро и тикву и врати му их.

Надзорник их прихвати, али није хтео одмах да оде. На лицу му се појавио некакав кисели смешак. Он је слушао наређења чланова породице газде Саншоа као божје заповести. Стога је без оклевања извршавао све, без обзира на то колико то бедно или

окрутно било. Међутим, он по својој природи није човек који радо гледа како се људи превијају од болова или како вриште и плачу. Највише би волео кад би све прошло мирно и завршило се тако да то и не мора гледати. Кисели смешак, какав је сад имао, појавио би се на његовом лицу када није имао избора, него је морао да каже или да учини нешто што ће другоме проузроковати непријатности.

Надзорник се окрете ка девојчици и рече: „Е па, имам још један задатак. Видиш, господар Ђиро се постарао да те Газда пусти да сечеш шибље. Тада је тамо био и господар Сабуро, и он је рекао да у том случају Шинобугуса треба у гору да иде као младић. Газда се насмејао и рекао да је то добра замисао. Зато ти ја морам одсећи косу и однети је.”

Зушиу, који је то слушао са стране, ове речи напросто пробуразише срце. Погледа секу очима пуним суза.

Зачудо, са њеног лица није нестајало руменила од радости. „Заиста је тако. И ја морам бити мушко ако идем да сечем шибље. Изволите, одсеците ми косу овим српом.” Анђу надзорнику примаче свој потиљак.

Њена дуга, сјајна коса глатко је била одсечена једним потезом оштрог српа.

Следећег јутра, двоје деце је са корпама на леђима и срповима о пасу прошло кроз дрвену капију, држећи се за руке. Од како су дошли код газде Саншоа, ово је било први пут да су некуда ишли заједно.

Зушио не може да проникне у сестрину душу и зато му је срце преплављено усамљеношћу и тугом. И претходног дана, након што је надзорник отишао, покушао је на разне начине да приволи секу да говори, али она није хтела да отвори душу и чинило се да сама о нечему размишља.

Када су стигли у подножје планине, Зушио више није могао да издржи, него је рекао: „Секо! После дуго времена ми идемо негде заједно и требало би да будем срећан због тога, али сам веома тужан. И кад те овако држим за руку, не могу да се окренем према теби и погледам твоју ћелаву главу. Секо! Ти о нечему размишљаш и то кријеш од мене. Зашто ми не кажеш и пустиш ме да то чујем?”

И тога јутра секино чело као да сија од радости, а њене крупне очи блистају. Али, бати не одговара ни реч. Само му јаче стеже руку.

Ту, одакле почиње горска стаза, налази се мочвара. На рубу воде нагомилана је прошлогодишња трска, сува и сва у нареду, али су се међу пожутелим лишћем у трави покрај пута већ

појавиле зелене младице. Када су у близини мочваре скренули десно и почели да се пењу, наишли су на место где је из пукотине у стени извирала вода. Прошавши извор, пењали су се вијугавом стазом, гледајући литицу са десне стране.

Јутарње сунце управо је обасјавало површину стена. Анђу је пронашла место где је цветала мајушна љубичица, пустивши корен у напуклину у стени, насталу од временских непогода. Онда Зушиу показа љубичицу и рече: „Види. Већ је стигло пролеће.”

Зушио ћутке климну главом. Сека је крила тајну у свом срцу, а бата је носио само своју тугу, тако да просто нису могли да одговоре једно другом, и њихов разговор се прекидао као кад вода нестаје у песку.

Пошто су стигли у гај у којем је секао шибље прошле године, Зушио се заустави. „Секо! Овде ћемо сећи.”

„О, хајде да се попнемо још мало више.” Анђу је ишла прва и хитро се пењала. Збуњен, Зушио ју је следио. После неког времена стигли су до много вишег места, за које би се могло рећи да је врх брда на обронку планине.

Анђу је ту стала, нетремице зурећи на југ. Поглед јој је пратио горњи ток реке Окума, која је пролазила покрај Ишиуре и уливала се море у луци Јура, па се зауставио на планини Накајама, обраслој густом шумом, из које је штрчала пагода која се налазила на супротној обали реке, тек пар миља даље. Онда позва брата: „Зушио! Мора да ти је било чудно што сам ја овако дуго била задубљена у мисли и нисам разговарала с тобом онако како сам то увек чинила. Данас не мораш да сечеш никакво шибље, него ме добро слушај. Кохаги су купили у Исеу и довели овамо, и она ми је причала о путу од њеног родног краја до ове области. Кад пређеш планину Накајама тамо, престоница је већ близу. Тешко је стићи до Цукушија, а није једноставно ни вратити се на траг и прећи на Садо, али до престонице сигурно можеш стићи. Од како смо заједно са мајком кренули из Ивашира, сретали смо само грозне људе, али ако се срећа промени на боље, можда ћеш наићи на добре људе. Сада скупи храброст, побегни одавде и иди у престоницу. Ако будеш срео неке добре људе, уз помоћ богова и Буде, сазнаћеш и шта је са оцем који је отишао у Цукуши. Можда ћеш успети да одеш и на Садо по мајку. Баци корпу и срп, и понеси само кутију са храном.”

Зушио је слушао ћутке, а сузе почеше да му теку низ образе. „Секо, шта ће онда бити с тобом?”

„Не брини ти за мене, мораш да урадиш сам оно што смо намеравали да учинимо заједно. Кад се састанеш са оцем и кад мајку доведеш са острва, дођи по мене да ме спасиш.”

„Али кад мене не буде, теби ће сигурно учинити нажао.”
Зушиу пред очима искрсну онај страшни сан у којем су били жигосани.

„Можда ће ме казнити, али ја ћу издржати. Они не убијају слушкиње за које су дали новац. Кад тебе не буде, вероватно ће ме терати да радим за двоје. Насећи ћу много шибља тамо у гају који си ми показао. Ако и не будем могла да насечем шест свежњева, насећи ћу барем четири или пет. Хајде, сићи ћемо донде и оставити корпе и српове, па ћу те ја испратити до подножја планине.”
Рекавши то, Анђу пође прва да силази.

Не могавши да донесе било какву одлуку, Зушио је одсутно силазио за њом. Секи је сада било петнаест, а бати тринаест, али је девојчица брзо сазрела и као да ју је обузела нека виша сила, постала је бистра и мудра, па Зушио није могао да се оглуши о њене речи.

Када су стигли до оног гаја, спустили су корпе и српове на опало лишће. Сека је извадила амајлију и предала је у батине руке. „Ово је драгоцен амајлија, и нека је код тебе док се поново не сретнемо. Замисли да сам ја овај свети Ђизо, па добро чувај и њега и очев бодеж.”

„Али секо, ако останеш без амајлије...”

„Ништа. Ти ћеш бити у већој опасности од мене и нека је код тебе. Када се вечерас не вратиш кући, они ће сигурно послати потеру. Ма колико журио, стићи ће те ако бежиш као што беже други. Ти ћеш ићи уз реку коју смо малопре видели, до места Вае, а уколико будеш имао среће да пређеш на супротну обалу а да те не открију, онда до Накајаме већ није далеко. Када одеш донде, уђи у онај храм чију си пагоду видео и замоли их да те сакрију. Неко време се тамо скривај, а кад потеря оде, ти побегни из храма.”

„Али, ко зна да ли ће у храму штети да ме сакрију?”

„Па, то је већ ствар среће. Ако те послужи срећа, свештеници ће те сакрити.”

„У праву си. Секо, као да су те сами богови и Буда поучили шта ћеш рећи данас. Одлучио сам. Учинићу све онако како си ми ти рекла, секо.”

„Добро је што ћеш ме послушати. Свештеници су добри људи и сигурно ће те сакрити.”

„Тако је. И ја сам почео да верујем да је тако. Побећи ћу и успећу да одем у престоницу. Успећу да пронађем оца, па и мајку. Моћи ћу и да дођем по тебе, секо.” И Зушиове очи засијаше као секине.

„Хајде, ићи ћемо заједно до подножја, а ти онда брзо крени!”

Њих двоје журно сиђоше са планине. Ходали су другачије него раније, и чинило се да се секино узбуђење пренело и на бату.

Стигли су до места где је извирала вода. Сека извади дрвену чинију и захвати изворске воде. „Ово је пиће у част твог одласка!“ То рече, отпи гутљај и чинију пружи брату.

Бата искапи чинију. „А сад, секо, остај ми здраво! Сигурно ме неће наћи и стићи ћу до Накајама.“

Зушио се у трку сјурио низ преосталих десетак корака горске стазе, прошао је покрај мочваре и избио на друм. Онда је похитао узводно обалом реке Окума.

Анђу је стајала покрај извора и пратила погледом бату с леђа, док је његова прилика нестајала и појављивала се иза дрвореда борова, бивајући све мања и мања. Иако се подне полако примицало, она се није вратила у гору. Срећом, изгледа да тога дана у овом делу планине није било других дрвосеча, тако да нико није приметио Анђу како дангуби стојећи на горској стази.

Касније је потера, коју су из куће газде Саншоа послали да тражи брата и сестру, поред мочваре у подножју брда пронашла пар малених сламнатих ципела. Биле су то Анђуине ципеле.

На капији главног храма провинције Накајама била је права збрка ватри од борових бакљи, ту где се тискала гомила људи. Предводи их Сабуро, син газде Саншоа. Држао је у руци мач са дугачком белом дршком.

Стојећи пред храмом, Сабуро рече громогласно: „Овде члан породице газде Саншоа из Ишиуре. Примећено је да је један газдин слуга побегао у ову планину. Нема где другде да се сакрије него у храму. Предајте нам га овамо, одмах!“ И гомила која је дошла са њим, викала је: „Хајде! Предајте нам га! Предајте нам га!“

Од главне зграде до капије протеже се широки камени плочник. На плочнику се сада гурају људи које предводи Сабуро, сваки са боровом бакљом у руци. Осим њих, с обе стране каменог плочника окупили су се монаси и слуге који живе на имању храма, готово сви без изузетка. Они су дошли и из самог храма и из помоћних просторија, када су чули да ови из потере галаме испред капије, чудећи се шта се то дешава.

Док је испрва потера напољу викала да отворе капију, велики број монаха то није хтео, плашећи се да би људи које пуне унутра могли бити насилни. Првосвештеник Донмјо Риши је наредио да отворе капију. Међутим, иако је Сабуро сада громогласно тражио да му предају одбеглог слугу, врата главне зграде су и даље била затворена и изнутра се ништа није чуло.

Сабуро удари ногом о земљу, и два, три пута понови исти захтев. Из потере су допирали повици: „Шта је било, свештениче?“, праћени кратким смехом.

Напоследку, врата главне зграде се тихо отворише. Отворио их је лично Донмјо Риши. Свештеник је на себи имао само једноставну свештеничку хаљу и стајао је опуштено на степеништу главне зграде, док му је иза леђа допирала слаба светлост вечне жртвене ватре. Треперава светлост је обасјавала његову високу, стамену грађу и четвртасто лице са још увек црним обрвама. Свештеник тек што је прешао педесету.

Свештеник поче тихо говорити. Пошто су и бучни чланови потере заћутали чим су приметили његову прилику, глас му се чуо у сваком ћошку. „Дошли сте да тражите одбеглог момка? У овом храму се не задржава нико а да о томе нисам обавештен ја, прво-свештеник. Он није у овом храму јер ја о томе не знам ништа. Али, оставимо то по страни. Велики број људи је дошао овамо у глуво доба ноћи, са оружјем у рукама, наваљујући да уђе и тражећи да се капија отвори. Наредио сам да то учине мислећи да су избили немири у провинцији или да су се појавили побуњеници против власти. А шта је заправо? Ви се то распитујете за једног кућног слугу? Овај храм је подигнут царским налогом и на капији је истакнута царска молитва, док се у седмоспратној пагоди чувају сутре које је златним словима својеручно исписало његово величанство. Уколико овде буде почињено какво скрнављење, господар провинције ће бити укорен од стране надлежних. А ако се пожалим врховном храму Тодаиђи, нисам баш сигуран каква ће пресуда стићи из престонице. Уколико добро размислите о томе, схватићете да би боље било да се брзо повучете. Ја вам не претим. Ово је за ваше добро.” Свештеник то рече и тихо затвори врата.

Сабуро је шкргутао зубима и мрко гледао у врата главне зграде. Али, није имао храбрости да развали врата и крочи унутра. Његови људи су само размењивали шапате, као кад лишће на дрвећу шумори на ветру.

У том часу неко громогласно викну: „Да тај одбегли, није малац од дванаест, тринаест година? Ако јесте, ја знам нешто о томе.”

Сабуро се изненади, па погледа ко то говори. Био је то звонар, старац за којег би се лако помислило да је његов отац, газда Саншо. Старац настави: „Тај малац, кад сам га око поднева видео са звоника, пролазио је дуж спољне стране зидина и одјурио је на југ. Слабашан је, али је хитар. Сигурно је већ прилично одмакао.”

„То је он! Знам ја колики пут дете може да превали за пола дана! Хајдемо!”, рече Сабуро и одјури натраг.

Звонар је са звоника гледао поворку борових бакљи, како напушта капију храма и дуж спољне стране зидина одлази на југ, па се громогласно насмејао. Две-три вроне у оближњем гају, тек што су се смириле и почеле да дремају, уплашише се и одлетеше.

Наредног дана су из главног храма провинције разаслани људи у свим правцима. Онај који је отишао у Ишиуру, донео је вести да се Анђу утопила. Онај који је отишао на југ, донео је вести да је потера са Сабуром на челу отишла до Танабеа, а потом се вратила кући.

Након два дана Донмјо Риши је изашао из храма и кренуо према Танабеу. Понео је са собом чинију за прошњу, велику као лавор, и монашки штап дебео као рука. За њим је ишао Зушио, обријане главе и у трослојној монашкој одори.

Њих двојица су дању ишла друмом, а увече би одседала у храмовима. Када су стигли на поље Шуђаку у Јамаширу, свештеник се одморио у храму Гонген, где се опростио од Зушиа. „Чувај добро своју амајлију, и сигурно ћеш сазнати шта је са твојим оцем и мајком”, поучио га је свештеник, па се вратио натраг у свој храм. Зушио помисли како му је свештеник рекао исто што и његова покојна сека.

Када је стигао у престоницу, Зушио је, будући да је био замонашен, одсео у храму Кијомизу на Хигашијама.

Преспавео је у одаји за молитву, а када се наредног јутра пробудио, покрај његовог узглавља стајао је старац обучен у дворску одору, са капом на глави, који му рече: „Чији си ти? Ако имаш код себе нешто вредно, молим те, покажи ми то. Синоћ сам дошао овамо како бих се молио за оздрављење своје болесне кћери. Тада сам у сну чуо пророчанство. Дечак који спава уз решетке на левој страни поседује чудотворну амајлију. Затражи и помози се над њом – речено ми је. Кад сам јутрос дошао до решетки на левој страни, затекао сам тебе. Молим те, кажи ми ко си и посуди ми амајлију. Ја сам Морозане, врховни саветник његовог величанства.”

Зушио рече: „Господару, ја сам син човека по имену Масауђи, намесника провинције Муцу. Како су ми рекли, мој отац је пре дванаест година отишао у храм Анраку у Цукушију и није се вратио кући. Мајка је повела мене, који сам се родио те године, и моју сестру, која је тек навршила три године, и отишла је у село Шинобу у провинцији Иваширо, да тамо живи. У међувремену ја сам поодрастао, па је мајка повела сестру и мене, и кренула на пут да посети оца. Стигли смо до провинције Еђиго, али су нас тамо ухватили неки страшни трговци робљем, који су мајку продали и

послали на острво Садо, а сестру и мене у луку Јура у провинцији Танго. Сестра ми је умрла у Јури. Амајлија коју носим са собом је овај свети Ђизо.” То рече, па извади амајлију и показа му је.

Морозане узнемајући је држећи је притиснуту уз чело. Затим ју је окретао и пажљиво загледао са свих страна, па рече: „Већ сам раније чуо за њу, то је непроцењива златна статуа владара светлости, бодисатве Ђизоа. Донели су је из земље Кудара, а принц Таками ју је чувао као своју амајлију. Пошто си је ти наследио, твоје порекло је сасвим јасно. Ти си, без сумње, законити син Таира но Масауђија, који је почетком ере Еихо, док је бивши цар још увек изволео бити на трону, био прогнан у Цукуши зато што је био уплетен у некакав прекршај господара провинције. Ако пожелиш да се вратиш у световни живот, сигурно ћеш временом добити и именоване. За сада ћеш прво бити мој гост. Пођи са мном мојој кући.”

Морозанеова кћи заправо је његово усвојено дете, нећака његове жене. Она је била удата за бившег цара. Царица је дуго времена боловала, али чим је посудила Зушиову амајлију и помолила се над њом, болест је одмах нестала, као руком однесена.

Морозане је вратио Зушиа у световни живот, чак му је лично на главу положио капу као ознаку титуле. Истовремено, у место где је Масауђи прогнан послао је гласника да однесе писмо о помиловању и да се распита о њему. Међутим, кад је гласник стигао, Масауђи је већ био мртав. Зушио, који је после обреда стицања пунолетства добио име Масамићи, жалио је до изнемоглости.

У јесен те исте године, приликом поделе служби на двору, Масамићи је именован за господара провинције Танго. То је била служба коју је могао да служи у престоници и није морао да иде у додељену му провинцију, него је одређен намежник да управља уместо њега. Међутим, прва мера коју је донео Масамићи као нови господар, била је забрана трговине људима у целој провинцији Танго. И газда Саншо је био принуђен да ослободи све своје слуге и слушкиње, као и да им плаћа наднице. Газда је помислио да ће му сад имаће претрпети огромне губитке, али су од тог часа, и сељаци и занатлије код њега радили више и боље, тако да је његова породица стекла још веће богатство и благостање. Господарев добротинитељ, Донмјо Риши, унапређен је у више звање *созу*, а Кохаги која се бринула о господаревој сестри, добила је допуштење да се врати кући. Одржан је помен за Анђу, а подигнут је и женски манастир поред мочваре где се утопила.

Пошто је толико учинио за провинцију која му је додељена, Масамићи је затражио посебно одсуство, и кријући своје име, прешао је на острво Садо.

Власти острва Садо смештене су у месту Савата. Масамићи је отишао тамо и замолио је надлежне да претраже читаву област, али није било лако сазнати где му је мајка.

Једнога дана Масамићи је пошао из гостионице и изгубљен у мислима сам је лутао градом. У једном тренутку некако је скренуо из насељеног места и обрео се на стази у пољу. Небо је потпуно ведро и сунце жарко сија. Док хода, Масамићи размишља: „Зашто не могу да сазнам где ми је мајка? Да ме можда богови и Буда не мрзе, и неће да ми дозволе да је нађем зато што сам надлежнима препустио да је траже, уместо да идем сам да је тражим?” Поглед му се нехотице зауставио на повећој сеоској кући. На јужној страни куће је ретка жива ограда, а унутар ње чистина са утабаном и стврднутом земљом, по којој су, свуд унаоколо, раширене сламнате простирке. На простиракама се суши пожњевено класје проса. Усред класја седи жена обучена у рите, а у руци држи дугачку мотку и тера врапце који долазе да кљуцају просо. Жена мрмља нешто што звучи као песма.

Масамићијево срце привукла је ова жена, а да ни сам није знао зашто, па се зауставио и провирио кроз живу ограду. Женина неочешљана коса прекривена је прашином. Кад јој је погледао лице, видео је да је слепа. Масамићи осети огромно сажаљење. Убрзо му се уши привикоше на песму коју је жена мрмљала и он поче да разабера речи. Истога трена, цело његово тело поче дрхтати као у грозници, а на очи му навреше сузе. Жена је мрмљала следећу песму, стално је понављајући:

*Анђу, драга, где си? Иц, иц!
Зуцио, драги, где си? Иц, иц!
Ако сће живе, ишичице,
бежише брзо, да вас не бих итерала.*

Масамићи је усхићено слушао песму. Истовремено, у утроби му је кључало и морао је стегнути зубе како би издржао да из себе не пусти зверски крик. Истога часа, као да се одрешеше конопци којима је везан, он улете унутар живе ограде. А онда, ногама газећи и разбацујући класје проса, паде ничице пред жену. Држао је амајлију високо десном руком, а кад је пао, притиснуо ју је на чело.

Жена схвати да је просо напало нешто крупно, а не врапци. Онда преста да певуши песму и слепим очима погледа право

испред себе. У томе часу, оба њена ока се овлажише као кад се суве шкољке навлаже у води. Жени су се отвориле очи.

„Зушио!” Повик се оте са жениних усана. Њих двоје се чврсто загрлише.

Јануар 1915

Превела с јапанског
Данијела Васић

ТОМАШ ЕВЕРТОВСКИ

ПОМПЕЈА И ДВА ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНА ИСКУСТВА
 – КОМПАРАТИВНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ПЕСАМА
 ПЕТРА II ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША И ЦИПРИЈАНА
 КАМИЛА НОРВИДА

Шта повезује црногорског владику Петра II Петровића Његоша и пољског песника Ципријана Камила Норвида? При поређењу биографија и стваралаштва обојице песника истиче се једна чињеница. Његош, посетивши Помпеју 1851. године, написао је песму *Полазак Помпеја*. У том периоду Норвид је такође три пута (1844, 1845, 1848) обилазио развалине римског града, чија је слика ушла у његове песме, међу којима посебно место заузима *Помпеја*.

Песме српског и пољског песника имају бројне заједничке особине. Настале су инспирисане обиласком Помпеје, а битно је нагласити да су оба песника разгледала „град умрлих” у мање-више исто време, када је место било већ одавно веома популарно и познато, но још пре него што су почела професионална ископавања (која је започео у 1864. години Ђузепе Фјорели [Giuseppe Fiorelli]¹). Обојица су такође користили исти антички извор – писма Плинија Млађег. Није, дакле, чудно да у њиховим песмама постоје додирне тачке. Са друге стране, српски песник није познавао књижевно стваралаштво пољског песника и обратно. Поједине песничке слике и поглед на свет који долази до изражаја у песмама, без обзира на све сличности, веома се разликују.

¹ M. Grant, *Miasta Wezuwiusza*, прев. Hanna Rowińska, PIW, Warszawa 1986, 259; L. Castiglione, *Pompeje i Herkulanum*, прев. A. Kilijańczyk, Arkady, Warszawa 1986, 70.

Компаратистичка интерпретација тих песама биће тема овог рада.²

ТЕМА РУИНЕ У РОМАНТИЧАРСКОМ ПЕСНИШТВУ

РОМАНТИЧАРСКО ЧИТАЊЕ РУИНА

Посвећена Помпеји дела Његоша и Норвида нису, наравно, настала у књижевноисторијској празнини. Њихов заједнички контекст обухвата осамнаестовековне и деветнаестовековне текстове посвећене траговима древног света, претежно грчко-римског, но ширење историјске и географске свести Европљана обухватало је и друге културе.³ Истраживачи тврде да су руине биле једна од омиљених тема романтичара. Радослав Пјетка [Radosław Piętka] анализирајући романтичарски став према развалинама древног Рима препознаје интересантну амбиваленцију. Руина је била, са једне стране, симбол људске пролазности и крхкости према снази времена, са друге стране, изражавала је величину људских дела, која трају упркос протоку векова.⁴

Гражина Круликјевич [Grażyna Królikiewicz] у књизи која се бави темом руина у романтичарској књижевности и сликарству такође показује разне несагласности и сложеност погледā.⁵ Руина има двоструко својство, јер припада у истој мери култури и натури. Истовремено је нова целина и фрагменат давног реда. Рушевине такође инспиришу рефлексију над питањем тумачења, као да су оне знак древности (видимо тај аспект код Његоша – „сплетени су ти знакови” говори субјекат његове песме). У медитацијама на тему античких ископина испољавају се такође механизми сећања и маште. Честа слика у књижевности 18. и 19. века су меланхолична размишљања и фантазирање аутора над рушевинама.

² До сада у читању Његоша у контексту полске књижевности је доминирао *Горски вијенац*. Види: D. Wierzchołowska „*Górski wieniec*” *Petra Njegoša: poetyka utworu*, Wydawnictwo WSP, Zielona Góra 1986; E. Madany, „*Górski wieniec*” w *Polsce*, у: *Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie*, прir. J. Śliżiński, Ossolineum, Wrocław 1972, 109–20; Krzysztof Trybuś, *Mickievičeva Crna Gora*, у: *Његошеви дани I*, Зборник радова са међународног славистичког научног скупа, Универзитет Црне Горе, Филозофски факултет, Никшић 2009, организациони одбор Т. Бечановић, Р. Глушица, М. Ивановић, 159–67.

³ Нпр. сам Његош у писму из Напуља Димитрију Владисављевићу спомиње развалине ’Вавилона, Теба, Тиве и Перзепоља’ (Петар II Петровић Његош, *Целокућна дела*, књ. VI, *Изабрана њисма*, Обод, Просвета, Цетиње–Београд 1981, 203).

⁴ R. Piętka, „*Terminus*”. *Rzym jako symbol trwałości i przemijania*, у: *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 15 (2003).

⁵ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków 1993.

Руина је такође траг прошлости, дакле често у књижевности служи увођењу тема из области филозофије историје. Нпр. у чувеном трактату грофа Де Волнеја [Constantin François de Chassebœuf comte de Volney] *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* размишљања о рушевинама древне Палмире воде прогресивној визији победе над тиранијом. Код пољских романтичара слика римских руина често је наговештај краја сваког деспотизма, нпр. појављују се поређења пада римске империје са ишчекиваним падом руског царства (нпр. код Зигмунта Красињског [Zygmunt Krasiński] или Јузефа Бохдана Залеског [Józef Bohdan Zaleski]). Слика руине може дакле да ствара позитивну визију прогреса или негативну визију катастрофе.

Рушевине могу такође бити предмет естетског доживљаја. За антикласицистичку струју у естетици руина је била облик узвишеног и сликовитог, због своје непотпуности супротстављена је класицистичкој лепоти (премда је код Његоша и Норвида предмет естетског доживљаја више леп него узвишен, можда због тога што су били делимично под утицајем класицизма, а реч је о римским, не средњовековним руинама).

Специфично место руина у култури деветнаестог века може се повезати са општим цртама романтичарског погледа на свет. Романтизам је струја у култури која одговара на духовну кризу Запада изазвану разним променама у сфери политике (нпр. Велика француска револуција и наполеоновски ратови), друштвеног живота (нпр. формирање модерне националне свести, успон грађанства, почетак индустријске револуције), културе и филозофије (нпр. криза изазвана просветитељским „уклањањем чаробног“). Романтичарски поглед на свет је истовремено дијагноза и покушај решења кризе.⁶ Осетљивост на пролазност времена и егзистенцијални бол, а такође откриће вредности тога што је на први поглед уништено и безвредно – сви ти елементи романтичарског погледа на свет долазе до изражаја у песништву посвећеном руинама.

ПОМПЕЈА И ЊЕН УТИЦАЈ НА КЊИЖЕВНОСТ

Лоренс Голдштејн [Laurence Goldstein] тврди да је од свих археолошких открића последњих векова, откриће рушевина Помпеје и Херкуланума извршило највећи утицај на европску

⁶ У прилог таквој тези иду нпр. идеје Марије Јанјон и Исаије Берлина. Види: I. Berlin, *Korzenie romantyzmu*, прир. H. Hardy, прев. A. Bartkiewicz, Zysk i S-ka, Poznań 2004; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

културу.⁷ Волфганг Лепман [Wolfgang Leppmann] набраја да је откриће инспирисало многе генерације уметника, да се тамо родила савремена археологија, да је Помпеја дала увид у начин живота античког града који се не може упоредити са другим налазиштима, да су многи писци писали под њеним утицајем, да је чак и први пример Фројдове психоаналитичке интерпретације књижевног текста везан за причу смештену у рушевинама древног града.⁸ Није необично да у књижевности друге половине 18. и 19. века налазимо низ дела, која представљају важан контекст за песме пољског и српског песника.

Значајно сведочанство формирања романтичарског става према Помпеји даје претеча романтизма, Гете, у свом *Путовању по Италији*. Како тврди Лепман, иако су књижевници писали о „граду мртвих” пре Гетеа (нпр. Шарл де Бросес [Charles de Brosses], Хорас Валпул [Horace Walpole]), то је први случај када је велики писац описао рушевине у значајном делу, некако деби у великој светској књижевности.⁹ Гетеови утисци су амбивалентни. Он Помпеју назива мумифицираним градом и пише да је изазвала чудна и мало непријатна осећања.¹⁰ Са друге стране, у другом писму каже да од многих несрећа које је доживео свет, та је принела много среће потомцима. Одушевљен је „улицом гробова” и гробом свештенице Мамије¹¹ (то место се јавља такође у Норвидовој песми). Гете с ентузијазмом гледа експонате у музејима, посматра антику кроз призму Винкелманових ставова,¹² представљајући древне Римљане као обожаватеље уметности и раскошног живота. У његовој оптици белешке о древној Помпеји преплићу се са сликама савременог напуљског живота (повезивање прошлости и садашњости се јавља такође код Његоша и Норвида). Гете чак пише да су кућице савремених напуљских сељака исте као зграде у Помпеји. Следећи Монтескјеову теорију утицаја климе на национални карактер тврди да после много векова околина још увек намеће људима исте обичаје и навике.¹³ По

⁷ L. Goldstein, *The Impact of Pompeii on the Literary Imagination*, „Centennial Review”, 23 (1979), 227–41, 227.

⁸ W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, Elek Books Limited, London 1968, 11.

⁹ W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, 80.

¹⁰ J. W. Goethe, *Podróż włoska*, prev. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1980, 180.

¹¹ J. W. Goethe, *Podróż włoska*, 184.

¹² Винкелман је кључна фигура у историји рецепције Помпеје и Херкуланума. Његови радови су допринели популарности руина и постали су основа неокласицизма. Види: W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, 61–78.

¹³ J. W. Goethe, *Podróż włoska*, 180.

Гетеу, блага клима води томе да су Италијани склони безбрижном уживању, а не послу и стицању богатства. Али није према њима критичан толико, колико нпр. Љубомир Ненадовић. Иако супротставља немачки карактер италијанском и жали се да у ископавањима нису учествовали немачки рудари,¹⁴ ипак је одушевљен јужњачком атмосфером и прилагођава јој се. Чак и назива Напуљ рајем.¹⁵ Али у средини тога раја налази се паклени врх – Везув.¹⁶ Инфернална конотација вулкана једно је од општих места и значајан контекст за песме Његоша и Норвида.

По Лепману, романтичарски однос према рушевинама разликује се од претходних епоха због тога што су романтичари описивали не оно што су видели, него оно што су осећали.¹⁷ Пример таквог текста је *Корина* госпође Де Стал [de Staël], сентименталан роман у којем двоје заљубљених посећују рушевине. Остаци града мртвих откривају лични живот древних Римљана који госпођа Де Стал супротставља величини Рима и слави империје. По њој, величанствене развалине града Рима, Форум, Колосеум, празне су, док су у Помпеји нађени остаци свакодневног живота изненада прекинутог вулканском ерупцијом (слике свакодневице ушле су у песме Његоша и Норвида, посебно су битне код првог песника). Због тога је Помпеја симбол „нагле инвазије смрти”.¹⁸ Слика нагле катастрофе, која уништава све и показује крхкост људског живота, налази се такође у поеми Де Леопардија [de Leopardi] *La Ginestra*. По Голдштејну, слика рушевина у тој поеми метафора је осећаја егзистенцијалне зебње и катастрофизма. Истраживач повезује тему пропасти Помпеје са чувеним земљотресом у Лисабону 1755. године који је био велики шок за просветитељску Европу (на пример, Волтер у *Песми о кайасирофи* у *Лисабону* одбацује Лајбницов став да живимо у најбољем свету од свих могућих светова). Аутор чланка тврди да у тој песимистичкој струји „Везув је увек метафоричан зликовац, разарач”,¹⁹ симбол вечне претње човечанству. Елементе таквог катастрофичног погледа налазимо код наших песника, но чини се да посебно Његошевој песми, или барем њеном првом делу, више одговара друга струја, коју описује Голдштејн. У другој струји, Везув представља Бога, а Помпеја је грешни град, као што су били Содома или Вавилон. Иако

¹⁴ Исто, 191.

¹⁵ Исто, 187.

¹⁶ Исто, 195.

¹⁷ W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, 93.

¹⁸ L. Goldstein, *The Impact of Pompeii on the Literary Imagination*, 229.

¹⁹ Исто, 232.

у Помпеји нису нађени трагови живота хришћана,²⁰ у једној од улица на зиду је био натпис „Содома Гомора” (у Помпеји је живела јеврејска заједница, могуће је такође да натпис потиче из каснијег периода).²¹ Управо повезивање пропасти Помпеје и Божје казне која је задесила библијске градове налазимо код Његоша. Такво мишљење има већ античке узоре. У групи текстова под насловом *Oracula Sibilina* (јеврејски и хришћански апокрифи писани на грчком по узору на Сибилске књиге) налази се тврдња да је катастрофа била казна за разарање Јерусалима од стране цезара Титуса.²² Штавише, током ископавања археолози су открили многе еротичне слике и предмете. Осим тога, радња чувеног пира Трималхиона у Петронијевом *Сатирикону* смештена је у Помпеји. Све је то, наравно, утицало на тумачења у којима је катастрофа схваћена као Божја казна за неморалан живот житеља.

У тој се струји налази такође чувени роман Едварда Булвера-Литона [Edward Bulwer-Lytton] *Последњи дани Помпејеви*. Настао је 1834. године, знамо да га је читао Норвид²³ и поједини детаљи су ушли у његову песму. Нема доказа да је Његош познавао тај роман, но свакако књига Булвера-Литона, инспирисана посетом Помпеје и познатом сликом руског сликара Карла Брулова [Карл Брюллов], значајна је као пример погледа на развалине римског града у 19. веку и била је у то време веома популарна.²⁴ Булвер показује не само раскошан и неморалан живот становника Помпеје (његов роман је пун описа, понекад се чак и приближава археолошком есеју) него и сукоб култура. Главни ликови су Грци, зликовац је чаробњак Египћанин, они живе у декадентној римској средини. Сви ти представници старог света супротстављени су новом свету, који оличава хришћанска заједница. Мотив сукоба култура значајан је и за српског и за пољског песника. По Голдштејну, суштина тог конфликта је контраст визуалног сјаја живота древних Римљана и спиритуализма хришћана. Катастрофу прате хаос и злочини, који су знак распада друштвених веза старог света и његове пропасти.²⁵ Интересантно је да Голдштејн гледа на Булверов роман као на параболу, у којој се изражава аскетска идеологија викторијанске Енглеске. Али, еротизам Пом-

²⁰ W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, 39–44.

²¹ *Pompeii. A Sourcebook*, прир. А. Е. Cooley и М. G. L. Cooley, Routledge, London and New York 2004, 109–10.

²² W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction* (38–39).

²³ Године 1848. Норвид је у Риму разговарао о том роману са Адамом Мицкјевичем (J. Gomulicki, *Metryki i oświadczenia*, у: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, прир. J. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971, т. 3, 718).

²⁴ Роман је на српски превео Лаза Костић, објављен је 1865.

²⁵ L. Goldstein, *The Impact of Pompeii on the Literary Imagination*, 233–36.

пеје добијао је у 19. веку такође потпуно друге димензије. На пример, у причи Теофила Готјеа [Téophile Gautier] *Aria Marcella* еротизам старог света је привлачан, представља „еротски изгубљени рај” модерне Европе.²⁶

Чак и овај кратак преглед показује да је тема Помпеје била представљана у романтичарској књижевности на разне начине. Много елемената из поменутих дела налазимо код Његоша и Норвида, но то уопште није замерка њиховој оригиналности, пре показује да су пољски и српски песник учествовали у књижевном дијалогу европске књижевности 19. века. Апсолутна новост није једини (или чак уопште није) услов вредности књижевног дела. Анализирајући даље њихове текстове, видећемо како су песници, користећи нека општа места, створили целовите и дубоке песме несумњивог уметничког квалитета.

СТАРОЗАВЕТНА РЕЛИГИОЗНОСТ И МОДЕРНА ВЕДРИНА – ЊЕГОШЕВ „ПОЛАЗАК ПОМПЕЈА”

Миرون Флашар сврстава Његошеву песму у бројна сведочанства о песниковом интересовању за римске старине и класичну културу.²⁷ Али, *Полазак Помпеја* није једноставна описна песма о рушевинама, напротив, њене песничке слике и мисаони садржај су сложени. Крсто Пижурица у чланку о медитеранским мотивима у Његошевом делу пише да је *Полазак Помпеја* „доста магловита, у појединим сегментима мистична пјесма, рефлексивна и тешка за комуникацију са читаоцем”.²⁸ Као водич кроз ту „магловиту” песму може да служи интерпретација Мила Ломпара,²⁹ на коју ћемо се ослонити у тумачењу.

СТАРОЗАВЕТНА ПЕРСПЕКТИВА – ПРВИ ДЕО ЊЕГОШЕ- ВЕ ПЕСМЕ

Песма се дели на два дела. Први садржи слику катастрофе, други описује осећања лирског субјекта, који посећује развалине града и присуствује откопавању једне куће (да је то детаљ из Његошеве биографије сведочи песникова белешка уз песму, а такође *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића). Контраст првог и

²⁶ Исто, 238.

²⁷ М. Флашар, *Античко наслеђе у Његошевим ђесмама*, докторска дисертација, 137.

²⁸ К. Пижурица, *Медитерански мотиви у Његошевом дјелу*, „Летопис Матице српске”, март 1998, год. 174, књ. 461, св. 3, 582–605

²⁹ М. Ломпар, *Његошево ђесништво*, Српска књижевна задруга, Београд 2010.

другог дела рађа интересантан напон, поготово што је катастрофа у првом делу такође представљена као садашње дејство.

Подземни се потресови са стравичном јekom хоре
На земаљска мрачна њедра са пакленом силом кипе [Њ, 1–2]³⁰

Питање времена је веома интересантно у поређењу са Норвидовом песмом. Видећемо даље да се такође код пољског песника јавља двострука садашњост.

Низ реторских питања са једне стране уводи апокалиптичку перспективу, са друге, сугеришући несигурност приповедача, доприноси доживљају садашњости тренутка катастрофе:

Је л' паклена вражја сила злу стихију узмутила?
Оће л' своди мрачног царства свиколици попуцати?
Оће л' земља коматима у облаке да полети?
Је ли ово дан посљедњи те с' у тавну ноћ прелива? [Њ, 16–19]

Како смо већ видели у првом, уводном делу чланка, романтичарски став према руинама је био амбивалентан и пун нејасности, што је сугестивно изражено реторским питањима. По мишљењу Ломпара, „*Полазак Помпеја* је ... препун знакова неочекиваности који стварају песничку амбиваленцију. Такви су снопови реторских питања која сугеришу да постоји психолошка несигурност оних који питају”.³¹ Постоји такође сумња да ли питања и негативни одговори, који уклањају апокалиптичку перспективу („јошт су земљи лета дуга, небо земљи зла не кује” [Њ, 24]) потичу од песничке свести или су управни говор, дакле питања, која стављају сами становници Помпеје. Митска слика света, коју садрже („димник се је један црни од палате Плутонове / запалио по нагону, те ће мало подимити” [Њ, 26–27]) сугеришу другу могућност, но треба да се узме у обзир да је класицистичка дикција типична за многе Његошеве песме.

Даље следе стихови који описују саму катастрофу и пропад градова. Његош користи чувена писма Плинија Млађег Тациту, представљајући како народ из пет градова „бјежи мраком у незнању” [Њ, 33]. Но, како примећује Ломпар, појављују се елементи „који сведоче о томе како је песничка свест ипак удаљена

³⁰ Цитирам из издања Петар Петровић II Његош, *Целокупна дела*, књ. I, *Песме*, Просвета, Обод, Београд 1981. Скраћеница Њ, цифре означавају бројеве стихова.

³¹ М. Ломпар, *Његишево песничтво*, 75.

од Плинијеве перспективе”. Његошева песма, користећи садашње време, повећава драматичност у ствари мирне релације римског полихистора, коју је он написао много година после катастрофе, састављајући историјски извор на Тацитову молбу.³² Другу велику разлику представља увођење у приказану сцену свемогућег Бога и библијског наслеђа. Пагански свештеници (није случајно да Његош користи реч „жрец”) су слепи, а њихови богови су представљени погрдно.

Пред олтарма жреци клече с ликом смрти на образу,
Те идоле умољају, дају мита и завјете
Да смекшају гњев небесни, да заштите поклонике.
Сл’јепи жреци ништавила! Многобожја олтар гадни
Свемогућу вољу творца не смекшаје, него јари.
Ти идоли и пенати што олтаре ваше пуне,
изроди су то и бебе, та вишњегга име хуле.
Други олтар њему треба – свемогућ је он и силан;
Њему хоре сва небеса, он ужасом бездне стреса! [Њ, 42–47]

У опису катастрофе појављује се такође библијски елеменат.

Не бјеж’, море, од ужаса, но притеци на невољи –
Нек је краће страданије, мученију конач метни,
Како Јордан што притече у долини Силвестровој:
Конац метну мученију, а задуши адска жвала [Њ, 65–69].

Његош је оставио уз текст белешку, у којој објашњава: „Године 1897. пријед Христа прште вулкан у долини Силвестровој и прогута три града: Содом, Гомор и Абаму; наврне се Јордан у ону пропаст, те угаси вулкана и на реченом мјесту начини Мртво море.”³³ Аутор *Горског вијенца* посматра дакле случај Помпеје кроз библијску призму, шта је карактеристично такође за Норвида. Како смо показали у уводном поглављу, Содома и Гомора су већ у антици биле довођене у симболичку везу са Помпејом. Ерупција вулкана је божја казна. Али, интересантно да Библија не спомиње вулкан, легенду да је Мртво море настало услед вулканске ерупције забележио је грчки географ Страбон.³⁴ Код Његоша антички извори се спајају с библијским, али већи утицај има поглед на свет, који је мешавина старозаветних и хришћанских

³² W. Leppmann, *Pompeii in Fact and Fiction*, 36.

³³ П. Његош, *Пјесме*, 398.

³⁴ Исто.

елемената. Спој паганске антике и јудеохришћанске традиције видимо такође код Норвида, иако је у његовој поеми, како ћемо видети даље, најважније хришћанство.

Лирски субјекат у том фрагменту чак и изражава саосећање према страдајућим људима („не, бјеж’, море, од ужаса, но притеци на невољи” [Њ, 65]), али узалуд. Бог из првог дела поеме није толико милостив колико приповедач:

Бјежи море од брегових, од чуда се уплашило:
У гробницу мученија пет градовах потонуше! [Њ, 69–70]

У првом делу песме, антички извори, иако су основа описа катастрофе, подређени су старозаветно-хришћанској песничког свести. Хришћански елеменат је изражен на неколико места кроз саосећање лирског субјекта, а ерупција вулкана је представљена као казна, коју шаље гневни, свемогући Бог. Мило Ломпар налази такође неколико других трагова библијских асоцијација, препознајући у појединим фрагментима старозаветни мотив дана Божјег гнева и апокалиптичког „одговора Божије светости на историјско и непроменљиво зло”.³⁵

МОДЕРНА СВЕСТ У ПОТРАЗИ ЗА ТАЈНОМ СТАРОГ СВЕТА – ДРУГИ ДЕО ЊЕГОШЕВЕ ПЕСМЕ

Други осећаји изражени су у другом делу песме, у којој лирски субјекат, одушевљен римским руинама, шета по развалинама и радозналим погледом жели да проникне у тајне старог света.

Поздрављам те са уздахом, о разуре нечувени,
О гробницу Помпејева! Ево мене на твојем брегу,
Жедни поглед да наситим, љубопитство да угасим,
На твојијем развалама, на горама од пепела
Да излијем сажалење над људскијем страданијем.
О како су дивна, красна и прелесно искићена
У свом роду, у свом укусу сва зданија Помпејева! (Њ, 71–77)

Лирски субјекат поздравља чак и олтаре са кумирима, који су у првом делу описани као „гадни”. По Ломпару, кључни појам који одређује песничку свест је ведрина. Није то дакле типична меланхолија романтичарског песника, који посматра развалине, није то такође чудна дистанца лирског субјекта из првог дела песме, који причајући о катастрофи истовремено саосећа и грди

³⁵ М. Ломпар, *Њеґошево песничтво*, 80.

жртве вулканске ерупције. Како је могуће да у једној песми долази до таквог преокрета? На то питање ћемо тражити одговор на крају овог поглавља.

Крсто Пижурица тврди да у другом делу песме лирски субјекат наглашава своју непосредност с објектом посматрања и лично се обраћа руинама са поздравом.³⁶ Други део песме је, дакле, израз велике фасцинације антиком и старим светом. Лирски субјекат, који шетајући жели да својим погледом обухвати што год може, да разоткрије тајне античког света личи на Гетеовог Фауста – симбол романтичарске чежње и стремљења. По Ломпару, у другом делу *Поласка Помпеја* јавља се модерна свест, којој је једна од главних особина љубопитљивост.

Но, субјекат не може да задовољи и испуни сопствену љубопитљивост. Упркос одушевљењу рушевинама Помпеје, тежња за познањем тајне античког света остаје делимично неиспуњена.

Причај мени појасније о квалитету старог св'јета,
Мен' је доста једна ријеч само досад нечувена;
Причај мени појасније твоје збиће нечувено!
Причај, причај појасније, – сплетени су ти знакови [Њ, 86–89].

Романтизам је тренутак рађања модерне херменеутике (филозофија Фридриха Шлајермахера). У том контексту можемо да тумачимо наведени фрагмент Његошеве песме. Сам поглед не може да насити радозналост, лирски субјекат тражи даље. Али „знакови су сплетени” и „гласа нема”, субјекат не може да схвати судбину старог света. Одушевљење се трансформише у немир изазван ћутањем руина. За романтичара, поготово за немачки јенски романтизам, била је карактеристична идеја изгубљеног јединства и могућности комуникације са природом.³⁷ Код Његоша уместо природе јављају се рушевине (а како смо навели у уводу, руина истодобно припада култури и природи). Романтичарски субјекат (а романтизам се понекад тумачи као другачија од просветитељске верзије модерности³⁸) осећа чежњу да поврати то јединство, да опет може да комуницира са природом – а у Његошевом случају са старим светом. На пример, код Новалиса израз такве тежње била је идеја магичног идеализма, који враћа свету чаролију. Читајући у том контексту *Полазак Помпеје*, можемо да

³⁶ К. Пижурица, *Медијерански мојиви у Његошевом дјелу*, 596.

³⁷ В. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, PWN, Warszawa–Poznań 1989.

³⁸ А. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004.

видимо паралелу у томе да тражећи тајне античког света, лирски субјекат призива духове:

Ви духови дајбуд' адски, који вјечно пирујете
На разуре, на пустоши, на људскоме страданију,
Саламандре и ондини, елфи, гноми и демони,
Чаралице и вјештице, ви паклени поклисари.
Из мрачнијех под пепелом штогођ избах прословите [Њ, 95–99].

Ломпар показује да се у том фрагменту јавља езотеричка свест. Стапају се германска и античка митологија, јавља се такође алхемијска мистика елемената (саламандре су бића ватре, ондине воде, елфи ваздуха, а гноми земље).³⁹ Увођење разних митских бића сугерише контекст Шлегеловог *Говора о митологији* и његове идеје нове митологије. Стара митологија која је изражавала осећај целовитости и хармоније света, мртва је. Стварање нове целовите слике света је потрага за новим, општим језиком који би био синтеза достигнућа људског ума – тај пројекат Шлегел назива новом митологијом.⁴⁰ Нема наравно директне везе између Шлегелове идеје и Његошеве песме, али се чини да се у призивању германских духова и алхемијске традиције испољава слична идеја синтезе разних традиција. Други део *Поласка Помпеје* може да се чита као епопеја модерне свести у потрази за познањем старог света. Ако није могуће да субјекат дође до тајне погледом, а предмет ћути, субјекат призива у помоћ езотерику. Али све време „ћути идол, ћути ђаво, ћути човјек – гласа нема” [Њ, 228].

Но потрага за тајном се не завршава. Последњи стихови песме су опис откопавања једне кућице, а, како смо већ нагласили, Његош је стварно присуствовао таквом догађају.⁴¹ Опет се јавља велико нестрпљење лирског субјекта и чежња за проникнућем у тајне старог света:

Ха, поживље, работници, јербо очи жедне броје
Све ударце те падају! Ударац је ваш свакоји
По залогај, те медени, љубопитству ужденоме,

³⁹ М. Ломпар, *Његошево ћеснићиво*, 83–84.

⁴⁰ Ф. Шлегел, *Разговор о поезији*, прев. Драгомир Перовић, Рад, Београд 1992.

⁴¹ Његошев случај наравно није изузетак. Аутори *Pompeii. A Sourcebook*, коментаришући записе у дневнику ископавања, пишу да белешке о посетама достојанственика често заузимају више места него археолошки описи (*Pompeii. A Sourcebook*, 200).

Ударац је ваш свакоји мах једнога јака весла –
Те нас ближе попримиче внурености старог св'јета [Њ, 103–107].

Унутрашњост старог света је скривена иза реке времена, што наравно асоцира на Ад, његове реке и Харонову барку. Такође, реакција лирског субјекта сугерише да се на крају песме „докопао” тајне, коју је тражио и раније, јер не призива више глас, него оставља зрак у спомен, као да је испуњен. А шта је откривено? На први поглед, ништа посебно – „неизвесни људски стан и огњиште” (Њ, 115). Али, како смо већ навели у уводу, откриће Помпеје имало је огроман значај највише због тога што је показало свакодневни живот обичних житеља античког града. Код госпође Де Стал и код Литон-Булвера налазимо супротстављање трагичне судбине обичних грађана Помпеје и великог, империјалног духа који уобличавају, на пример, велике развалине града Рима⁴². Та идеја је присутна такође код Његоша. У другом делу песме империјални Рим стоји наспрам развалина:

Причај, причај појасније, – сплетени су ти знакови.
Што се бојиш, што премучаш? Сила, Август, Нерон грдни
И њихове тме родова више св'јету злијм не грозје;
Ненаситну гордост римску развалине римске крију (Њ, 89–92).

Откопавање остатака римске куће, „обитеља и огњишта” откриће је личног и свакодневног у античком свету. Можемо прихватити да после неуспешних покушаја, на крају лирски субјекат налази у старом свету човечанство. „Тајна чојку човјек је највиша” гласи стих у посвети Луче микрокозма, који снажно изражава Његошев хуманизам. Такође тајна старог света у песми је човек. Откриће човечанства у рушевинама античког света изазива у субјекту радост. Поздрављајући „неизвјесни људски стан и огњиште” [Њ, 115] он оставља за спомен зрак. Мило Ломпар показује да светлост из последњег дела песме није обична светлост (јер наравно физички није могуће да се остави зрак сунца), него „ноуменална” светлост, која претходи свакој физичкој светлости.⁴³ Остављајући зрак „за спомен”, просвећени човек активира скривена и дубља значења светлости. Дакле, по Ломпару,

⁴² Интересантна је чињеница, да су римске развалине инспирисале режимску архитектуру у 19. и 20. веку. Чувени је пример жеље Адолфа Хитлера да зграде пројектоване престонице Трећег рајха буду конструисане на такав начин да би после распада личиле на римске руине. Види: А. Bullock, *Hitler and Stalin: Parallel lives*, Vintage Books, New York 1993, 380.

⁴³ М. Ломпар, *Његошево њесништво*, 90–92).

светлост из последњег дела песме је у ствари метафизичка светлост. Људска ведрина у другом делу песме само је одсјај прасновне ведрине.

Остаје још одговор на питање, зашто се први и други део песме тако разликују у погледу начина представљања и оцењивања антике. Зашто постоји двострука садашњост – садашњост дана катастрофе, Божијег гнева и казне, а са друге стране садашњост модерног субјекта, који са ведрином и радозналошћу посматра античке рушевине? У уводном делу обратили смо пажњу на амбивалентна осећања, везана за руине у романтизму. Двострукост Његошеве песме веома је добра илустрација те двострукости.

Миодраг Павловић у свом есеју о *Лучи микроkozма* обраћа пажњу на чињеницу да је Његош у својим највећим делима избегавао једностраност, представљао је ставове сукобљених страна, чак и понекад антагонисти су убедљивији – такав је случај Сатаниног говора у *Лучи* или потурица у *Горском вијенцу*.⁴⁴ Такође у *Поласку Помпеја*, сукобљена су два погледа на антику – први је поглед јудеохришћански, визија пропасти развратног града у дан Божјег гнева. Други је поглед модерно-просветитељски, ведрини и радознала потрага за тајнама старог света. По Ломпару, представљање дана катастрофе у садашњем времену у првом делу песме изражава интензитет Божјег гнева – „Гнев овог Бога као да је могао добити на интензитету само ако се прикаже у потпуном дејству, у чистој актуелности: као *садашњи* гнев”.⁴⁵ У другом делу песме је уведена модерна перспектива и некако уклоњена библијска визија света (о томе сведочи слика призивања митских бића), али то не значи да је уклоњена метафизика. На врху метафизичке лестве налази се сада ноуменална светлост.

АНТИКА КРОЗ ПРИЗМУ БИБЛИЈЕ – „ПОМПЕЈА” ЦИПРИЈАНА КАМИЛА НОРВИДА

НОРВИД И ЊЕГОВО СТВАРАЛАШТВО – КРАТАК УВОД

Имајући у виду чињеницу да Ципријан Камил Норвид није песник познат српским читаоцима, пре него што започнемо интерпретацију његове песме, треба да дамо кратак увод у његово стваралаштво и биографију.⁴⁶ Рођен је 1821. године и припада

⁴⁴ М. Павловић, *Есеји о српским песницима*, Вук Караџић, Београд 1981, 93.

⁴⁵ М. Ломпар, *Његошево песничтво*, 81.

⁴⁶ Кратке информације о Норвиду на српском могу да се нађу у следећим текстовима: Б. Рајчић, *Пољска цивилизација*, Геопетика, Београд 2003, 207; П. Вујичић, *Ципријан Норвид (1821–1883)*, „Летопис Матице српске”, децембар

другој генерацији пољских романтичара. Осим песништвом, бавио се такође ликовном уметношћу. У традиционалној рецепцији функционише као узоран пример „проклетог песника”, чије стваралаштво нису разумели савременици, а откриле су га тек следеће генерације у доба модернизма. Најважнија његова дела представљају: циклус песама *Vade-tecum*, поеме *Assunta*, *Quidam*, *Promethidion*, циклус новела *Италијанска трилогија* (*Trylogia włoska*), драме *Клеопатра* и *Цезар, Прстиен велике даме* (*Pierścień wielkiej damy*), проза *Бело цвеће* (*Białe kwiaty*), *Црно цвеће* (*Czarne kwiaty*).

Као и код осталих пољских песника 19. века, велики утицај на његово стваралаштво извршила је политичка ситуација, доба поделе Пољске. Дебитовао је крајем 1840. године у Варшави, дакле у време оштре руске политике после пада новембарског устанка (1830–1831). Године 1842. емигрирао је и остатак део живота провео је у иностранству. Четрдесетих година је путовао по Немачкој и Италији (тада је посетио Помпеју). Осим у периоду 1852–1854 (тада је отишао у Енглеску и САД), он је до краја живота био у Паризу (у ово време Француска је била главно одређиште пољских емиграната). Умро је 1882. у склоништу за инвалиде у Ивр код Париза, у заборава и оскудици. Норвид је био песник-мислилац, волео је игре речи, лађао се тешких тема, а његов језик, пун алегија и кованица, разликовао се од стваралаштва других аутора епохе. Премда су његове прве песме имале позитиван одјек, а шездесетих је објавио своје песме у престижној серији *Библиотека пољске књижевности*, његово стваралаштво је било предмет жестоких критика.

Углавном се узима да је Норвид био романтичар, но класификација његове поезије није лака. Види се у њему претеча модернизма или хришћански класик. Зофија Стефановска [Zofia Stefanowska] поставља тезу да је Норвид био романтичар, али романтичар другог типа него великани прве генерација романтичара – Мицкјевич, Словацки, Красињски. Норвид је био „песник доба трговине и индустрије”.⁴⁷ Свесно је посматрао и реаговао на цивилизацијске промене 19. века. Живео је у Паризу, онда највећем културном центру, провео је такође неко време у Лондону и Америци, познавао је савремену западну цивилизацију из прве руке. Иако углавном конзервативац, насупротив неким романтичарима, није идеализовао Пољску и њене традиције у односу

1956, год. 132, књ. 378, св. 6, 612–14. На српски су преведене такође поједине песме.

⁴⁷ Z. Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Towarzystwo Naukowe, Lublin 1993.

на запад, па је, на пример, критиковао и пољско племство и ужа-се западне цивилизације (интересантна је у том погледу, на при-мер, његова песма *Сибири*, у множини, у којој први Сибир озна-чава северну покрајину, место изгнанства, а други је „Сибир нов-ца и рада” – метафора капиталистичке цивилизације Запада). Био је такође веома религиозан песник. Истраживања показују да је основа његовог стваралаштва била Библија,⁴⁸ а у свом погледу на свет хтео је да буде веран католицизму.⁴⁹ Осим тога, добро је по-знавао културу древне Грчке и Рима⁵⁰. Те инспирације виде се у његовој песми *Помпеја*.

РАЗГОВОР СА ДУХОВИМА

Норвид је посећивао Помпеју три пута и написао је неколи-ко текстова који се односе на тему руина „града мртвих” (песма *To rzecz ludzka!...*, осма песма поеме *Ziemia*, чак и 1871, пишући *Przyczynek do Rzeczy o wolności słowa* песник се упоредио са Пли-нијем Млађим). Најопширније тема рушевина античког града је представљена у песми *Помпеја*.

Почетак песме близак је другом делу Његошевог *Поласка Помпеја*. Радња се одвија у песниковој садашњости, описује се обилазак руина. Песма почиње описом алеје гробова, која води ка капији Помпеје, а даље следи опис гроба свештенице Мамије, места одмора, хлада и тишине. Како смо већ видели, исто место је хвалио и Гете. Али, код Норвида постоји један интересантан мо-менат – Норвид пише о гробницама као о местима, где човек може да се склони са сунца [Н, 8].⁵¹ Но гробница Мамије је отворено место, није затворена зграда. Мациеј Јункјерт [Мациеј Junkiert] из-води закључак да је Помпеја у Норвидовој песми чисто вербални феномен који служи као подлога за размишљање.⁵² У прилог тој тези иде чињеница да у ствари лирски субјекат не описује своју

⁴⁸ A. Merdas, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1983.

⁴⁹ A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Norwida*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1985. Са друге стране, има такође интерпретација Норвида, које посматрају његово стваралаштво у правцу светске филозо-фије 19. века, на пример, ка Хегелу или Марксу.

⁵⁰ О антици код Норвида види: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski: rekonesans*, прир. М. Kalinowska, В. Paprocka-Podlasiak, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2003; W. Szturc, *Archeologia wyobraźni*, Universitas, Kraków 2001.

⁵¹ Цитирам из издања С. Norwid, *Pisma wszystkie*, прир. J. Gomulicki, t. III, *Poematy*, Warszawa 1971. Скраћеница Н, цифре означавају бројеве стихова.

⁵² M. Junkiert, *Marmury, grobowce i duchy. O poemacie Pompeja C. Nerwida*, у: *Między językiem a wizualnością*, прир. M. Bednarek, M. Junkiert, J. Klaus-Wartasz, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2008, 97–104.

шетњу (насупрот узбуђеној шетњи код Његоша), него, седећи на клупи и радујући се тишини, препушта се мислима. Норвид користи овде традиционалан елеменат поетике романтичарских песама о руинама (песник, седећи на развалинама, размишља о егзистенцијалним, историјским и метафизичким темама):

– A gdy usiadłem... myśl ma błędziła około
Bani onej, o której mówi Jonasz prorok,
Że dał ją Bóg, aby mu oceniała czoło – –
Zaiste, bań podobnych tyle rośnie co rok –
Myślałem-a gdy robak, zarówno stworzony,
Dostanie się przypadkiem wewnątrz bani onej,
To nuż się swarzyć z Twórcą!... I smutno mi było,
Że się o banię nieraz z mym Aniołem-stróżem
Kłóciłem... i że ludzkość nie paniątkiem-Bożem [N, 20–29].⁵³

Као код Његоша, руине римског, паганског града воде ка рефлексиви, која се односи на Библију. Епиграф поеме такође је из Библије, из Проповедника – „тај мучни посао даде Бог синовима људским да се муче око њега” [I, 13]. Видимо дакле да лирски субјекат посматра антику кроз библијску призму, шта је карактеристично за Норвидово стваралаштво.

Размишљања лирског субјекта изненада прекида појава духова.

To gdy myślałem, coś się obok poruszyło,
A skorom się obejrzał, spostrzegłem na ławie
Tuż siedzącego męża z fizjognomią miłą –
Lecz miłą, jak się równej nie spotyka prawie.

Wysoki był – w ramionach szeroki i w czole,
A włos miał krótki, dobrze osrebrzony wiekiem,
Na piersiach rodzaj płaszczu szytego w półkole
I upiętego klamrą z zakrzywionym ćwiekiem.

⁵³ Филолошки превод Норвидове песме, из којег цитирамо фрагменте, налази се на крају рада. Наравно није он уопште еквивалент оригиналног текста, али се чини да чак и такав превод може бити користан за српског читаоца који не може да прочита пољску песму.

– И када сам сео... Моје мисли су лутале око / Оне тикве, о којој говори пророк Јона, / Да му ју је Бог дао, да би му пружала хлад – – / Заиста, сличних тикви толико расте сваке године – / Мислио сам, а када црв, такође створен, / Случајно уђе унутра те тикве, / Ево га, свађа се са Творцем!... И био сам тужан, / Да сам се око тикве не једном са својим анђелом чуварем / свађао... и да човечанство није Божје чедо.

Spokojnie siedział, dwoma pierwszymi palcami
Trzymając się za brodę... dalej od drzwi grobu
Upadał cień, jakoby ktoś szedł usiąść z nami
I wstrzymał się... zaprawdę – nie czekałem obu [N, 30–41].⁵⁴

У разговору са лирским субјектом духови причају о својој судбини. Прва је сенка конзул Балбус, друга – дух песника. Главни мисаони садржај поеме су њихове приче. Ситуација се, дакле, снажно разликује од Његошеве поеме. Код српског песника, руине су неме, премда лирски субјекат призива духове, нико се не јавља. Код Норвида, духови се јављају изненада. Али њихов статус није јасан. Са једне стране, њихов опис је детаљан, чак и њихова физичност и понашање су тачно описани (у цитираном фрагменту песник даје подробне податке о Балбусовој ношњи и силуети, даље, у опису лика песника, читамо нпр.: „А oczy miał jakoby przeciążone snami, / Podeschłą skroń – żółtawy wieniec – laskę w ręku” [N, 76–77]⁵⁵). У њиховој појави нема ништа од ониричне естетике.

Интересантан је такође приступ категорији времена. Олаф Крисовски [Olaf Kryowski] интерпретира разговор са духовима као путовање кроз време. Лирски субјекат који се налази на улазу у руине Помпеје, слушајући приче духова преноси се у бучан центар античког града.⁵⁶ У прилог тој тези иду речи духа конзула који каже да други дух, песник чека да дође тренутак састанка који је „као некад”. Чини се да те речи сугеришу неку цикличност времена. То би одговарало концепцији „светог времена” Мирче Елијадеа [Mircea Eliade]. „Свето време” је циклично, одвија се ван нормалног протока времена и у њему се митска прошлост враћа као садашњост светог времена. Духови, као натприродна бића, уводе лирски субјекат у то посебно време. Постоји овде делимична аналогија са Његошевом песмом, у којој је читалац суочен са двоструком садашњошћу. Али садашњост антике код

⁵⁴ Кад сам размишљао, нешто се померио поред, / А чим сам се осврнуо, увидех на клупи / Мушкарца који је седео поред са пријатним лицем – / Али толико пријатним, да скоро [никад] не видех таквог. / Висок је био – широких рамена и чела, / Коса му је била кратка, добро поседела због старости, / На грудима [је носио] врсту полуокруглог мантила / Који је био закопчан копчом са кривим ексером. / Седео је мирно, са два прста / Држећи се за браду... даље од врата гроба / Сенка је пала, као да је неко долазио сести са нама / И задржао се... заиста – нисам очекивао обојицу.

⁵⁵ А његове очи су биле као закрчене сновима / Исушено чело – жућкаст венац – штап у руци.

⁵⁶ О. Kryowski, *Pompeja Norwida – glosy do interpretacji*, <http://biesiada.polon.uw.edu.pl/pompeja.htm>.

Норвида има другачији статус него код Његоша, не само због тога што је аналогон светог времена. На крају Норвидове песме цели разговор је некако лишен реалности:

...Tu – ciceron sny mi przerwał tkliwe,
Mówiąc, że nas czekają osły niecierpliwe [N, 176–177].⁵⁷

Да ли стварно те речи означавају да је разговор се духовима био само сан? Треба да имамо на уму посебан статус сна у романтичарској епистемологији. Сан није просто плод варљиве маште, него у сну човек има приступ другом, делимично мистичком знању. Тако је код Бајрона, код Новалиса, код Мицкјевича, код Лазе Костића и многих других. Други контекст који каже да треба да примимо озбиљно визију, макар је она сан, пружа Норвидова поема *Epimenides*. У тој поеми, посвећеној античким и археолошким темама, имамо сличну ситуацију – на крају, после ископавања када су већ археолози отишли, главни јунак остаје на руини и одједном, ноћу, наилази тамо на античког филозофа који је васкрснуо. Конструкција овде личи на песму *Помпеја* – туристи и археолози пропуштају то што може да нађе романтичарски песник.

Идентитет учесника у разговору није јасан, што се такође односи и на самог лирског субјекта. Први дух, Конзул, представља се као Балбус. Да ли је битно да се утврди, каква је то историјска личност? Влођимјеж Штурц [Włodzimierz Szturc] тврди да лик у поеми не даје много информација и требало би његово име схватити као у антици чест надимак („балбус” значи муцавац).⁵⁸ Са друге стране, колико знамо, тројица Балбуса су учествовала у политичком животу Помпеје.⁵⁹ Маркус Нониус Балбус је поново изградио базилику у Херкулануму после земљотреса 62. године. Брутус Балбус се месец дана пре пропасти града кандидовао у конзулским изборима, судећи по натписима. У изворима се јавља такође трећа личност: Numidius Sandelius Messius Balbus, конзул педесетих година.

По Јункјерту, конзул из песме је тај први (пише да је Норвид гледао скулптуру Маркуса на коњу у музеју, а у песми конзул такође прича, како је у тренутку катастрофе јахао коња).⁶⁰ Олаф

⁵⁷ Онда – водич је прекинуо моје нежне снове, / Говорећи да нас чекају нестрпљиви магарци.

⁵⁸ *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski: rekonesans*, 453.

⁵⁹ О политици у Помпеји: J. L. Jr. Franklin, *Pompeis Difficile Est. Studies in the Political Life of Imperial Pompeii*, University of Michigan, Michigan 2001.

⁶⁰ M. Junkiert, *Marmury, grobowce i duchy. O poemacie Pompeja C. Nerwida*, 101.

Крисовски са залаже за другог, јер конзул у песми тек треба да прими звање. Такав је био и случај Брутуса Балбуса, а осим тога Маркус је више везан за Херкуланум.⁶¹ По нашем мишљењу, није могуће тачно одредити ко је конзул из песме Норvida, с обзиром на то да лирски субјекат не препознаје ко је његов саговорник (иако проба да се сети да није можда некад видео његово лице између античких кипова). Чини се да је на тај начин показана конзулова таштина. Премда говори о себи као о некадашњем славном политичару (чак и краљу) и са поносом изговара своје име, сада оно већ ништа не значи. Тема таштине и пролазности, која се често јавља у поезији руина, јесте кључна тема Норвидове песме, поготово ако се узме у обзир њен библијски контекст. Вратићемо се тој теми касније.

Друга личност, песник, још је магловитија, такође у физичком смислу – на почетку, када лирски субјекат посматра Балбуса, песник је само сенка (премда даље добија физички лик). Сам о себи прича:

... Dom mój do dzisiaj pokazują co dzień,
I pustkę tę daleki ogląda przechodzień,
I w najtajniejsze wchodzi rozwalin zakątki,
A przecież imię rzadki zaznał dla pamiętki...” [N, 83–86]⁶²

Даље песник говори о себи да је Грк. По Олафу Крисовском, сенка песника је грчки писац комедија Менандар. Кућа која је добила његово име (али само због фреске унутра, у ствари припадала је неком другом) налази се у Помпеји. Али даље, када песник представља своје стваралаштво, оно не личи на грчког писца комедија, а осим тога он је живео у четвртм и трећем веку пре наше ере. Више смисла има однос лика из Норвидове песме према „кући трагичког песника” у Помпеји. Интересантан је податак да је кућа главног лика Булверовог романа *Последњи дани Помпејеви*, Глаука, била описана по узору на Кућу трагичког песника, а Глаук је Грк, исто као песник у Норвидовој песми. Осим тога, битно је да је Норвид, иако је поштовао римску цивилизацију, ипак тврдио је да римска уметност представља само копију других, старијих уметничких традиција.⁶³ Како скреће пажњу Ра-

⁶¹ О. Krysowski, *Pompeja Norwida – glosy do interpretacji*.

⁶² Моју кућу до данас показују сваког дана, / И ту удаљен пролазник посматра празнину, / И у најтајанственије кутке развалина улази, / Па ипак, ретки су сазнали име за успомену.

⁶³ У писму Марији Трембицкој Норвид тврди да је Рим 'атеље света', но нема своје уметности (С. Norwid, *Pisma wszystkie*, прир. J. Gomulicki, t. VIII,

дослав Пјетка, Грчка је била објекат фасцинације романтичара, а Рим – „историјски буквар”, из којег су преузимали примере или историјских подвига храбрости и врлина, или империјалних злочина.⁶⁴ Прави песник за Норвида и друге романтичара је био Грк, тако је и у поеми.

Интересантно је да и идентитет самог лирског субјекта није одређен. Не изговара он своје име (иако га Балбус моли), већ каже само да је из народа који живи у сенци, без имена. Статус идентитета духова и деветнаестовековног посетиоца Помпеје је сличан. Они су духови, а он је из народа који живи као сенка. Наравно да је у питању алузија на политичку ситуацију пољског народа средине 19. века. То није редак мотив у пољској романтичарској поезији – руина или њени становници „отварају се” само пред пољским песником, јер једино он, као представник угњетаваног народа, може да разуме њихову историју.

ДВЕ ПРИЧЕ О ТАШТИНИ

О чему разговарају три сенке? Први прича песник. Његове идеје делимично одговарају слици песника-пророка („wieszcz”) у пољској култури 19. века. Песника који је истовремено духовни вођа нације и чије стваралаштво предсказује њену будућност.

„Grekiem będąc – ja chciałem przez serce narodu
Przewiać jak pieśń, jak akord harmonii – a imię
Na rymów rym, na koniec zostawić rapsodu...
Jak nebulosy one w przestrzeniach olbrzymie,
Obejmujące wiele gwiazd przejrzystą szatą,
Gdy każda grzywą trzęsie promieni bogatą
I za nic ma – ma za cześć – ciało, w którym płynię;
Tak chciałem, by z imieniem mym stało się w czynie.
Nie chciałem być, lecz bytów harmonię pić wieczną;
Nie chciałem iść, lecz drogą rozesać się mleczną...
Nie chciałem mieć imienia, to jest – mieć je chciałem,
Plem go nie osłaniał, ile je zszarzałem!...” [N, 95–106].⁶⁵

PIW, Warszawa 1971, 50).

⁶⁴ R. Piętka, *Hellenizacja i deromanizacja. Dylematy dziewiętnastowiecznej refleksji o antyku, y: Romantyczna „antiquitas”*. Rzymskie inspiracja w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej, прир. Elżbieta Wesołowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, 15.

⁶⁵ „Kao Грк – желео сам кроз срце нације / Продувати песму, као акорд хармоније – а име / За риму рима, за крај оставити рапсодије... / Како су небуле у просторима огромне, / Које обухватају многе звезде провидним огртачем, / А свака [звезда] тресе богатом гривом зракова / А за ништа – за празнину – узима тело, у којем лебди; / Тако сам хтео да са мојим именом буде у чину. / Нисам

У песниковој визији стваралаштво је повезано са тежњом ка промени нације и ка чину.⁶⁶ Космичка поређења добављају тој слици много патетике. Али, иза друштвених циљева крије се егоизам и жудња славе. Норвид, као представник друге генерације пољских романтичара, иако је поштовао стваралаштво својих претходника, имао је критичан однос према неким њеним аспирацијама. Још очигледније је то у следећим фрагментима приче грчког песника.

„Pomnę – że gdy kolonii tej podniosłem czoło,
Tak iż o zaburzeniach wieść latała wkoło,
Wieść sama z siebie wnętrznym poczęta dojrzaniem,
Nie żyłem więcej w domu, lecz pod arkad cieniem,
Na grup patrząc akcenta, coraz bliższe chwili,
W której się w akcent wszystkość żywota przesili –
I byłem jako Jowisz...” [N, 109–115].⁶⁷

У античким изворима налазе се информације о буну у Помпеји 59. године, али то је била туча између становника Помпеје и суседног града Нуцериа, без политичких мотива. Влођимјез Штурц види у цитираном фрагменту алузију на пролеће народа.⁶⁸ За време револуције у Италији Норвид је боравио у Риму и сукобио се са Мицкјевичем који је у Италији хтео да реализује идеју промене поезије у револуционарни чин (чувена Мицкјевичева легија⁶⁹). У поеми је, дакле, присутна критика романтичар-

желео да будем, него да пијем вечну хармонију бића; / Нисам желео да идем, него да се испружим Млечним Путем... / Нисам желео да имам име, то јесте – хтео сам да имам, / Како га нисам чувао, како сам поседео!...”

⁶⁶ Чин је један од најбитнијих појмова пољске културе 19. века. У филозофији, помоћу те категорије пољску филозофи су интерпретирали Хегела (А. Walicki, *Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu*, PIW, Warszawa 1983, А. Walicki, *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, PIW, Warszawa 1970). Публицистика и песништво су пуне речи о револуционарном чину (М. Janion, М. Zmigrodzka, *Romantyzm i historia*, PIW, Warszawa 1978).

⁶⁷ „Сећам се – кад сам уздигао главу ове колоније, / Тако да је вест о нередима кружила околу, / Вест сама из себе зачета унутрашњем сазревањем, / Нисам више живео код куће, него под сенком аркаде, / Гледајући групне акценте, све ближе и ближе тренутку, / У којем се у акценат цео живот претвори – / И био сам као Јупитер ...”

⁶⁸ *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski: rekoncesans*, 455.

⁶⁹ *Legion Mickiewicza. Wybór źródeł*, прир. Henryk Batowski, Alina Szklar-ska-Lohmannowa, Ossolineum, Wrocław 2004; J. Ruszkowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1996.

ског пројекта поезије и идеје о песнику који руководи нацијом и у својој гордости упоређује се са богом.

Сенка, потом, прича о самом тренутку катастрофе који показује фијаско његових идеја. Песник се у тренутку великог надахнућа враћао у град после читања Платона (а античка филозофија не пружа ничег узвишенијег него Платон) и пун патетике посматрао је храм Изис (опис тог места је вероватно преузет из књиге Литон-Булвера). Своје стање упоређује са стањем свеже слике, коју је тек завршио сликар, и са музичарем, који је тек притиснуо последњу дирку клавијатуре – дакле са уметничком екстазом романтичарског типа. И у таквом тренутку испуњења затекла га је катастрофа.

... nagle gęsto poczułem na twarzy
Sypany mak... a z dala piorunów deszcz głuchy...
.....
I czucia te, co bolą, gdy przechodzisz w duchy...
Taki to Jowisz ze mnie!...” – to rzekłszy, Poeta
Zniknął z wolna, jak w błękit tonący kometa [N, 135–140].⁷⁰

У песниковој исповести присутно је горко разочарање и свест да су његове божанске аспирације биле ништавило. Катастрофа га враћа реалности. А како то изгледа у причи његовог парњака, конзула?

Уколико је песник оличење идеала *vita contemplativa*, конзул Балбус представља идеал *vitīa aq̄tīiva*. Активно је учествовао у градској политици и био је убеђен да зна како треба да дејствује у политици. Презирао је обичну стварност и био је пун самоуверености.

Konsulem będąc, znałem, co jest prawda gminna
I jakie wrzątki, jakie rozruchy się szerzą;
Sprawować więc, jak bóstwa ręka dobroczynna,
Myślałem...
– Poważna wzgarda rzeczy gminnych szła przede mną,
„Na bok! – wołając – pewny-mąż i konsul ze mną.” [N, 144–147,
152–153].⁷¹

⁷⁰ Одједном сам осетио на лицу густо / Сипани мак ... и у даљини глыву кишу громава... / И те осећаје, које боле када пролазиш међу духове / „Такав сам ти ја Јупитер!...” – то рекавши, Песник / Ишчекао је, као комета, која тоне у плаветнило.

⁷¹ Као конзул, знао сам, шта је пучка истина / И какве врућине, какви се нереди шире; / Владати дакле као божијом добротворном руком / Хтео сам (...) /

Прва сенка је оличење гордости људске духовности и песништва. Конзул се такође упоређује са богом, но његова је гордост – гордост човека активног, гордост политичара. Две сенке су као лице и наличје. Њихова судбина је иста, конзул понавља песникове речи

I – stało się... że nagle poznałem na twarzy
Sypany mak-a z dala piorunów deszcz głuchy,
Ciemność, która jak ogień obejma i parzy,
I czucia te-co bola, gdy przechodzisz w duchy...
„Taki to Jowisz ze mnie!...” [N, 166–170].⁷²

Изговоривши те речи, конзул, ишчезава у ваздуху, сједињујући се са сенком песника. Њихове појаве, на први поглед различите, суштински су истоветне. Шта је у њима тако заједничко? Иако у причама конзула и песника налазимо основни садржај песме, кључ за његову интерпретацију представљају библијски епиграф и размишљања лирског субјекта о пророку Јони.

ПОМПЕЈА И НИНИВА

Епиграф „Тај мучни посао даде Бог синовима људским да се муче око њега” по Алини Медрас значи да није лако испунити живот смислом.⁷³ Конзул и песник су се трудили, али на крају сваки од њих признаје пораз: „Taki to Jowisz ze mnie!” („Такав сам ти ја Јупитер”). Зашто? У одговору на то питање помаже друга интерпретација епиграфа, коју је дао Штурц. Истраживач види аналогију између Проповедника и Балбуса, који се једном у току песме зове краљем Помпеје. Главни смисао Проповедникове књиге исти је као смисао приче Балбуса и песника. Амбициозна стремљења конзула и песника су само „Таштина над таштинама”, а човечанство се не мења – и у античкој Помпеји и у 19. веку људске чежње и паразити су исти.

Допуну те визије уносе размишљања о лику пророка Јоне уочи разговора са духовима. Јавља се проблем релације између Божје правде и Божје милости.⁷⁴ Јона се супротставља Богу та-

– Озбиљан презир обичним стварима је ишао испред мене, / „Уклоните се – говорио је – иза мене сигуран муж и конзул.”

⁷² И – десило се ... Одједном сам осетио на лицу / Сипани мак – и у даљини глуву кишу громава, / Тмину, која као ватра обухваћа и пече, / И те осећаје – које боле, када пролазиш међу духове... / „Такав сам ти ја Јупитер!...”

⁷³ А. Merdas, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, 130.

⁷⁴ Интерпретујући лик пророка Јоне ослањам се на увод и коментаре у такзваној „Познањској Библији” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, прир. Michał Peter and Marian Wolniewicz (Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1975), II)

кође због тога што је Бог опростио грехове граду Ниниви и није га уништио, а са тачке гледиште људске правде, грешни град требало је да буде згажен. Зашто Нинива није поделила судбину Помпеје, Содоме, Гоморе? Због тога што пророк, који није хтео да прими свој позив, на крају ипак односи у Ниниву Јахвеове речи. Лирски субјекат се жали да се он сам и човечанство свађају са Богом као Јона који се срдио на Бога због тикве, у чијем хладу ја раније седео. На примеру тикве Бог даје Јони поуку о свом милосрђу.

А Господ му рече: Теби је жао тикве, око које се ниси трудио, и које ниси одгајио, него једну ноћ узрасте а другу ноћ пропаде.

А мени да не буде жао Ниневије, великог града, у коме има више од сто и двадесет хиљада људи који још не знају шта је десно шта ли лево, и много стоке?⁷⁵

Јона није хтео да прихвати своје посланство, јер је мислио о себи. У сцени са тиквом, Бог показује да у свом инату Јона не само да није хтео да се покори Богу, него би још довео и до пропасти Ниниве. Јона је оличење људске буне против Бога. Али, није то буна прометејска, активна, него више бежање од Божјег позива. Лирски субјекат у песми размишља о универзалности овог става којим се повезују са једне стране – црв, а са друге – човечанство.

Поука Норвидове песме је потпуно хришћанска. Помпеја је била град без Бога, у којем су људи мислили да могу бити као богови (такав је случај песника и конзула Балбуса). Уколико се човечанство свађа са Богом и без обзира на његове заповести мисли о себи – као пророк Јона – онда нема спасења за Помпеју, поделиће она судбину Содоме и Гоморе. Али, ако је Бог сачувао Ниниву, увек постоји нада.

ЗАКЉУЧАК

Његошева и Норвидова песма имају многе заједничке елементе, иако се мисаони садржаји песама веома разликују. Слични су поједини мотиви у опису катастрофе (вероватно због заједничког извора – Плинија Млађег). Песничка представа античког града довољно је сликовита (што није чудно, с обзиром да су аутори гледали руине својим очима), иако нису у питању описне песме. Руине су само претекст за размишљање.

и коментаре Војцјеха Пикора [Wojciech Pikor] (W. Pikor, *Dlaczego Jonasz uciekał przed Bogiem?*, „Przewodnik Katolicki” 41, 2008.).

⁷⁵ Стари Завет цитирам у преводу Ђуре Даничића.

У песмама се појављује двоструко време. Код Његоша се у првом делу катастрофа одвија у садашњости, док је у другом делу радња смештена у четрдесете године 19. века и говори о обиласку руина. Код Норвида прву временску димензију представља песника садашњост и разгледање Помпеје. Другу временску димензију представља појављивање ликова песника и конзула. Овде се виде особине цикличног, светог времена. Састанак духова се понавља као ритуал. У том другом времену смештена је прича о катастрофи.

И код Његоша и код Норвида руине Помпеје посматрају се у контексту Библије, а такође и савременог искуства посетиоца који шетајући античним градом има на уму недостатке 19. века и уноси у рушевине античког града савремене проблеме. У том троуглу (антика, Библија, 19. век) јавља се песничка рефлексивна на тему људске судбине. Обе песме треба сместити у контекст романтичарског „читања руина”, али начин тог читања потпуно се разликује. Код пољског песника се јављају духови и причају о својим животима, њихове приче чак имају и поуку, дакле у Норвидовој песми руина лако открива своју тајну. Можемо рећи да је субјекат те песме пример романтичарске херменеутике света, која у свему открива свој текст – у природи, у историји, такође у руини.⁷⁶ То није случај код Његоша. Субјекат његове песме тражи тајну старог света, чак и сам призива духове, али „ћути идол, ћути ђаво, ћути човек – гласа нема”. То је оличење кризе романтичарске свести која тражи изгубљену комуникацију са светом. Одговор је откриће античког човека и чудна метафизика светлости.

Стичемо утисак да се овде испољава разлика између хришћанског, конзервативног Норвида и слободоумног (иако је био владика), филозофског Његоша. У Норвидовој песми, Библија представља најважнији контекст. Ликови конзула и песника који симболизују достигнућа у области политике и песништва, *vita activa* и *vita contemplativa*, истовремено су симбол уображености људи који мисле да могу да заузму место Бога. Свет без хришћанских вредности је увек празан, метафизичка перспектива је увек хришћанска перспектива. На крају крајева, то је свет без трагизма. Код Његоша у првом делу *Поласка Помпеја* присутна је старозаветна перспектива, али у другом делу доминира модерна свест, са својом радозналешћу, активношћу и просвећеношћу.

⁷⁶ На примеру Новалиса и пољског песника Јуљуша Словацког о романтичарској херменеутици писала је Марта Пивињска [Marta Piwińska] (M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Open, Warszawa 1999).

ПРЕВОД ПЕСМЕ ПОМПЕЈА НА СРПСКИ ЈЕЗИК

Филолошки превод Норвидове поеме, који пружамо ниже, уопште не може да дочара праву вредност Помпеје, пре свега зато што матерњи језик преводиоца није српски. Осим тога Помпеја је веома сложен текст пун игре речи и необичних конструкција, као и други текстови пољског песника, које је тешко превести на друге језике. На жалост, пошто не постоји прави превод Норвидове песме, једина могућности је да се на овај, несавршен начин представи барем делимично садржај дела.

Cyprian Kamil Norwid, *Pompeja*

*'Tę zabawę trudną dal Bóg synom
ludzkim, aby się nią trąpili.'* *Ecclesiastes, I 13*

I
Do arku, który służy za Pompei bramę,
Wiedzie ulica Grobów, niby cmentarz
długi;
A groby są rozlicznych kształtów: jedne
same,
Udzielnych groby osób, inne mieszczą
sługi,
Gladiatory – akторы – inne rodом całym
Poświęcone... I są to budowle kami-
enne,
Często sklepione, z wniściami i siedze-
niem małym,
Gdzie miło jest upały oszukiwać dzi-
enne...

Takim jest grób kapłanki Mammii:
krągła nisza
Z kamienną ławą wklęsłość obchodzącą
murów;
Tam siedząc, radowałem się, że taka
cisza!...
Zaiste – jeśli w ścisłe atomy marmurów
Przenika istność jaka, od śmiertelnych-
ljejsza,
I błądzi tam po śnieżnym labiryncie
głębi,

Ципријан Камил Норвид, *Помпеја*

*'Тај мучни њосао даде Боџ синовима
људским да се муче око њеџа.'* *Пројо-
ведник, I 13*

I
До аркаде која служи као капија
Помпеје,
Води улица гробова, као дуго гробље;
А гробови имају различите облике:
неки [су] одвојени,
Гробови значајних људи; гробови
где су слуге,
Гладијатори – глумци – у другима
целе породице
Посвећене... А то су зграде од каме-
на,
Често сводне, с улазом и малим се-
диштем,
Где је лепо преварити дневну врући-
ну...

Такав је гроб свештенице Мамије:
округла ниша
Са каменом клупом, уз удубљење зи-
дина;
Седећи тамо, радовао сам се тиши-
ни!...
Заиста, ако у стиснуте атоме мермера
Продире неко биће, лакше него смрт-
ници,
И лута по снежном лавиринту дуби-
не,

To radość jej w upały musi być nie
mniejsza...

Jest bowiem chłód wilgotny i ten, co nie
ziębi,

Ale obejma zewnątrz świeżością
młodzieńczą,

I czyni, że nie dziwisz się pierśom z
marmuru,

Ani bluszczom, co chodząc po nich,
czoła wieńczę...

W tym to chłodzie usiadłem pod
wklęsłością muru.

– A gdy usiadłem... myśl ma błędziła
około

Bani onej, o której mówi Jonasz prorok,
Że dał ją Bóg, aby mu ocieniała
zola – –

Zaiste, bań podobnych tyle rośnie co
rok –

Myślałem – a gdy robak, zarówno st-
worzony,

Dostanie się przypadkiem wewnątrz
bani onej,

To nuż się swarzyć z Twórcą!... I smut-
no mi było,

Że się o banię nieraz z mym Aniołem-
stróżem

Kłóciłem... i że ludzkość nie paniątkiem-
Bożem.

To gdy myślałem, coś się obok
poruszyło,

A skorom się obejrzał, spostrzegłem na
ławie

Tuż siedzącego męża z fizjognomią
miłą –

Lecz miłą, jak się równej nie spotyka
prawie.

Wysoki był – w ramionach szeroki i w
czole,

Његова радост за време врућине мора
бити не мала...

Јер је хлад влажан, и тај који не
леди,

Али обузима споља младалачком
свежином,

И ради тако, да ниси изненађен гру-
дима од мермера,

Ни бршљаном, који ходи по њима,
крунише им чело...

У том хладу сам сео уз зид.

– И када сам сео... Моје мисли су лу-
тале око

Оне тикве, о којој говори пророк
Јона,

Да му ју је Бог дао, да би му пружала
хлад – –

Заиста, сличних тикава толико расте
сваке године –

Мислио сам, а када црв, такође ство-
рен,

Случајно уђе унутар те тикве,
Ево га, свађа се са Творцем!... И био

сам тужан,
Да сам се око тикве не једном са

својим анђелом чуварем
свађао... и да човечанство није Бо-

жије чедо.

Кад сам размишљао, нешто се поме-
рило поред,

А чим сам се осврнуо, увидех на клу-
пи

Мушкарца који је седео поред са
пријатним лицем –

Али толико пријатним, да скоро [ни-
кад] не видех таквог.

Висок је био – широких рамена и
чела,

A włos miał krótki, dobrze osrebrzony
wiekiem,
Na piersiach rodzaj płaszcza szytego w
półkole
I upiętego klamrą z zakrzywionym
ćwiekiem.

Spokojnie siedział, dwoma pierwszymi
palcami
Trzymając się za brodę... dalej od drzwi
grobu
Upadał cień, jakoby ktoś szedł usiąść z
nami
I wstrzymał się... zaprawdę – nie
czekałem obu.

Wszelako, że mój sąsiad oblicze miał
słodkie,
Nie wstałem z miejsca innej szukać
samotności,
Ale jak dziewczę, które z sobą gra w
stokrotkę,
Skubałem liść, nie patrząc na tych
jegomości.
– Wtem sąsiad mój, wskazując na cień,
rzecze: „Czeka –
Poeta, czeka...” Na to ja: „Gotowym,
panie!
Ustąpić miejsca...” Lecz on, z uczuciem
człowieka,
Któremu się podoba w danym zostać
stanie:
„Zaniechaj – rzecze – czeka nie miejs-
ca, lecz chwili,
W której się spotykamy i teraz, jak
dawniej,
Kiedyśmy tu za czasów oddalonych
żyli...”
Na to ja, myśląc, że są męże jacy sławni,
Wróceniu z grobów, bardzo uczulem się
lichym,
I nie wiedziałem, dalej jak ciągnąć
rozmowę,

Коса му је била кратка, добро посесе-
ла због старости,
На грудима [је носио] врсту полу-
округлог мантила
Који је био закопчан копчом са кри-
вим ексером.

Седео је мирно, са два прста
Држећи се за браду... даље од врата
гроба
Сенка је пала, као да је неко долазио
сести са нама
И задржао се... заиста – нисам очеки-
вао обојицу.

Али због тога што је мој сусед имао
лепо лице,
Нисам устао да тражим друго место
самоће,
Али, као девојка, која се игра белом
радом,
Чупао сам лист, не гледајући ту гос-
поду.
– Одједном, мој сусед, указујући на
сенку, рече: „Чека –
Песник, чека ...” Онда рекох: „Спре-
ман сам, господине!
Уступићу место...” Али он, с осећајем
човека,
Коме се свиђа да остане у одређеном
стању:
„Остани – рече – не чека место, него
тренутак,
У ком се виђамо и сада, као некад,
Када смо овде живели у давном вре-
мену...”
Онда ја, мислећи да су они људи неки
познати,
Који су се вратили из гробова, осетих
се веома бедно,
И нисам знао, како да наставим раз-
говор,

I czyli ciągnąć, albo pozostawać
cichym...

Ciekawy byłem – dobrze starca
uważałem,

Mierząc profil z znanymi biusty wiel-
kich ludzi,

Myślałem spytać, ale spytać chcąc
zadrzałem;

– Że jest jednakże drzenie, co odwagę
budzi,

Więc, skubiąc liść mój: „Panie – rze-
kłem – rad bym wiedzieć,

Z kim szczęście mam zamieniać słowo
i tu siedzieć?”

A on mi na to: „Zwano mię miasta kon-
sulem,

Przełożonym; jeżeli chcesz, to niby
królem,

Bo nie wiem, jak się godność ta dzisiaj
tłumaczy;

Imię zaś moje Balbus – również gość
niech raczy

Zamienić to zwierzenie...” Więc ja rz-
kłem: „Cieniu,

Dosyć będzie, gdy-ć powiem, że jestem
z narodu,

Któremu żywot cieniów... w pół-śnie...
w bez-imieniu

Nieobcym jest – że przeto nawykłem od
młodu

Sposobu-bycia, który nie zacięży to-
bie...

To zaś wiedząc, cóż mówić zresztą o
osobie?!”

Więc on, na ławie miejsca oszczędzi-
szy sporo,

Podniósł rękę, wołając: „Poeto!... siądź
z nami...”

I wszedł młodzian ów krokiem stanow-
czym, lecz skoro,

И [уопште] да ли да наставим, или да
ћутим...

Био сам радознао – посматрао сам
старца пажљиво,

Упоређујући профил са познатим
попрсејима великих људи,

Хтео сам да питам, али, желећи пита-
ти, најежио сам се;

– Но, међутим, постоји је за, која буди
храброст,

Дакле, чупајући лист, „Господине –
рекох – драго би ми било да сазнам,

Са ким имам задовољство разговара-
ти и седети овде?”

А он ми на то: „Звали су ме конзулом
града,

Наредником, ако желиш, може бити
краљем,

Јер не знам, како се чин мој данас ту-
мачи;

А моје име Балбус – молим, да би
гост такође

Узвратио исповест...” Дакле рекох:
„Сенко,

Доста ће бити да кажем да сам из на-
рода,

Коме живот сенки ... у полу-сну ...
без имена

Није туђ, дакле у младости сам се на
викао на

Начин живота, који теби неће бити
тежак...

Знајући то, шта да причам о себи
уопште?!”

Дакле он, на клупи уштедевши много
места,

Подигне руку, позва: „Песниче!...
Седи са нама ...”

И овај младић је ушао одлучним ко-
рацима, али брзо,

A oczy miał jakoby przeciążone snami,
Podeschłą skroń – żółtawy wieniec –
laskę w rękę,
Ni to, ażeby wesprzeć krok, ni to dla
wdzięku,
Lecz jako człowiek gałąź łamiący w
podróżu,
Żeby ją w pierwszej lepszej porzucił
kałuży...
Tak wszedł i usiadł... Balbus rzecze:
„Gościa mamy.”
Na co Poeta: „Dobrze!” – a ja: „Więc się
znamy” –
A on: „Dom mój do dzisiaj pokazują co
dzień,
I pustkę tę daleki ogląda przechodzień,
I w najtajniejsze wchodzi rozwalin
zakątki,
A przecież imię rzadki zaznał dla
pamiętki...”

To mówiąc, laską ziemię ruszał nieprz-
tomnie,
Nie do Balbusa mówiąc dalej, ani do
mnie...

II
„Imię?... medal!... którego zazdrość
lewą stroną,
A prawą kropla potu, łez lub krwi, z
koroną...
Medalem rzucam – (tutaj laską z lekka
rzucił) –
I patrzę, którą stroną świata się
obrucił...”

Tu począł ziemię nogą ruszać nieprz-
tomnie,
Nie do Balbusa mówiąc dalej, ani do
mnie...

A његове очи су биле као закрчене
сновима
Исушено чело – жућкаст венац –
штап у руци,
Не да подржи корак нити због шарма,
Него као човек, који ломи грану на
путу,
Да би ју оставио у првој бари...
Тако је ушао и сео... Балбус рече:
„Имамо госта.”
На то ће песник: „Добро!” – А ја:
„Дакле ми се познајемо?” –
А он: „Моју кућу до данас показују
сваког дана,
И ту удаљен пролазник посматра
празнину,
И у најтајанственије кутке развалина
улази,
Па ипак, ретки су сазнали име за ус-
помену...”

Тако говорећи, земљу је померао
штапом бесвесно,
Нити Балбусу говорећи даље, нити
мени...

II
„Име? ... медаља! ... чијој љубомора
[је] лева страна,
А десна [је] кап зноја, суза и крви, са
круном ...
Медаљу бацам – (онда је бацио штап
лако) –
И гледам, којом се страном окренуо
свету...”

Онда је почео да помера земљу ногом
бесвесно,
Нити Балбусу говорећи даље, нити
мени...

III

„Grekiem będąc – ja chciałem przez
serce narodu
Przewiać jak pieśń, jak akord harmonii
– a imię
Na rymów rym, na koniec zostawić rap-
sodu...
Jak nebulosy one w przestrzeniach ol-
brzymie,
Obejmujące wiele gwiazd przejrzystą
szatą,
Gdy każda grzywą trzęsie promieni
bogata
I za nic ma – ma za cześć – ciało, w
którym płynie;
Tak chciałem, by z imieniem mym stało
się w czynie.
Nie chciałem być, lecz bytów harmonię
pić wieczną;
Nie chciałem iść, lecz drogą rozesać się
mleczną...
Nie chciałem mieć imienia, to jest –
mieć je chciałem,
Ilem go nie osłaniał, ile je zszar-
załem!...”

Tu – począł ziemię nogą ruszać nieprzy-
tomnie,
Pół do Balbusa mówiąc dalej, a pół do
mnie...

IV

„Pomnę – że gdy kolonii tej podniosłem
czoło,
Tak iż o zaburzeniach wieść latała
wkoło,
Wieść sama z siebie wewnętrznym poczęta
dojrzeniem,
Nie żyłem więcej w domu, lecz pod
arkad cieniem,
Na grup patrząc akcenta, coraz bliższe
chwili,

III

„Као Грк – желео сам кроз срце на-
ције
Продувати песму, као акорд хармо-
није – а име
За риму рима, за крај оставити рап-
содије...
Како су небуле у просторима огром-
не,
Које обухватају многе звезде провид-
ним огртачем,
А свака [звезда] тресе богатом гри
вом зракова
А за ништа – за празнину – узима
тело, у којем лебди;
Тако сам хтео да са мојим именом
буде у чину.
Нисам желео да будем, него да пијем
вечну хармонију бића;
Нисам желео да идем, него да се
испружим Млечним Путем...
Нисам желео да имам име, то јесте –
хтео сам да имам,
Како га нисам чувао, како сам посе-
део!...”

Онда је почео да помера земљу ногом
бесвесно,
Делимично Балбусу говорећи, дели
мично мени...

IV

„Сећам се – кад сам уздигао главу ове
колоније,
Тако да је вест о нередима кружила
около,
Вест сама из себе зачета унутра
шњим сазревањем,
Нисам више живео код куће, него под
сенком аркаде,
Гледајући групне акценте, све ближе
и ближе тренутку,

Czy wraca ciałem w spokój materii –
czy marzy?...

Tak byłem – nagle gęsto poczułem na
twarzy

Sypany mak... a z dala piorunów deszcz
głuchy...

.....

I czucia te, co bolą, gdy przechodzisz w
duchy...

Taki to Jowisz ze mnie!...” – to rzekłszy,
Poeta

Zniknął z wolna, jak w błękit tonący ko-
meta.

A Balbus jeszcze mówił z spokojem
człowieka,

Co kończy czytać, pewny, że lampa nie
czeka.

Lecz widząc, ile jeszcze palić się pow-
inna...

.....

„Konsulem będąc, znałem, co jest
prawda gminna

I jakie wrzątki, jakie rozruchy się
szerzą;

Sprawować więc, jak bóstwa ręka-
d broczylna,

Myślałem – wagę ona z gwiazd, co cza-
sy mierzą,

Na lasce mojej nieraz trzymać mi się
zdało,

I bez liktorów miejsca przechodziłem
gwarne,

Jak który bóg nietkliwe narażając
ciało

Na mdłe zamachy, znane podstępny i
marne...

– Poważna wzdarda rzeczy gminnych
szła przede mną,

«Na bok! – wołając – pewny-mąż i kon-
sul ze mną.»

Или се враћа телом у мир материје –
или сања...

Тако сам био – одједном сам осетио
на лицу густо

Сипани мак... и у даљини глуву кишу
громова...

.....

И те осећаје, који боле када пролазиш
међу духове

„Такав сам ти ја Јупитер!...” – то ре-
кавши, Песник

Ишчезао је, као комета, која тоне у
плаветнило.

А Балбус је још мирно говорио, као
човек

Који завршава читање, сигуран, да
лампа не чека,

Но видећи, колико би још требала да
гори...

.....

„Као конзул, знао сам, шта је пучка
истина

И какве врућине, какви се нереди
шире;

Владати дакле као божијом до-
бротворном руком

Хтео сам – теразије оне од звезда,
које мере време,

На мојем штапу сам не један пут
држао,

И без ликтора сам пролазио кроз бу-
чна места,

Као неки бог без нежности изврга-
вајући тело

Мучним атентатима, познатим и јад-
ним подвалама...

– Озбиљан презир обичним стварима
је ишао испред мене,

„Уклоните се” – Говорио је – „иза
мене сигуран муж и конзул.”

– Tak szedłem raz, gdzie konia opodal
trzymano,
Bo właśnie miałem zwiedzić odległe
wzięnie,
A dzień był piękny; ludzie, pocztę
widząc znaną,
Wylegli z krzykiem: «Balbus niech ma
powodzenie!»
Co ja prawicą w górę wzniesioną
dziękczynię,
A lewą cugli sięgam...

...powietrze złociste
Owiało mię – rąk chmurę widziałem w
lawinie
I różnych świątyń różne chóry uroc-
zyste,
Tu – tam – błyskawicami z cieniu wyry-
wane,
A koń mój szalał, w bruki bijąc coraz
ciszej,
Jakby na błonia wchodził wciąż za-
sypywane,
A ja – milczałem – czując, że nikt już
nie słyszy...

VI

I – stało się... że nagle poznałem na
twarzy
Sypany mak – a z dala piorunów deszcz
głuchy,
Ciemność, która jak ogień obejma i
parzy,
I uczucia te – co bołą, gdy przechodzisz
w duchy...
Taki to Jowisz ze mnie!...”

VII

...To Balbus rzekł – potem,
Znikając z wolna, łączył się z Poety cie-
niem,
Jak włókna dwa obłoków w jeden spar-
tych grzmotem

– Тако сам једном отишао, где су др
жали коња у близини,
Зато што сам ишао да посетим
удаљен затвор,
Дан је био леп, људи, видећи познату
свиту
Изашли су на улицу: „Успеха Балбу-
су!”
А ја сам десну руку подигао благода-
рећи,
А левом ухватих узду...

...Златни ваздух
Обавијаше ме – облак од рука сам ви-
део у лавини
И разних храмова разне свечане хо-
рове,
Тамо овамо муњама из мрака ишчу-
пане,
А мој коњ је беснео, све тише и тише
ударајући у калдрму,
Као да улази на ливаду, коју стално
засипају,
А ја – сам ћутао – осећајући да нико
већ не чује...

VI

И – десило се ... Одједном сам осетио
на лицу
Сипани мак – и у даљини глугу кишу
громова,
Тмину, која као ватра обухвата и
пече,
И те осећаје – које боле, када прола-
зиш међу духове...
Такав сам ти ја Јупитер!...”

VII

... Ово је рекао Балбус, затим,
Полако нестајући, сјединио се са пес-
никовом сенком,
Као влакна од два облака, које је гром
у један спојио

I osrebrzonych jednym księżycu pro-
mieniem...

I – znikli...

VIII

...Tu–ciceron sny mi przerwał tkli-
we,

Mówiąc, że nas czekają osły niecier-
pliwe.

И посребрио један месечев зрак...

И – нестали су ...

VIII

...Онда – водич је прекинуо моје неж-
не снове,

Говорећи да нас чекају нестрпљиви
магарци.

ГОРАН КОРУНОВИЋ

СЕЋАЊЕ НА ДРУГИ СВЕТСКИ РАТ У РОМАНУ „КАПО” АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Препознатљивост поетике Александра Тишме произлази добрим делом из његове неретке посвећености теми насиља или пак самом Другом светском рату, којим се, осим у свом најпознатијем делу *Ујошреба човека*, бавио и у роману *Капо* (1983). Посебно је интригантан начин на који је велики ратни сукоб представљен у том делу; другим речима, констатовати да је преваходно реч о тематизацији највећег погрома у XX веку, значило би извесно поједностављење, будући да и читања која нису аналитички профилисана не могу мимоићи *сећање* као фокус интересовања – уместо слике ратних страдања, прецизније се може казати да је реч о довођењу у први план реконструкције самог искуства логорског живота, његове конкретизације у свести лика издвајањем из колоплета заборава.

Вреди, ипак, на почетку приметити да се појмови *сећања* и *заборава* могу указати у сложености која изискује истанчану интердисциплинарну оптику: испоставља се заправо да то, у случају *Капоа*, подразумева интерпретацију коришћених наративних средстава посредством којих рецепијент стиче свест о томе да ретроспективни увиди нису тек приповедачка техника којом се пружа потпунија представа о мрежи мотивације, већ неопходан, полазни услов за уобличење сложених процеса промишљања о драматичним доживљајима из прошлости, детерминишуће снаге за егзистенцију актера. Говор о ретроспективном плану покреће и питања о томе како се из угла самог лика *Њоима сећање*, те каква је улога памћења *при формирању идентитетa*, све то у контексту ставова који се могу укључити из позиције рецепијента, и/или из саме ауторске инстанце. У оквирима тако постављених

читалачких/аналитичких интересовања, не може се пренебрегнути и питање саодноса и мере међусобне условљености естетских домета и хуманистичке поруке, најчешће неизбежне при посезању за темом логорских страдања у Другом светском рату. Другим речима, један вид проблема при читању литературе која тематизује холокауст, свакако је и недоумица да ли се хуманистичка (само)свест, која најчешће прожима поменута дела, може указати у светлу неделотворности, вишесмислености, или, пак, у убедљивијем виду, уколико се посматра у зависности од естетских резултата интерпретираног текста.

КАКО ПРИПОВЕДАТИ, КАДА СКРИВАМО ДА СЕ СЕЋАМО?

Осврнемо ли се на сам почетак романа *Кајо*, када се констатује да је бивши чувар концентрационог логора, путујући под лажним именом после рата, угледао на улици једну од некадашњих затвореница, није неоправдано поставити питање прецизнијег профилисања инстанце наратора, будући да су уводне констатације бојене екскламацијом – „Пронашао је Хелену Лифка!”¹ – али и релативизацијом која не допушта прецизно раслојавање актерског нивоа и позиције приповедача – „Познао је, утврдио је да је то баш она, сем ако се читав *ланац њивада* (подв. Г. К.) сложио да би га преварио.”² Да се таква могућност разнолике расподеле удела нараторове и/или фокализаторове перспективе може показати од значаја за формирање улоге и природе сећања (превасходно у хоризонту искуства главног лика), сведочи и наставак почетне ситуације. Наиме, реконструисање слике њеног тела прати вредновање да је оно „посрнуло, рушевно – деценије су прошле! – али не и изобличено у толикој мери да не би подсећало”;³ након тога још једном се манифестује (само)корективна природа приповедачке позиције, будући да се поменути утисак о Хеленином телу „створио тек пошто је престао да у њу гледа”, јер „док ју је имао и пред очима, а не само у свесџи (подв. Г. К.), против препознавања се све у њему бунило”.⁴

Сувишно је, дакле, говорити о стварном сусрету насилника и жртве; пре се може рећи да се, у наведеним примерима, као мотивациони фактори укључују слободна асоцијативност и омашке при интерпретацији непосредног искуства, тј. при препознавању

¹ Тишма А., *Кајо*, Београд 1987, 5.

² Исто, 5.

³ Исто.

⁴ Исто.

значења појава у окружењу, подобно немирној и прошлошћу за-
сићеној свести. Из сећања се црпе компонента означеног, у почет-
ку предочена у виду *претпостављеног* изгледа Хелене Лифке, без
прецизирања њене фигуре из ратних дана; сећање се отуд у почет-
ку даје у аморфном споју последњег трага еротске жеље и зазор-
ног осећања стида и гађења, недовољно објашњеног и генериса-
ног логорским искуствима. У складу са тим се и поменута означе-
на сфера открива у сенци *доминације означитеља*, у смењивању
сигнала који обзнањују присуство некадашње жртве, рефлек-
тујући у наставку дисеминациони траг значења тог могућег при-
суства, те увек изнова измичућег коначног комплементирања
онога што се доживљава и оног што пристиже из меморије.

Такав *ланац њивиде* манифестује се у својој дестабилишућој
снази посебно када се главни лик, занесен паничном мишљу да је
сусрет са некадашњом жртвом неминован, двоуми да ли се назив
новина које је случајно нашао подудара са местом рођења Хелене
Лифке (Szabadka, тј. Суботица). Асоцијација на формуларе које
је попуњавао у логору, пробуђене пошто је видео назив новина
бачених на под возила, као и претходно непоуздано претпоста-
вљање измењеног изгледа некадашње затворенице, указују се у
посебном светлу вратимо ли се на питање наративне перспекти-
ве. Наиме, постоји тачка у приповедању прве главе романа, када
се, донекле ненадано, обзнани глас у првом лицу, неомеђен зна-
цима навода, неурастенично негирајући да је уопште видео нови-
не („Нисам их нашао”⁵). Такав поступак се спорадично појављује
у Тишмином роману, али његова важност није сразмерна тој све-
деној мери учесталости – такав упадљиви рез након углавном
стабилне хетеродијегетичке приповедне позиције, динамизоване
тренутним фокализацијама, симптоматичне је вредности и сведо-
чи о искорацима у наративном току далекосежнијих импликација
од препознавања доживљеног говора. На делу је својеврсно *под-
вајање нарајторове свесћи*, што отвара низ нових питања, између
осталог и на плану проблематике сећања на Други светски рат.

Најпре, може се јавити недоумица да ли је заправо реч о два
различита приповедна језгра, што би имплицирало да оглашавање
у првом лицу представља конструктивни чин продукovan из хе-
теродијегетичке позиције – у том случају бисмо могли да говори-
мо о одсуству нијансирања при нагом препуштању приповедне
позиције лику, о донекле невештој дезинтеграцији у бити моно-
фоне наративне инстанце која провизорним препуштањем пер-
спективе актеру заправо не одступа од надређујућег приповедног

⁵ Исто.

начела, од изношења приче са нивоа који подразумева изразито повлашћени увид у свест и сећања ликова. Друга опција се, пак, може учинити интригантнијом – раван из које се износи прича о бившем чувару концентрационог логора, заправо је врло блиска самој актерској позицији, те оглашавања у првом лицу нису ексцесни моменти, детаљи исклизућа из монолитно-хетеродијегетичког наративног концепта, већ стварно полазиште приповедања и ретроспекцијâ.

Остаје, ипак, питање, у оквирима друге наведене могућности, зашто се посеже за краткотрајним и драматичним преиначењем форме приповедања? Када би прва опција била актуелнија, могли бисмо казати да је реч о потреби приповедача да нагласи присуство трауматизоване актерске свести, да њеним изненадним оглашавањем учини фокализаторске могућности сувише неутралним и благим пред неурастенијом унутрашњег живота главног јунака. Међутим, друга варијанта ослобађа нешто далекосежнија значења – можемо чак говорити о својеврсној семантизацији самог приповедног поступка, проистеклој из узајамног пресликавања стања духа капоа, његове опсесивне идеје да ће бити ухваћен, и нарације која доминантно, (наизглед) хетеродијегетичком позицијом и повременим фокализацијама *скрива* свест која генерише приповедање, и која се, попут омашке бегунца при прикривању идентитета, огласи спорадично у непосредном виду, као пукотина у монофоној приповедној позицији, „застору” иницијалног језгра нарације.

Какве импликације се могу препознати на плану обликовања сећања, уколико имамо у виду наведену отвореност могућности, када је реч о полазиштима нарације? Извесно је да, који год угао гледања одаберемо као доминантан, не може се мимоићи утисак да је егзистенција капоа темељно одређена прошлосту, тј. његово представљање у јавности је заправо увек генерисано отклоном од слике о себи коју (ре)конституише из фрагментата сећања на своје деловање у логору. Прва приповедна могућност претпоставља незанемарљив размак између наратора и актера, уз намеру пренебрегавања илузије идентификације приповедачке и ауторске позиције; са друге стране, друга варијанта изношења приче подразумева да је актерска свест у екстензивној активности, да темељно прожима и (привидну) хетеродијегетичку позицију, и да је доминантно удаљавање од перспективе лика заправо конструктивни чин којим се прикрива и мистификује исповедно-аутобиографска природа излагања, аналогно затајивању базичних компоненти националног идентитета лика. Услед свега тога сâм рецепијент је остављен на несигурном тлу – уместо

да конкретизацијска активност његове свести прати наративну логику која представља једно високомодернистичко ослањање на (у основи миметички) наративни образац, долази заправо до сталног осцилирања читалачке пажње између предочених могућности. Такође и представа сећања може се испоставити као селекција садржаја (из меморије лика) са инстанце која, имплицирајући неутралност у свом самопостављању, ретроспекцијама на логорске догађаје конвергира ка оформљењу типске условљености идентитета и судбине насилника, ка парадигматичном (са) односу насилничке прошлости и унутрашње динамике лика након година избегавања казне.

Међутим, друга предочена приповедна могућност доводи до тога да реципијент, у светлу незанемарљиве свести о латентном присуству *исповедног* полазишта приповедања, препознаје скопчаност логорских искустава и актуелног стања јунака, што подразумева и умањену поузданост наратора, поготово уколико семантизујемо доминантно приповедање у трећем лицу – скривање иза такве инстанце сведочи о сложеном односу према сећању, о могућим мистификацијама, омашкама, и селекцији важности детаља не из неутралне, већ из емотивно обојене позиције.

Да би се специфичност Тишмине приповедне стратегије потпуније појмила, пожељно је, на трагу претходних увида, сагледати и начин на који су обликоване опсежније ретроспективне деонице, сегменти који нису тек спорадично враћање на краткотрајне моменте логорског живота, већ наративизовање и узрочно-последично уланчавање широког спектра ситуација. Испоставља се заправо да је уобличавање ретроспективних увида неретко дато из *привидно* неутрално-свезнајуће приповедне инстанце, из угла који наизглед суверено има увид у догађања (оглашавајући се у трећем лицу), нпр. при евакуацији логора. Ипак, не само да у том случају изостаје знање о даљој судбини официра Риглера, надређене фигуре која је била честа претња по главног јунака, већ је и изношење самог тока бекства из логора пресецао фокализацијама посредујућих до стања духа капоа у бекству, те до драматичне динамике самих дешавања сугерисане убрзанијим уланчавањем наративних исказа. Уз то, окончање поменути развијене ретроспективне епизоде с краја рата, када главни јунак започиње вишедеценијско скривање, изведено је уз изненадно оглашавање приповедача у првом лицу: „Али он (*кајо*, прим. Г. К.) се плашио, стресао је главом, а Риглер је узео да га наговара ширећи руке, с длановима плавим од одблесака. Горе ка небу;

а ја сам му све мање веровао”⁶ (подв. Г. К.). Тиме се још једном као извеснија опција намеће прикривајућа улога приповедача у трећем лицу, тј. његова посредничка функција до осећања и мишљења која се најчешће износе као да припадају другом, не самом субјекту који генерише причу. У таквом контексту, осим констатације да је у *Кајоу* реч о тематизацији сећања, може се прецизније додати да је на делу наративизација садржаја подложних фрагментацији, осипању, индивидуалној и субјективној интерпретацији од носиоца самог приповеданог искуства, тј. реч је о значајном уделу *конструктивног чина* којим се заправо само сећање указује у посредничким формама, кроз интегришуће, наративизујуће процесе.

Наравно, није пожељно пренебрегнути искрсавање детаља из трауматизирајуће свести/меморије капоа-бегунца, као што је случај са већ наведеним примером сећања на тело Хелене Лифке, поготово што се тиме чини видљивијим двоструки вид обликовања садржаја сећања из перспективе централног лика: кохезивно, узрочно-последично уланчавање детаља, самим тим и придавање извесног смисла сачуваном у сећању, и, као друга могућност – аутореклексивни, (само)корективни приступ контигентним, често замагљеним моментима из прошлости који најчешће делују дестабилишуће по главног јунака.

У тим оквирима нису без значаја семантичке нијансе извесних исказа које откривају немогућност потпуне контроле дејства сећања, поготово када је пред бившим капом логора „искочило ... обло девојачко лице Хелене Лифке. Потом је оно и *преовладало, заузевши цео представни простор његовог страха*, док је упоредо с тим Риглер тонуо у *складиште сећања које мирује*, да би одатле *искрсавао* само са поводом”⁷ (подв. Г. К.). Потцртани детаљи сведоче управо о неретком контигентном својству обзнањивања садржаја трауматизованог памћења, при чему формулација „складиште сећања које мирује” пружа *привид* стабилних и свешћу контролисаних меморисаних момената из прошлости, чак сачуваних у потпуности од дејства заборав; јер, нису ретка схватања по којима „памћење није складиште, из ког се хладно ваде садржаји сећањем, него је више налик магнетном пољу, у ком су *прошли садржаји центрирани око осећања и садашњих потреба*”⁸ (подв. Г. К.). Испоставља се да књижевни текст какав је Тишмин *Кајо*, базиран на модернистичком приповедању

⁶ Исто, 35.

⁷ Исто, 38.

⁸ Куљић Т., *Култура сећања*, Београд 2007, 63.

које не експериментише у смеру опонашања тока свести, миметизовања самог процеса мишљења или смене осећања, заправо предочава или крајње резултате тежње да се сећању придају целивита форма и смисао, или беочуг реакција и промена у свакодневици субјекта када се његова трауматизована свест нађе под ударом непотпуно контролисаних асоцијација, покренутих мишљу о драматичним догађајима из прошлости.

У складу са тим, није неоправдано приметити следеће: пошто је у роману „свака приповест везана само за личност приповедача, који види свет само у перспективи, онако како се он оцртава из његовог угла посматрања, истина његовог казивања биће фрагментарна и непоуздана; неизвесност и искривљавање ће се још више увећати ако је личност обузета страшћу. Али у том тренутку ситуација се обрће: субјективна истина чини најважнији део наратије; приповедач открива самог себе и своју страст, кроз ограниченост или погрешке своје искривљене визије”.⁹ Наведени редови, евидентне примењивости и на Тишмино остварење, базично се односе на тзв. мемоарски роман, што је у контексту проблематике сећања од симптоматичне важности; то заправо даје повода да се постави низ интригантних питања: до које мере су приближене ауторска и приповедачка позиција, и какве семантичке импликације из тога производе? Шта се може рећи о самом тренутку у којем се проговара о прошлости, тј. колико је важно, за разумевање обликовања сећања, прецизирање момента из ког се дистрибуирају ретроспективни погледи на већ доживљено?

Најпре, евидентно је да наративна опција, у оквиру које оглашавање у првом лицу представља донекле неспретно ојачавање саме надређене позиције приповедања у трећем лицу, одражава предвидљив однос наративне инстанце и ауторске позиције, стварајући утисак њиховог добро познатог тобожњег преклапања. Међутим, у другом случају, како је већ казано, оформљује се привид латентног аутобиографског дискурса, мистификованог услед застрашене свести бегунца. У таквим условима, намеће се недоумица какав вид исповести је заправо на делу, да ли можемо говорити о *писаном* (само)разоткривању, или, пак, о својеврсном хиперекстензивном (исповедном) монологу (унутрашњем, или пак усмереном ка слушаоцу); и организована наративизација на ретроспективном плану која може навести на мисао о писаном изразу, или, пак, мистификациони моменти у излагању који могу асоцирати на исклизнућа при монолошком исповедном току, у склопу су заправо општег утиска да Тишмин

⁹ Русе Ж., *Нарцис романописац*, Нови Сад 1995, 165.

роман делимично припада жанровском обрасцу поменутог мемоарског романа, у ком је наративна позиција дата подобно ауторској инстанци која излаже своја животна искуства, са доминантним императивом прегледног предочавања и смисаоног заокружења доживљеног. „Иако се разликује од аутора, личност задужена за приповедање добија део пишчевих моћи; она је та која пише и организује приповест: иако није у правом смислу аутор, она је неко ко држи перо и постаје господар не само нарације, већ и романескног света; она уређује свет око себе, постаје његово средиште ... Али прво лице није довољно да одреди мемоарски роман, јер га употребљава и роман-интимни дневник ... ту је потребно још једно обележје: временска перспектива; приповедач посматра своју причу из даљине, он познаје њен крај, он обухвата себе само ретроспективно”.¹⁰

Приповедање у Тишмином роману – када се пристане на наратора склоног закривању сопствене позиције, идентитета, самог гласа – представља управо модернистички израз на трагу (псеудо)мемоарске фикције, не формално-стилском организацијом која би доследно подражавала какву мемоарску прозу, већ логиком организације времена, укрштањем погледа у прошлост и свести о дистанци у односу на приповедано. Међутим, вреди неизоставно нагласити да, у складу са заводљивим и интригантним уклањањем оглашавања у првом лицу, и сама позиција из које се сагледава прошлост није хронотопски недвосмислено обзнањена, њено јасније појављивање је у сенци одлагања знања о коначној судбини главног јунака, те од значаја постаје завршна сцена (о којој ће још бити речи), у којој бивши капо проналази дуго тражени спокој у стану у ком је некад живела Хелена Лифка. У прози аутентично мемоарског карактера, завршна тачка из које се сагледава живот свакако је прегледније и транспарентније дата, неретко уз идеју смислотворне пуноће окончања животног пута; ипак, у случају Тишминог романа, *травматична природа искуства* боји и позицију из које се сумира прошлост, приближавајући моменат осећања мира оформљењу самртничке перспективе, све то уз симптоматичну завршну компарацију која дуго жељено спокојство духа бившег капоа доводи у везу са *сећањем* на моменте изолованости у логору, када је присилно, у скровитом простору, од осталих затвореница издвајао Хелену Лифку.

Травматизована и страхом засићена свест стога доводи и до својеврсне *инверзије* глаголских облика, генерисане управо *сећањима* на егзистенцијално граничне ситуације – у таквим

¹⁰ Исто, 163–164.

случајевима прошлост се посредује исказима датим у презенту, чиме се сугерише дестабилишућа снага искуства по главног лика: „И ја се не мичем, стојим, стојим ... али савладавам дрхтање-трешњу јер ми је она забрањена, јер би могла бити протумачена као покушај да се подмукло згрејем, а не смем да се згрејем макар умро, јер умрети свеједно морам, смрзнут или раздеран зубима паса, јер сви то хоће ... непознати есесовци којих је све више и који се сад такође зацењују од смеха”.¹¹ Ипак, идеја да Тишино остварење није без дослуха са традицијом мемоарског романа даје повода да фокус интересовања донекле проширимо, да сећања која разоткривају искуства појединачног лика посматрамо у ширем контексту, у оквиру слике времена, посредоване искуством конвертита, који припада на својеврстан начин и страни жртве и позицији злочинаца. Стога је и приближавање поменутој слици времена изводљиво усредсређењем пажње управо на конфигурацију његовог идентитета, на слику сопства која је дата у евидентној скопчаности са радом сећања.

„ДЕО РАЈА” ЈЕ У ЗАБОРАВУ

Вреди, дакле, посебно се осврнути на својеврсну дистрибуцију сећања у роману, на расподелу садржаја свести који су у тесној вези са догађајима у логору, при чему је евидентно да можемо говорити о разноликом акцентовању важности детаља из прошлости са проласком година – оно што је било од значаја за младог капоа, преплављеног страхом услед скривања после рата, бива тек један детаљ у усложњавању ретроспективне мреже са доласком позног животног доба. У случајевима наративизације логорских искустава, умножених са пристизањем касних година, манифестује се динамична природа идентитета, протејско (ре) конституисање сопства кроз напетост између потиснутог и освешћеног, између мистификованог и аутентично трауматичног. У складу са свим тим није неоправдано говорити и о све уочљивијем расту израженије релеванције већ изнете (друге) приповедне могућности, када се приповедање у трећем лицу разоткрива као параван за исповедни ток. Тако поглед капоа у сопствену прошлост уочљивије постаје пресудно средство у процесу обликовања социјализованог сопства, у активности одржања границе између форме идентитета прихватљиве за јавност, и – свести о компромисима који су чињени, односно о сопственом уделу у злочинима.

¹¹ Тишма А., *Капо*, 122.

У том контексту, још једно оглашавање у првом лицу сведочи о мотивацијском механизму који је покренут сећањем на жртву Хелену Лифку, непосредно после рата: „Долазе да ме разобличе, да ме испљују, да ме зграбе и баце под ноге ... *да јој будем приказан* као чудовиште, фотографисан, испитиван, до у танчине описан у свом пороку, у свом мрачном нагону, и изопачености *која ће ми име учиниће знаменом зла док се не открије веће, која ће и мој род, моје њеме, заувек окаљати*”¹² (подв. Г. К.). Томе вреди придодати и варљиву улогу заборављања, и то у дометима неподложним рационалној контроли, поготово у случају када бивши капо тоне у разочарање јер је помислио да њу, Хелену Лифку, „*може заборавиће као далеку сестранкињу*. Била је југословенска Јеврејка као што је он био југословенски Јеврејин”.¹³ Није стога неоправдано констатовати да је сећање на еротско искуство (које се не може промишљати ван свести о присили), заправо укрштено са императивом разликовања од жртве, и то на плану националног/верског идентитета у контексту строге хијерархије ратом захваћене заједнице. Другим речима, сећање на Хелену није тек сећање на телесно задовољство, већ и на мучни удео трауматичних околности и насилног порива, све то у оквиру вишеструко амбивалентне тежње да се скопчаност са националним/верским наслеђем лиши обавезујуће снаге, не би ли се са заборавом (националног) идентитета саме жртве заправо истиснула из свести мисао да компромисно, садистичко, конвергентско окретање капоа против затвореника Јевреја није и потирање стабилне компоненте у сопственом идентитету. Тек *нада у заборав Другог*, *нада у смислотворну немоћ туђег идентитета*, ослобађа могућност разнородних интерпретација сопствене прошлости и лишава субјект одговорности према сопственом националном/верском идентитету, односно наслеђу.

Испоставља се заправо да тумачење улоге сећања у Тишмином роману посебно подразумева усредсређење на тај *амбивалентни доживљај идентитета*, на супротстављање његове обавезујуће снаге и потируће тежње из угла самог лика, све то у контексту расуђивања о меморисаним детаљима логорских дана. Хелена Лифка тако надире из сећања као фигура која се жели заборавити, као Други који поставља услове и форме симболичког поретка којим бивши капо објашњава себе и околности које проживљава, као дестабилишућа компонента сопства која изнова

¹² Исто, 18.

¹³ Исто, 15.

подсећа капа да је „центар субјекта изван њега”.¹⁴ Недоумица која траје до краја романа – да ли је Хелена Лифка жива – односно, да ли још увек *īosīoји*, даје повода да се говори о субјективитету који је детерминисан недостатком, недосегнутим садржајем који не мора нужно егзистирати. Осим тога, може се констатовати да је Лифкина фигура, независно од своје даље судбине након логора, заправо сублимирано исходиште императивних импулса за којим се бивши капо поводи, било да је посредни сопствена свест о кривизи и казни, или је реч о осећању обавезујуће улоге идентитета. Да некадашња жртва логора (и самог капоа) преузима улогу Другог који чува смислотворно језгро његове егзистенције и хоризонта његовог искуства, сведочи и већ помињано завршно осећање које га је преправило када је кратко остао сам у кући у којој је некада Хелена боравила. У упадљиво фокализованој, завршној деоници романа, сустичу се сећање на моменте присилне интимизације, када је остајао сам са Лифком, и утисак да је, стигавши у простор Другог/Друге, простор испражњен и од њене појаве и од саме казне, напослетку дошао до места сигурности које, у крајњој консеквенци, иронично, препознаје као „део раја”: „Али је све у њему вапило да овде остане. Напољу је био ужас, пустош, ледени вихор који потреса до сржи костију, једино је овде био безбедан, скривен, па ма и привремено, до следећег тренутка, као у алатници у Аушвицу с прозорима заклоњеним даскама и крпама, док је слушао водопадни шум логорских ропца и молитава, плешући да заплаши затвореницу Хелену Лифку”.¹⁵ Садистичким импулсом обојено уживање, још за логоровања, рефлектовало је, парадоксално, тежњу за самоиспуњењем, за освајањем простора у ком би жеља досегла свој циљ, разоткривајући заправо да је у самом капоу елементарна потреба за сигурношћу тешко одвојива од потребе за задобијањем свести о контроли и надмоћи. Готово неразмрсив колоплет порива за садистичко-еротском доминацијом, инфантилне потребе за прихватањем од Другог, и нагона самоодржања, управљао је капоовом личношћу у низу околности, све до, подједнако катарзичне и илузорне, последње описане ситуације боравка у некадашњој соби Хелене Лифке.

СЛИКА ХОЛОКАУСТА – ОД ЕСТЕТИЗАЦИЈЕ ДО ПОРУКЕ

Таква свест, углавном дисконтинуирано ауторефлексивна, или, пак, усмерена на моменте у прошлости који сигнализирају главном јунаку неопходност мимикрије стварног идентитета у

¹⁴ Lacan J., *Écrits*, London 1977, 165.

¹⁵ Тишма А., *Kaio*, 352.

послератном друштву, није циљано окренута промишљању о узоцима, о историјском контексту, о далекосежним размерама програма чији је део био и он сам. Пристизање детаља из сећања увек је централизовано улогом коју капо има у догађајима призиваним из меморије, те се и драматичније друштвене промене дају у светлу промена у приватности главног лика (нпр. његово затајивање јеврејског порекла током првих дана рата, са кулминацијом антисемитизма и уздизањем НДХ). Међутим, повезивање Тишминог остварења са традицијом мемоарског романа ипак подразумева извесне импликације, када је посредни обликовање шире слике времена: саставне компоненте сећања су садржаји који носе информацију о природи времена чији је део и судбина главног лика, ма колико да то није била првенствена преокупација бившег капоа. Наративизација персоналног искуства као процес селекције, тумачења, чак и мистификације сећања на путу до (само)успостављања идентитета, посредује и до сигнала који су *наиндивидуалне природе*, и који се намећу као знаци одређеног времена, подложни интерпретацији и вредновању. Иако је капов наратив тако устројен да, стиче се утисак у први мах, нема далекосежније амбиције од наде у реципијента који би разумео сложеност његових животних околности, или који би бар пристао на игру закривања стварног „лица” приповедача, не може се пренебрегнути да се, са приближавањем завршници романа, умножавају слике сећања које захватају ширу представу логорских дешавања и ратних околности.

Шта је повод благој, али ипак приметној промени те врсте? Шта се одиграло у субјекту те је његово сећање садржајно обогаћено детаљима невезаним нужно за његову судбину, иако је још увек могао да се препозна асоцијативни рад свести, анимирање сећања уз успостављање аналогија између садашњости и ситуација у логору које су се тичале његове стражарске улоге? Стиче се утисак да капоово самопојашњење и самоконституисање сопства, ма колико било прожето проналажењем олакшавајућих околности, независно од његове воље временом „клизи” ка укључивању више спољних, надличних фактора при наративизацији идентитета: „Требало је проћи кроз нечист и студен и смртну претњу па да се схвати... требало је *имаћи иза очију* оне климаве прилике што се, израњајући из мрака, вуку ка латрини да истресу крвави измет, и ... да приме у срце ињекцију фенола; *имаћи у ушима* оне шапате очајања... *бићи оно што је он*”¹⁶ (подв. Г. К.). Не сама површна перцепција, већ трајно поунутрење апокалиптичних слика сведочи о томе да се колективно искуство укршта

¹⁶ Исто, 124.

са појединачном судбином при преуређењу Јаства главног јунака. Чини се да је свест субјекта, након првих послератних година, када је страх од могућег пада у немилост био непосреднији и трауматичнији, у занемарљивој мери захватала детаље који се нису тицали интровертиране динамике главног лика, његових ретроспекција усмерених на сопствено голо преживљавање, или, пак, на садистичко надигравање са повученошћу и страхом Хелене Лифке.

Било би наивно поверовати да је у том периоду бивши капо на трагу уметности заборавља којом би задобио самоизоливану позицију у односу на обавезујући рад памћења, историје и идентитета¹⁷; такође би било неоправдано тврдити да је, са проласком година, критички нерв ојачао у главном јунаку, те да своју судбину при крају живота сагледава у постојанијој и видљивој условљености од ширег повесног хоризонта. Уместо таквих мотивацијских полазишта, ваљало би обратити пажњу на укрштаје, у свести главног лика, трауматичних слика чије уочљивије обзнањивање у сећању „указује на парадокс који је прерастао у опште место – да нас све већа временска дистанца не удаљава од ужаса холокауста, него нам их све више приближава”.¹⁸ Осим тога, појачано присуство детаља који откривају слику времена, сцене усташких и нацистичких мучења и злочина, преводе нашу пажњу са динамике приповедних поступака на логику организације књижевног дела као *културног артефакта*, на условљеност естетских амбиција чиниоцима који произлазе из културно-повесних околности, на питање укључивања новог литерарног остварења у рад културалног памћења, рад пракси, симбола, кодова, медија, којима се одржавају и обнављају сећања на одређена искуства.¹⁹

Присећање на Кајзерове тврдње о томе ко заправо приповеда роман, могу нас приближити прегледнијем сагледавању постављених проблема: „Приповједач романа – то није аутор, али то није ни измишљени лик, који нам се често чини тако познатим. Иза те маске стоји роман, који се приповиједа сам, стоји *дух њога романа, дух њога свијета* ... диже из ништавила својом стваралачком руком”²⁰ (подв. Г. К.). Иако искази познатог немачког проучаваоца књижевности могу водити до питања о својеврсној естетској аутономији књижевног текста, до теорије о могућим световима, или, пак, до аналогија између митотворног и уметничког

¹⁷ Ниче Ф., *О користи и штећности историје за животи*, Београд 1987.

¹⁸ Асман А., *Дуга сенка прошлости*, Београд 2011, 113.

¹⁹ Исто, 33–39.

²⁰ Кајзер В., „Тко приповједа роман?”, у: „Умјетност ријечи”, 1958, 168.

чина, наведене тврдње дају повода да се, у промишљању о улози књижевног дела у ширем, културном и друштвеном контексту, појам *духа* функционално употреби и значењски прошири, уз свест да је могуће и те како потцртати заједничке чиниоце који профилишу дух романа и ванлитерарни контекст од ког се сам писац није могао тек тако изоловати. Долази се заправо до тога да и дух света романа, и надлично искуство великог рата које је Тишма недвосмислено имао на уму при конципирању дела, прожима управо незаобилазна и конститутивна снага *надличног памћења*, испостављајући себе, у оквирима романескног света, као ненаметљив, надређујући фактор при устројавању обликотворне логике и значењског опсега.²¹ Иако анализа ексцесног оглашавања у првом лицу заправо имплицира пресудан актерски удео у процесу приповедања, стиче се утисак да се тај прикривани исповедно-ретроспективни ток одвија у *сенци духа* *поо свейца*, у оквиру ког капо начелно *не уноси двојбе* о раздеоци између насилника и жртве, као и о размерама злочина. Тај дух, који прожима и моменте у којима главни јунак, експлицитно или не, сведочи о сопственом уделу у холокаусту, открива да његова конвертитска природа, и његово двојно припадање и позицији жртве и улози злочинца, нису без копче са хуманистичко-критичким хоризонтом оформљеним после светског рата, по ком, у контексту сећања на злочине, можемо говорити о томе да се искуство не мора нужно односити „на лично искуство очевица, него на *искусиво свесности* (подв. Г. К.)”.²² Другим речима, роман као фикционална творевина и културни артефакт и те како зависи од поменутог *искусива свесности*, важног генератора литерарне имагинације која не мора у себи бранити чињеничне детаље, већ може следити дух изнедрен у динамици колективног и персоналног памћења, у сусрету појединачног доживљаја и оформљене надличне, начелно устројене свести о погубним размерама и последицама великог рата. И сам капо може промишљати уз уплив таквог духа, јер његова сећања нису лишена искуства подређености и жртве, као што нису ни обојена идеолошком потпором која би тежила оправдању почињених злочина.

²¹ При томе се у роману не инсистира на процесу селекције, издвајања знакова, места, симбола који посредују, као компоненте културне меморије, до одржања свести, у заједници, о одређеном догађају, већ се пре може казати да главни јунак поседује посредничку улогу – после рата, његове тежње неупадљивом егзистирању и мистификацији идентитета сведоче да је врло живо сећање, у колективитету у ком покушава да оформи устаљену свакодневицу, на ратна страдања и погроме.

²² Клаусен Х., *Границе њросвейићельсйива*, Београд 2000, 45.

Међутим, док поменуто критичко-хуманистичко *искусство свесности* које се може препознавати у семантичким импликацијама Тишминог романа, прихватамо као сумарни резултат колоплета индивидуалне ауторске свесности и колективног памћења, лишени потребе да поетичка полазишта поткрепљујемо биографским детаљима, дотле се, готово неупадљиво, фигура капоа наговештава као потенцијално субверзивна компонента у контексту идеје о обнови просветитељско-хуманистичког дискурса који сагледава холокауст без непознаница и релативизација. Такав утисак се намеће управо због предочавања конверзитске природе главног јунака из перспектива које допуштају да се прегледније оспољи крхкост људске природе, нестабилни оквири сопства, тешка одрживост јединственог и непоколебљивог погледа на човека и свет у време највећег ратног погрома у историји. Приказан и као злочинац и као жртва, као неко ко је склон одрицању од идентитета не због убеђења, већ из есенцијалне потребе за одржањем (предочене готово са дозом комике у описима скривања после рата), главни јунак се испоставља као појава која сведочи о могућности да се у свести о холокаусту ојача динамика између осећања о размерама злочина, и идеје која би, донекле пренебрегавајући/*заборављајући* апокалиптичне опсеге добро познатих страдања, могла превредновати представу о мотивацијском механизму самих насилника, све то не из идеолошких, већ из разлога својствених самосвојном антрополошком дискурсу. Конфигурација тог дискурса свакако би могла бити посебна тема, али у контексту анализе Тишминог романа довољно је подсетити се познатих и заводљивих теоријских ставки о привлачности негативног јунака,²³ о нереткој, тешко занемарљивој реакцији реципијента пред књижевним ликом који, иако поседује вредности опонентне читаоцу, може анимирати осећање емпатије и наклоности. Након Аушвица афирмативни однос према негативном јунаку каквог жанровског остварења ниске естетске релеванције свакако није пукотина у критичкој свести, али није неоправдано подсетити да уметнички успела дела (што *Кајно* свакако јесте) могу оформити амбивалентну слику злочинца, интригирајући реакцију реципијента и не дозвољавајући да се заборави могућност рађања насилничког импулса и тамо где се самопрокламовано истиче хуманистичка мисао. Обликовање сећања у издвојеном Тишмином роману свакако даје повода новим промишљањима о захтевним питањима мотивације злочина почињених током Другог светског рата.

²³ Милошевић Н., *Негајивни јунак*, Београд 1967.

ЈАПАНСКА КЊИЖЕВНОСТ: СТАЗА КОЈА СЕ РАЧВА*

ХИРОШИ ЈАМАСАКИ ВУКЕЛИЋ

О РАЋАЊУ ХАИКУА

Од свих традиционалних песничких форми Јапана, *хаику* је најпознатији, али и најмлађи. Тај назив, овакав каквог га данас схватамо, дакле назив за кратку песму метричког обрасца од 5/7/5 слогова, појавио се тек у другој половини деветнаестог века. Пре реформе традиционалне јапанске поезије, чији је главни протагониста био Масаока Шики (1867–1902), она се звала *хоку*, почетни стих, и означавала је први, дужи стих (5/7/5) у венцу комичних стихова, названом *хаикаи но ренџа* или *хаикаи но ренку*, скраћено *хаикаи*. Сви познати *хаику* песници пре Шикија, као што су Мацуо Башо (1644–1694), Јоса Бусон (1716–1783) или Кобајаши Иса (1763–1827), били су *хаикаи* мајстори који су се највише бавили састављањем венаца.

Историјски гледано, *хаикаи* се развијао из венца *вака* стихова, *ренџа*, и комичне *вака* песме, *хаикаика*. Они су, у ствари, два корена који потичу из истог извора: *џанка* (кратка песма), која има метрички образац од 5/7/5/7/7 слогова. Она је названа и *вака* (јапанска песма), будући да је рано постала доминантан, или готово једини, песнички облик дворске аристократије у Јапану, са седиштем у Кјоту. А *џанка* је, опет, настала као део дуге песме, *ћока*, која је састављена од више стихова у облику од 5/7, са завршним стихом од 7 слогова. Овај рад даје кратак преглед историјског развоја јапанске традиционалне поезије, од *ћоке* до *хаикаија*.

Јапанци су певали на свом, јапанском језику откако он постоји, али су почели да записују песме тек кад су, за писање на

* Срдачно се захваљујемо приређивачу овог блока текстова о јапанској књижевности др Кајоко Јамасаки, професору Филолошког факултета у Београду.

свом језику, усвојили и прилагодили кинеско писмо, *канђи*. У најстаријој сачуваној књизи *Кођики – записи о древним дођађајима* (712), забележено је 112, а у службеној хроници *Нихонџоки*, насталој осам година касније, 128 песама разних облика. Између песама које садрже ове две књиге, постоји велика подударност и сличност, што упућује на закључак да су више изрази колективне свести, усмено преношени у оквиру племенске заједнице, него да се могу приписати појединачном ствараоцу, без обзира на то како су потписане. Оне су биле сакупљане на двору, одабране и објављене у складу са потребама приређивача поменутих, митолошко-историјских дела.

Песма принца Магари но Ооеа, касније цара Анкана (VI в.), из хронике *Нихонџоки*, на пример, садржи више истоветних или сличних стихова као и песма *Боџ Јађихоко њроси Нунакавахиме* из *Кођикија* (песма бр. 2), и највероватније је извођена као обредна песма на просидби царева и принчева. Она има облик дуге песме, *ђока*, са метричким обрасцем од 5/7-5/7-5/7...5/7-7 слогова. Број слогова није увек строго поштован, јер за певање не представља тешкоћу ако је неки стих нешто краћи или дужи.

У деветом месецу, њринц Мађари но Оое лично зајражи руку њпринцезе Касуђа. Нођ лейођ месеца њроведе у разђовору и не њримеји како освану, када му се изненада њојавише неке чудесне речи и неусиђено исђева:

Не нађох жену
широм Осам острва.
У Касуђи,
земљи пролеђног дана,
живи та дева,
рекоше ми, прекрасна,
живи та дева,
рекоше ми, добродушна.
Од чемпреса,
од правог дрвета,
двери отворих
и уђох у њен дом,
ухватих скут,
повукох јој хаљу,
ухватих крагну,
повукох јој хаљу,
метнух њену руку
испод своје главе,

а своју руку
 испод њене главе.
 Док ко лозице
 у загрљају бесмо,
 и ко на ражњу
 лежасмо у лепом сну,
 баштенска птица
 певац кукуруикну,
 пољска птица
 фазан бучно закрича!
 Да си ми драга
 још ти не исповедих,
 а свану, мила моја.
 (Нихонџоки, бр. 96)

Крајем истог, *Нара* периода (710–784), названог тако по престоници, састављена је и најстарија сачувана збирка *Манџоџу* (*Збирка хиљаде њесама*). Садржи око 4.500 песама, насталих током три века, а најновија од њих потиче из 759. Заступљене су песме разних аутора, од царева до обичних војника. У њој су доминантне дуге песме, *ћока* (265), и кратке песме, *ѿанка* (4207). Кратка песма има исту структуру као и завршни део дуге песме, то јест метрички образац од 5/7-5/7-7 слогова, и често се, под називом повратна песма, *ханка*, појављује после дуге песме, као њен сажетак. У збирци се може уочити тенденција да се она, током времена, све више осамостаљује, тако да се дуга песма претвара у неку врсту њеног увода, односно претекста.

У првом делу збирке, још постоје песме обредног карактера, песме из колективног памћења, као што је ова, приписана цару Томеију (VII в.):

Песма коју је цар исјевао када се ѿпоео на ѿланину Каџу и сагледао земљу:

Земља Јамато,
 много гора у њој је,
 ал ми најближа
 небеска гора Кагу.
 На њу се попех,
 целу земљу сагледах:
 доле на пољу
 диже се дим с огњишта,
 даље на мору

узлећу галебови.
Ах, како је лепа
земља Јамато,
то острво Акизу!
(Манјоцу, бр. 2)

У збирци се налазе и позната имена јапанског песништва из каснијег периода, као што су Какиномото но Хитомаро, Јамабе но Акахито, Јаманоуе но Окура, Оотомо но Табито, да би се, на крају, појавио Оотомо но Јакамоћи (?–785). Сматра се да је он, као приређивач, најзаслужнији да збирка *Манјоцу* добије коначан изглед.

*Песма Ошомо но Јакамоћија, који одлочи и њодари расцвалу грана
ну наранџе вољеној Саканоуе но Оирацуме, са две њовраћне песме:*

У пространоме
врту мојега двора
расте наранџа,
стотине грана пружа.
Ускоро ће мај
кад се плодови нижу,
сад је на њој цвет,
а такнут, опао би.
Обилазим је
у јутро и у подне.
Док вољена ми,
милија од живота,
на месечини
чистој ко огледало
не погледа цвет
макар и једном само,
не падај, велим,
цвете, немој опасти!
Тако га чувам
љубоморно и силно,
али љути ме
опака кукавица
што у свитање
кад ме обузме туга,
и кад је гоним,
долази ту и пева
да отпрши цвет
на земљу, а ни за шта.

Немајући куд,
грану с цветом одломих,
па погледај га, мила.

Повраћине њесме

На чистом светлу
ноћи пуног месеца,
својој вољеној
желим да покажем цвет
норанце у мом врту.

Да си певала
тек кад га драга види,
ој, кукавице!
Но ти си норанцин цвет
по земљи распршила.
(*Мањошу*, бр. 1507–1509)

Следећа Јакомођијева *џанка* је повратна песма иза једне дуге песме, којом се слави обзнана Његовог величанства да је пронађе-но злато у земљи Миђиноку.

Благословена
влада нашега Цара,
кад на истоку,
на гори Миђиноку
пробуја цвет од злата.
(*Мањошу*, бр. 4097)

У следећем, *Хеиан* периоду (794–1192), када је престоница пресељена из Наре у Кјото, кратка песма је потиснула све друге облике, постала готово искључива песничка форма дворске аристократије. Отада се *џанка* зове и *вака*, што значи јапанска песма. Проналаском јапанског писма, *кана*, као упрошћеног облика кинеског, умногоме је олакшано и књижевно стваралаштво на јапанском језику, па су у овом периоду, поред *вака* песама, писане и приче и романи.

Најпознатија збирка песама из тог периода је *Кокинвакашу* (*Збирка сџарих и нових вака њесама*), скраћено *Кокиншу*. Она је састављена у 905. години, по налогу цара Даига. Садржи 1.100 песама, систематски сврстаних по годишњим добима, затим по темама: прослава, растанак, путовање, имена ствари, љубав (пет

томова од укупно двадесет), туга (тужбалице) итд. Један део је посвећен и песмама комичног садржаја, *хаикаика*.

У односу на *Манјоцу*, запажају се неке промене. Прво, долази до померања метричког обрасца са 5/7-5/7-7 на 5-7/5-7/7 слогова. Друго, као владајућа поетика, „префињена женскост” аристократског друштва замењује „наивну мушкост” племенске заједнице, а као основни естетички принцип – „лепота” уместо „истинитост”. Треће, коришћење сродних речи и хомонима постаје уобичајени поступак у песмама *Кокинвакацуа*, а знатно се мање од песама *Манјоцуа*, користе стални епитети, *макуракојоба*.

У збирци су највише заступљене песме четворице приређивача: Ки но Цурајуки, Оошикоћи Мицуне, Ки но Томонори и Мибу но Тадаминe.

Аривара но Нарихира (825–880), један је од најистакнутијих песника тог времена. Царев унук, наочит и даровит, био је велики љубавник и путник. Исказивао је своја осећања у технички веома дотераним песмама. Ево неколико њих из ове царске збирке:

У овом свету,
кад не би ни имало
трешњева цвета,
душа ми у пролеће
спокојнија би била.
(*Кокинвакацу*, бр. 53)

Чух да то не би
ни у доба богова:
реци Тацута
вода је обојена
јаркоруменом бојом.
(*Кокинвакацу*, бр. 294)

Оставих љубу
што увек ми пристаје
ко дивна одора;
како ли сам, помислих,
превалио толики пут!
(*Кокинвакацу*, бр. 410)

Ако те већ зову
галебом престоничким,
кажи ми, птицо:
је ли жива или није

драга за којом чезнем.
(*Кокинвакашу*, бр. 411)

Месец није онај,
ни пролеће ми није
старо пролеће.
Само сам ја и даље
онај што негда бејаш.
(*Кокинвакашу*, бр. 747)

Свак ће на крају
оним путем да пође –
рекоше ми то,
но не надах се да ми
то буде данас, сутра.
(*Кокинвакашу*, бр. 861)

У последњем, двадесетом тому збирке поређане су песме источног краја. Оне су сакупљене по узору на том XIV збирке *Манјошу*, али овде их је знатно мање, свега дванаест. Песме су написали непознати песници, једноставним језиком, искрено и непосредно изражавајући своја осећања. Познате су и по томе што се Мацуо Башо, *хаику* песник из седамнаестог века, осврнуо на њих у свом познатом путопису *Уска сџаза ка Далеком северу*.

Више но игде
на Далеком северу,
чаробни су ми
чамци у Шиогами
што их ужетом вуку.
(*Кокинвакашу*, бр. 1088)

Кажи му, слуго,
нека узме шешир свој!
Под дрвећем је
роса јача но киша
ту на пољу Мијаги.
(*Кокинвакашу*, бр. 1091)

Реком Могами
долазе и одлазе
пиринчане лађе.
Нећу ти рећи „Нећу”,

чекај још овај месец.
(*Кокинвакацу*, бр. 1092)

Ако бих поклонио
срце некоме другом
и поред тебе,
преплавио би талас
чак и Борово брдо.
(*Кокинвакацу*, бр. 1093)

Крајем дванаестог века, после судара два ратничка клана, Хеике и Генђи, и победе потоњег, поглавар победничког клана, Минамото но Јоритомо, успоставља 1192. шогунат, врховну власт ратника, у Камакури на истоку Јапана. То је био почетак средњег века. У феудалном друштву, аристократија око царског двора губи стварну политичку моћ, али још извесно време задржава примат у свету поезије. Немали број је било оних, из племићких редова, који су се замонашили и отишли из старе престонице, увидевши у урушавању поретка аристократског друштва и успону ратника, уз непрестано крвопролиће, које су они изазивали, очигледан доказ за непостојаност овоземаљског живота.

Најзначајнија збирка песама из тог, *Камакура* периода је *Шин Кокинвакацу* (*Нова збирка старијих и нових вака песама*), скраћено *Шин Кокинцу*. Настала је 1205. на двору у Кјоту, по налогу замонашеног бившег цара Готобе. Наслов показује чежњу племства за ишчезлим светом из збирке *Кокинвакацу*, али и настојање да се, у датим околностима, пронађе ново поимање лепог. У њој се јавља нови метрички образац од 5/7/5-7/7 слогова, то јесте дијареца између првог и другог дела *вака* песме. Поетика се налази у сугестивности, неизрецивости речима, а лепота у нечему што не постоји. Као типични примери, често се наводе следеће *Три ђесме о јесењој вечери*:

Та пустош нема
ништа по чему
би се истакла.
Гора црних борова
у јесењој вечери.
Монах Бакурен, XII в.
(*Шин Кокинвакацу*, бр. 361)

Чак и ја што се
одрекох осећања

приметих пустош.

Шљука усред мочваре
у јесењој вечери.

Монах Саиџо, XII в.

(Шин Кокинвакацу, бр. 362)

Када погледах,

не беше цвећа трешње
ни руменог лишћа.

Само рибарска кућа
у јесењој вечери.

Фуђивара но Садаие, XIII в.

(Шин Кокинвакацу, бр. 363)

Тим песмама су заједнички: структура с дијарезом после трећег стиха и одвајање првог (5/7/5) од другог дела (7/7); излив осећања у облику негације или истицања нечега чега нема, као и реченица састављена од именица, без глагола, што појачава сугестивност песме. Таква композиција наговештава могућност релативног осамостаљења првог дела (5/7/5), са крајњим исходом – рађање *хаику* поезије.

Најзаступљенији песник у тој збирци је монах Саиџо (1118–1190). Ратник племићког порекла у служби на двору као гардиста, и хваљен песник, напрасно напушта службу, породицу и овоземљску славу, и одлази у монаштво. Остатак живота је провео на путовању. Ево још две његове песме из исте збирке:

Поред путељка

протиче бистар поток
под сенком врбе.

Ту, за тренутак само
застах да се одморим.

(Шин Кокинвакацу, бр. 262)

Само му име

неокруњено оста
до дана данашњег,
ко спомен ми је шевар
усред свенулог поља.

(Шин Кокинвакацу, бр. 793)

Иако је збирка *Шин Кокинвакацу* отворила пут *хаику* поезији, до њеног рађања у седамнаестом веку требало је да прође

још четири стотине година. Да би се изродио *хаику* из *вака* песме, потребан је био катализатор. То је била *ренџа*, венац *вака* стихова.

Још у античко време, постојала је песничка игра у коме један део песме испева један а други песник на то надовезује други део, као духовит одговор. У књизи *Кођики – записи о древним дођађајима*, налази се епизода у којој је принц Јамато Таке-ру испевао стихове у облику од 5/7/7, а један старац је на то одговорио истим обликом, тако да су заједно саставили једну песму у облику *саибара* (5/7/7-5/7/7):

*Из ње земље пређе у земљу Каи, и док обилашце у њалаји у месју
Сакаори, испева њесму:*

Пређосмо већ
Ниибари, Цукубу,
колко ноћи спавасмо?

Тада старац, чувар стражарске ватре, настави песму:

Нижу се дани,
ноћи већ мину девет
а дана, ево, десет!
(*Кођики – записи о древним дођађајима*,
Рад, стр. 184)

Ти стихови су сматрани зачецима *ренџе*, па је она, по имену планине које се помиње у песми, названа и *цукуба но миђи* (Пут Цукуби).

Кад је *вака* постала доминантан песнички облик, за игру састављања песме удвоје, коришћени су њен први (5/7/5) и други део (7/7). Још у збирци *Манјоцу* налази се *џанка*, са претекстом:

Монахиња испева њочетне стихове, а Ооџомо но Јакамођи, замољен од ње, одговори насјавком завршних стихова и џако насјаде њесма:

Преградив воду
реке Сахо том браном
засади поље, испева монахиња
а пожњевен пиринач
мораће да једе сам. настави Јакамођи
(*Манјоцу*, бр. 1635)

Монахиња, својим стиховима, пита Јакомођија да ли би узео кћер њеног познаника за жену, а овај ту понуду одбија песнички. У таквом „дијалогу”, највише се ценила духовитост, па се састављање песме удвоје лако повезивало са природом комичне *вака* песме. Таква песничка игра била је позната и у *Хеиан* периоду, под називом кратка *ренџа*.

У средњем веку, развија се дуга, или ланчана *ренџа*. То је колективна игра у којој учествује најчешће по пет до шест песника. Први испева почетни стих (*хоку*) у облику од 5/7/5 слогова (дужи стих), а други песник даје наставак од 7/7 слогова (краћи стих), тако да са претходним начини једну *вака* песму. На то ће следећи песник надовезати трећи, дужи стих (5/7/5) да би се с претходним, краћим, сачинила опет једна *вака* песма. И тако редом, најчешће, до сто стихова. Понекад је један песник сам састављао венац од сто, па и хиљаду стихова. При томе је најважнија била вештина надовезивања, која омогућава сталну промену теме. Зато, на пример, у првој збирци *ренџа* стихова *Цукубашу* (1356.), записани су само успешни наставци и почетни стихови (њих 2200), а ниједан венац у целини.

И песници *Шин Кокинвакашуа*, попут Фуђивара но Садаиеа (1162–1241) и замонашеног цара Готобе (1180–1239), упражњавали су ову врсту уметности, али је она достигла свој врхунац као књижевни облик тек у петнаестом веку, с појавом изузетног песника Согија (1421–1502) и његове збирке *Шинсен Цукубашу* (*Нова збирка ренџа стихова*).

Соги је, у време ратних сукоба, кад је пропадала аристократија а обичан народ се још није довољно културно уздигао, успео да сачува, и у ново време пренесе, народну традицију и лепоту класика. Био је испосник у граду, пустињак у колиби и путник, и, као такав, имао је велики утицај на животно опредељење Мацуо Башоа.

Док се Согијева *ренџа* сасвим приближила поетици *вака* поезије тог времена, њеној сугестивности и префињености, било је песника који су одлучно одбацивали такву „дворску” *ренџу*. Они су се залагали за „народну” *ренџу*, која би сачувала дух комичне песме, називали свој венац *хаикаи но ренџом*. Одлазили су међу народ, приређивали песничке сусрете под ведрим небом, испод трешњевог цвећа, организовали конкурс за најдуховитији наставак итд. У шеснаестом веку, Јамазаки Сокан је приредио збирку комичних стихова *Ину Цукубашу* (*Пасја збирка ренџа стихова*), сакупивши најбоље комичне стихове, који дотад, као безвредни, нису ни били забележени. У њој су, на пример, овакви, задати стихови (7/7):

Хоћу да га посечем,
нећу да га посечем.

и одговор на њих (5/7/5):

Лопова шчепам;
кад га добро погледам,
ма, то је мој син.

Ево још једног примера из тог периода. То је почетни стих (хоку) за венац песника Аракида Моритакe (1473–1549):

Види, опао цвет
враћа се сад на грану.
Ах, то је лептир.

Милош Црњански је у својој култној књизи *Песме старог Јапана*, уз препев ове песме, написао да је песник „спевао овај познати, чувени хаикаи, заглeдан у лептира” (стр. 48). Истина је, међутим, далеко од тога. Подлога ове песме је текст из једне *но* драме: „Опао цвет се не враћа на грану, разбијено огледало не одражава светло.” Она је, дакле, књишки написана песма. Песник, иначе шинтоистички свештеник, руга се великој будистичкој мисли о пролазности живота, налазећи у тој пародији извор комике.

Таква комика ће бити прихваћена у широким слојевима градског становништва, трговцима и занатлијама, па и сељацима, који су почели да се описмењавају када је, на почетку седамнаестог века, окончано ратно доба и успостављен мир, под чврстом влашћу ратничког сталeжа, на челу са Токугава шогунатом. Престоница се сели у Едо (садашњи Токио), па се тај период зове Едо периодом (1603–1867). Настају школе Теимон, затим Данрин, које ће комикy у *хаикаи* песништву развијати до крајњих граница. Та комика се заснивала, првенствено, на употреби вулгарних израза, игри речи, слободној асоцијацији и пародији класика.

Да ли такав *хаикаи* може поседовати, поред духовитости, и високу естетску вредност, која би ову врсту песништва учинила уметност равну *вака* поезији, префињеној, језички дотераној, прожетој дубоком будистичком мишљу, а негованој хиљадугодишњом традицијом? Тешко. Тога је био свестан Мацуо Башо. И неки његови савременици су му се придружили у трагању за новим песничким изразима. То се десило у другој половини седамнаестог века. Они су тиме затворили предисторију и отворили историју *хаику* поезије.

УСКА СТАЗА КА ДАЛЕКОМ СЕБЕРУ

Месеци и дани су вечни путници што се не заустављају, а путници су и године што долазе и одлазе. Они што проводе живот на лађама, или старе вукући коње по друмовима, на путу су сваког дана, пут им је станиште. Међу великанима из давнине беше и много оних који су умирали на путевима. И мене, ко зна кад то беше, захвати жеља за лутањем, пробуђена ветром који тера облачак да лети, па лутах обалама мора, и тек се јесенас вратих у колибу на реци и очистих је од паучине, али кад се приближи крај године и стиже пролеће, проже ме жеља да овога пута, под небом обавијеним сумаглицом, прођем кроз гранични прелаз Ширакава, па, као да ми је Бог лутања опсео дух, нисам више био при себи, а као да ме је мамио и бог Крајпуташ, нисам могао да радим ништа – осим да крпим рупе на својим ногавицама, заменим врпцу на шеширу и запалим *моксу* на голеницама, док ми је срце већ било испуњено призором месечине над Мацушимом; на крају, продадох своју колибу и преселих се у Санпуову вилу.

И колиба ми
сада промени газду.
Дом за *хина* лутке.

На стуб колибе окачих првих осам стихова од венца, с овим као почетним.

Седмог дана последње декаде трећег месеца, небо у праскозорје беше магловито а јутарњи месец све блеђи, док се врх планине Фуђи једва назирао, а ја помислих: хоћу ли икада поново угледати крошње расцветале трешње у Уену и Јанаки, и обузе ме зебња. Пријатељи су се још синоћ окупили, а ујутру и укрцали на чамац да би ме испратили на пут. Кад смо, у месту Сенђу, изашли на обалу реке, срце ми се стегну при помисли на хиљаде километара пута преда мном, и нисам могао а да не пролијем сузе због раностанка, у овом свету привиђења.

Пролеће мину.
Плачу птице, сузне су
и очи риба.

Пошто написах ову песму, прву на овом путу, кренух те- шким корацима. Пријатељи су стајали један поред другог на дру- му, ваљда у жељи да ме погледом отправе, све док им се не изгу- бим из вида.

Те године, беше ли то друга у ери Генроку, некако ми сину идеја о једном дужем путовању по земљама Далеког севера, и кренух, полажући несигурне наде у то да ћу се, ипак, жив врати- ти, пошто посетим крајеве о којима сам, до тада, само слушао али их још не видех, па макар ми невоље путовања по туђини нато- вариле и седу косу, те тако, тог дана, једва стигох до места званог Сока. Мучио сам се, пре свега, због ствари које сам носио на кош- чатим раменима. Хтедох на пут да кренем без ичега, али ту ипак беху: огртач од хартије, који би ме заштитио у хладним ноћима, памучни *кимono* за после купања, кабаница за кишу, туш и четки- це, и томе слично, као и опроштајни дарови који се не одбијају... Ниједну од тих ствари нисам могао лако да оставим, али су ми, неизбежно, постале сметња на путу.

Обиђосмо светилиште Муро но Јашима. Мој сапутник, Сора, исприча ми ово: „Богиња овог храма, Конохана но Сакујахиме, иста је она која обитава у подножју планине Фуђи. Она се, под зак- летвом, затворила у породилску одају без врата, запалила је, и у њој породила бога Хоходемија, па отуда светилишту име Муро но Јашима (Огњиште у Одаји). Зато песници, у својим стихови- ма о овом светилишту, увек помињу дим. Такође, овде је забрање- но јести рибу *коноширо*. Предања тако говоре о настанку овог светилишта.”

Тридестог дана трећег месеца преноћисмо у подножју пла- нине Нико. Гостионичар нас дочека речима: „Име ми је Буда Гоза- емон. Зову ме тако јер ми је у свему најважније поштење, и зато, молим вас, ову ноћ проведите опуштено и добро се одморите.” Какав ли је то Буда изволео да се појави на овом нечистом свету и у земљи прашине, да би помагао оваквим ходочасницима просја- цима у монашкој одори, какви смо ми били – запитах се, и помно посматрах држање нашег домаћина, а он беше само неук и наиван човек, али поштен до тврдоглавости. Беше од оне врсте људи за које се проповеда да су, колико су природни и простодушни, то- лико су и ближи правој човечности, те је урођена чистота његове душе била достојна нашег највећег поштовања.

Првог четвртог посетили смо свету планину. Некада се њено име писало Футара, али га је велики учитељ Кукаи, прили- ком оснивања храма, преименовао у Нико (Сунчево светло). Као да је предвидео шта ће се збити после хиљаду година: светлост ове свете планине сада обасјава целу земљу и њено благодарје

преплављује сваки кутак света, тако да сви људи живе у спокоју, и мир влада међу њима. Ипак бих овде одложио четкицу, јер би много речи о овој светињи било светогрђе.

Ох, божанствено!
Зелено, младо лишће
у сјају сунца.

Планина Куроками (Црна Коса), била је обавијена маглом, док јој се врх белео под снегом.

Обријох главу,
на гори Црна Коса
промених хаљу.
Сора

Сора се презива Каваи, а право име му је Согоро. Становао је близу моје колибе, такорећи под истим лишћем дрвета *башио*, и помагао ми је у кућним пословима, цепајући дрва и доносећи воду. Овога пута, срећан што ће са мном уживати у призорима Мацушима и Кисагате, а у жељи да ми буде при руци, како бих ја лакше пребродио невоље на путу, обрија главу у зору нашега поласка, преобуче се у црну монашку одору и узе, за писање свог имена Сого, нова слова која значе „просветљење”. Тако и наста песма о планини Црна Коса. Снажно делују речи „промених хаљу”.

Попесмо се узбрдо око два километра, и ту беше водопад. Вода извире изнад пећине и стрмоглављује се стотинама стопа у тамнозелено језерце, окружено хиљадама каменова. Сагињући се, човек може да се ушуња у пећину и гледа водопад отпозади, па га зато и зову Урами (Виђен с леђа).

Неко се време
скрих иза водопада.
Поче летња кушња.

Имао сам познаника у месту Куробане на Насуу, па хтедосмо да одемо тамо пречицом, кроз поље. Угледали смо неко село у даљини и ишли према њему, али поче киша и смркавало се. Преноћисмо у кући једног сељака, и сутрадан, чим свану, настависмо пут пољем. Приметисмо коња како пасе. Приђосмо сељаку који је косио траву и замолисмо га за помоћ, а он, иако прост сељак, не беше без осећања. „Да видим шта се ту може учинити. Само, на овом пољу има попречних стаза колико хоћеш, те путници који не

познају терен могу лако да се изгубе, а то ме забрињава, па зато узмите овог коња, и кад он стане, пошаљите ми га натраг.” Два детета су трчала за коњем. Једно беше девојчица, звала се Касане (Многострука). Необично а љупко име, и зато:

Касане! То ће
бити име каранфила
са пуним цветом.

Сора

Коначно смо стигли у једно село, па вратисмо коња, привезавши нешто новца за седло.

Посетили смо извесног господина Ђобођија, управника господаревог дворца у месту Куробане. Домаћина је и те како обрадовала наша изненадна посета, па смо проводили дане и ноћи у разговору, а његов брат, по имену Тосуи, долазио је к нама и ујутру и увече, позивао нас и у своју кућу, водио својим рођацима, и тако су нам дани пролазили. Једном приликом, отишли смо ван града да бисмо видели остатке некадашњег стрелишта; затим смо, кроз поље обрасло ниском бамбусовом трском, ишли да посетимо стари гроб госпе Тамамо. А одатле, до светилишта Хаћиман. Мом одушевљењу није било краја чувши да се гласовити ратник Насу но Јоићи, када је, у боју, гађао лезу, за помоћ помолио боговима, а „посебно богу Хаћиману, заштитнику моје родне земље”, коме је управо посвећено ово светилиште. Вратили смо се Тосуијевој кући тек кад је пао мрак.

Ту беше и манастир горских испосника, Комјођи. Позвали су нас, па смо отишли у храм Светог испосника да му се поклонимо.

У летњој гори
поклоних се нанулама.
Полазим на пут.

У овом крају, иза храма Унганђи, налазе се остаци колибе свештеника Бућоа. Једном ми је он испричао да је, комадићем боровог ћумура, забележио на стени следећу *вака* песму:

Ову колибу,
не већу од пет стопа
на свакој страни,
подигох ја невољно.
Авај, не било кише!

Монах Бућо

Хтедох да видим те остатке и кренух, са штапом у руци, ка храму Унганђи, док су људи сами позивали један другог да пођу са мнош, а међу њима је било много младих, који су се веселили успут, па нисам ни приметио кад стигосмо до подножја планине. А она ми је изгледала огромна, стаза се долином протезала у недоглед, са црним боровима и кедровима над главама, са орошеном маховином под ногама, те је ваздух био свеж, иако је већ био четврти месец. После „десет најлепших предела”, прешли смо мост да бисмо ушли у храм кроз капију.

Тражећи остатке колибе, успињали смо се брдом иза храма и ту, на стеновитом врху, наишли на малу колибу, наслоњену на пећину. Као да нам је пред очима била пећина *зен* свештеника Ген Мјоа „Улаз у смрт”, или камена одаја монаха Хо Уна из Кине.

Ни детлић неће
да оштети колибу.
Лето у шуми.

Тај стих, исписан на брзину, оставих на стубу колибе.

Одатле смо пошли према „Камењу што убија”. Кренуо сам на коњу, којег ми је дао управник дворца. Човек који је водио коња замоли ме да му поклоним песму. „Каква отмена жеља!”, помислих, и написах му:

Окрени коња
ка оној страни поља!
Глас кукавице.

То смртоносно камење налазило се испод брда из којег извире топла вода. Отров, што га камење испушта, још не јењава: беше ту гомила мртвих лептира, оса и других буба, тако да се од њих није видела боја песка.

А врба, крај које – како се то у једној старој песми каже – „протиче бистар поток”, била је у селу Ашино, поред међе пиринчаних поља. Управник среза, извесни Кохо, често ми је говорио да би волео да ми покаже ту врбу, па сам се увек питао где би она могла бити, а данас ме, ево, у њеној сенци.

Читаво поље
засадише; тад одох
с места под врбом.

Дан за даном је пролазио у некаквом неспокоју, и тек кад смо стигли на прелаз Ширакава, мноме је, коначно, овладао дух путовања. Разумео сам древног песника који је тражио начина како би „послао поруку / у престоницу”. Као један од три гранична прелаза према северним крајевима, овај је нарочито привлачио песнике. Док сам у души слушао фијук јесењег ветра и гледао јаркоцрвено јаворово лишће, ово, зелено лишће на крошњама деловало је на моје очи још чаробније. Свилени, бели цветови дојције, уз беле цветиће дивље руже, будили су у мени такав осећај као да прелазим границу под снегом. У давна времена беше један племић, који се овде пресвукао у свечану дворску одору и ставио службени шешир – бар је тако, у својој књизи, записао Кијосукe.

На шеширу цвет
дојције: свечано рухо
за прелаз међе.

Сора

Удаљавајући се од тог места, прешли смо реку Абукума. С леве стране се уздиже врх планине Аизу, а са десне се нижу области Иваки, Сома и Михару, као и планине које чине границу према земљама Хитаћи и Шимоцуке. Пролазимо поред мочваре Каге (Одраз), али баш тога дана било је облачно и у води не беше никаквог одраза. У постаји Сукагава, посетили смо човека по имену Токју, и он нас је гостио четири-пет дана у својој кући. Одмах ме је упитао: „Какав ти је био прелазак границе на Ширакави?” А ја му казах: „Муке дугог путовања изморише ми и тело и дух, а, опет, био сам опседнут дивним пределима и до суза задубљен у мисли на прошлост, па нисам био у стању да лако смишљам песме, али ево, ипак, једне:

Прави почетак
лепог: сетвена песма
Далеког севера.

Била би штета прећи древну границу а немати никакву песму”, рекох му, а затим он и остали наставише да исписују други, па трећи стих, да бисмо, на крају, саставили чак три венца.

Поред ове постаје, у колиби заклоњеној високим стаблом дивљег кестена, живи један монах, бегунац од света. Помислих да би приказ, који је древног песника опевао, како у дубокој гори скупља кестене, морао бити исти као овај, тако испуњен миром, те записах на папиру речи:

Кесіен се пице као „зајадно дрво”, и има везу са Чисіом земљом на зајаду, и због піога, кажу, свети Гјоки га је целог живоіа коріішо и за шійай и за сіуб своје колибе.

Ретко ко може
да му види цветове.
Кестен крај стрехе.

Кренувши из Токујове куће, пређосмо неких двадесетак километара, а одмах после места Хихада, наиђосмо на брдо Асака. Било је у непосредној близини друма. Около је већи број мочвара. Требало би ускоро да почне косидба биљке зване *кацуми*, па сам питао мештане који цвет зову *кацуми*, али нико од њих није знао да ми то каже. Обишли смо мочваре, распитивали се: „Где је *кацуми*, где је *кацуми*?” Док смо тако шетали, сунце је већ нагињало ка ивици планине. Скрнули смо на десно, код места Нихонмацу, накратко посетили Камену одају код Курозуке (Црна хумка), и коначили у месту Фукушима.

Кад је свануло, отишли смо у село Шинобу, да бисмо видели познати камен Мођисури, на коме се некада шарало платно. У малом насељу, далеко иза брда, нашли смо тај камен, допола укопан у земљу. Приђоше нам сеоска деца и казаше: „Камен је раније био на брду, али, пошто су људи ту долазили да пробају отиснути шару са њега на платно, и при томе газили и уништавали јечам, сељани се наљутише и гурнуше га у долину, те он паде врхом окренутим надоле.” Може бити да се тако нешто и догодило.

Рука што рижу
сади, негда бојаше
Шинобу шару.

Пребацисмо се преко реке код прелаза Цукинова и стигосмо у постају Сеноуе. Рушевине из времена старог ратника, господара Сатоа, беху у подножју планине, неких шест километара даље. Чули смо да се налазе у засеку Сабано, код села Иизука, па их тражисмо свуда и, коначно, нађосмо на брежуљку Маруока. То су били остаци дворца господара Сатоа. Док су ми мештани показивали темеље главне капије у подножју брежуљка и остале знаменитости, сузе сам ронио. Грбови Сатоових сачувани су у оближњем старом храму. Најпотреснији од свих су надгробни споменици двеју господаревих снаха. Размишљајући о томе како су оне, иако жене, своје јуначко дело оставиле за пример каснијим нараштајима, овлажих рукав сузом. Не мора се отићи тако далеко,

у Кину, да би се видео гласовити „Камени споменик који те нагони на сузе”. Ушли смо у храм и затражили да нас послуже чајем, а тада видесмо да се у њиховој ризници чува мач војводе Јошицу-неа и ранац верног му слуге Бенкеија.

Изнеси и ранац
и мач на мајски празник!
Папирне заставе.

Беше то првог дана петог месеца.

Ту ноћ смо провели у месту Иизука. У њему је био извор топле воде, па смо се окупали и отишли на конак, а то беше нека страћара, са простиркама од сламе на земљаном поду. Пошто није било светиљке, наместили смо постеље уз одсјај жара са огњишта, и ту легли. Током ноћи је грмело и пљуштало, кров је прокишњавао изнад места где смо лежали, а од напада бува и комараца нисам могао ни ока да склопим. Имао сам, штавише, и напад своје старе болести и мислио да нећу издржати. Кратка летња ноћ је коначно прошла, и ми смо кренули даље. Али, под теретом ноћашњих догађаја, није ми се баш ишло. Унајмио сам коња и догурао до постаје Коори. Преда мном је био још дуги пут, а ја тако несигуран због болести, али се сетих да сам већ на почетку знао да ће ово бити путешствије по забаченим крајевима, и да сам се, свестан да је све пролазно, одрекао овоземаљских ужитака, па рекох себи да би, ако и умрем на путу, то била воља Небеса. Те мисли су ми мало повратиле снагу, па сам, грабећи друмом сигурним корацима, прошао кроз Велика врата Датеа.

Идући уским друмом кроз Абумизури, затим поред замка Шираиши, ушли смо у срез Касашима, и упитасмо једног мештанина за гроб заповедника Санетаке, а он нам рече: „Она села под брдом, која се виде у даљини, с десне стране, зову се Минова и Касашима. Тамо се и данас налазе светилиште бога Крајпуташа и Спомен шевар.” Пошто је пут био веома лош због недавне дуго-трајне мајске кише, а ја толико уморан, само сам пролазио поред тих села, гледајући их издалека. Но, било ми је занимљиво да она носе имена Минова (Точак кишног огртача) и Касашима (Острво шешира), примерена мајској киши, па сам исписао ово:

Та Касашима,
где је? Блатњава стаза
под мајском кишом.

Коначили смо у месту Иванума.

Призор бора у Такекуми као да ме је тргнуо из сна. Из његовог корена, на земљи су изцикљала два одвојена стабла, по чему се види да је он сачувао свој некадашњи изглед. Прво што ми паде на памет било је име монаха Ноина. Знајући, вероватно, да је, некад давно, извесни племић из престонице, намесник земље Далеког севера, наредио да се посече бор и да се користи за стубове моста преко реке Натори, монах је, у својој песми, записао: „од бора у Такекуми / нема ни трага.” Рекли су ми да је бор, вековима, повремено сечен, па поново сађен, тако да сада, опет, има стари изглед хиљадугодишњег стабла, које пружа диван призор.

Кад сам на њуи кренуо из Еда, Кјохаку ми је, на расџанку, њодарио своју њесму: „Покажи му бор / у месџу Такекума, / касна џреџњо!”, ња заџо:

Од трешње чеках
три месеца; сад видех
тај бор с два стабла.

Пређосмо реку Натори и уђосмо у град Сендаи. Био је то празнични дан, када се полаже ирис на кров. Пронађосмо гостиницу и остадосмо ту четири-пет дана. У граду је живео сликар по имену Каемон. Чуо сам да је то човек префињеног, уметничког духа, па сам се упознао с њим. Рече ми да је годинама трагао за местима која су опевана у старим песмама а за која се није тачно знало где се налазе, па нас је, једног дана, повео да нам их покаже. Поље Мијаги је било обрасло тако бујном грахорицом, да сам замишљао како ли тек мора бити лепо у јесен, кад се она расцвета. У Тамади, Јокону и на брду Цуцуђи, горска ружа је била у пуном цвату. Каемон нас је повео у густу борову шуму, где чак ни сунчеви зраци не продиру, и рече нам да се то место управо зове Коношита (Под дрвећем). Овде је, ваљда, и у давнашње време било овако пуно росе, кад је древни песник испевао стихове: „Кажи му, слуго, / нека узме шешир свој!” Пре него што је пао мрак, посетили смо и храм Јакуши Буде и светилиште бога Тенђина. Каемон ми је поклонио скицу на којој је уцртао Мацушиму, Шиогаму и друга позната места. Уз то нам је, на растанку, даривао и по пар сандала, са врпцама тамноплаве, ирисове боје. Тиме је он исказао своју изузетну посвећеност лепом.

Ирисом хођу
ко врпцама да вежем
сандале за ноге.

Настављајући пут према тој скици, дошли смо до уске стазе, назване Оку но Хосомићи, а ту, у подножју брда, расте познат *шофу* шаш. Рекоше ми да се и дан данас, сваке године, од тог шаша праве десеторедне простирке, које се, као данак, предају господару краја.

Камени споменик Цубо. Налази се на месту некадашњег утврђења Тага, у селу Ићикава.

Споменик је висок два а широк један метар. Испод маховине се једва назиру слова. Урезана је удаљеност одатле до разних места у земљи, и пише: „Ово утврђење подиже, прве године ере Ђинки, царев поданак Оо но Азумабито, надзорник и заповедник војног штаба. А шесте године ере Тенпјо-хођи, поправи га и прошири царев поданик Еми но Асакари, дворски саветник, управитељ и заповедник у областима Токаи и Тосан. Први дан дванаестог месеца.” То беше време цара Шомуа. Мада је велики број места опеван у песмама и тако сачувана њихова имена од давнина, време пролази и свет се мења, па се, за већину њих, не може са сигурношћу рећи где им се налазе остаци, будући да су се брда сурвавала, реке отицале, путеви мењали, камење затрпавало у земљу, стара стабла замењивала младим, али овај споменик је, без сумње, сведок хиљаду прохујалих година, па сам осећао као да ми пред очима искрсавају душе древних људи. То ми је причињавало задовољство путовања и радост живљења, тако да сам, заборављајући све муке овог путешествија, лио сузе радоснице.

После тога, одосмо да видимо реку Тама у Ноди, и камен усред језерца, познат по имену Оки но Иши (Камен на пучини). На брду Суе но Мацујама (Последњи Бор), подигнут је храм Машозан. Међу боровима, свуда беху гробови, па ме је обузела туга при помисли да се и најчвршћи завет љубавне верности, опеван као две птице са једним крилом или два стабла са спојеним грањем, увек заврши као овај призор. Са таквим осећањем, слушао сам вечерње звоно у заливу Шиогама. Ноћно небо се мало разведрило после мајске кише, појавио се и бледи месец, а острво Магаки није изгледало тако далеко. Низали су се рибарски чамци са веселима, чула се и граја рибара који су делили улов, и дубоко потресен тим призором, схватио сам душу древног песника ових стихова: „чаробни су ми / чамци у Шиогами / што их вуку ужетом.” Те ноћи, слушао сам слепог певача како, уз жичани инструмент *бива*, пева баладу северних земаља – *Оку ђорури*. То није била Прича о ратницима Хеикеа, нити игра Ковака; певао је повишеним гласом и са руралним призвуком, и то близу мог узглавља, па ми је било исувише бучно, али сам сматрао да је, свакако, за похвалу то што је традиција овог забаченог краја отргнута од заборава.

Рано ујутру посетисмо светилиште Мјођин у Шиогами. Пошто га је господар земље обновио, стубови су му величанствени, греде блиставо обојене, безброј камених степеника к њему воде, а јутарње сунце појачава цинобер боју ограда око храма. Заиста изазива страхопоштовање тај обичај у нашој земљи да божанства обитавају и на овако удаљеном месту, на крају овог света праши-не. Пред храмом беше стара светиљка. На гвозденим вратима натпис: „Заветни дар Изуми но Сабуроа, године треће ере Бунђи.” Пред очима ми одједном искрсну приказ од пре пет стотина година, и некако ме проже чудно осећање. Изуми но Сабуро беше ратник, храбар, праведан и одан, како свом господару тако и свом оцу. Његова слава траје и данас и нема тога ко га не обожава. Заиста, треба се држати правог пута и неговати праведност. „Слава ће”, кажу, „уследити сама од себе.”

Већ је било скоро подне. Унајмили смо чамац и кренули ка Мацушима. После пређених осам километара, стигосмо на обалу острва Ођима.

Већ је више пута речено, али Мацушима је заиста најлепше место у Јапану, и нимало по лепоти не заостаје за језерима До-теи и Сеи у Кини. Море се слива са југоистока у залив, који се простире дужином и ширином од по дванаест километара, а под плимом набуја, баш као и кинеска река Секо. Ту су и безбројна острва: нека од њих штрче високо, као да упиру прстом у небо, док се друга пружају ниско, као да потрбушке леже на таласима; нека су наслоњена једно на друго, па их има и по три тако наслагана; нека се, опет, с леве стране одвајају, а с десне спајају са другима; нека на леђима носе, а нека рукама грле друга острва, као да милују децу или унуче. Борови су тамнозелени, гране су им повијене под ударима морских ветрова, а та њихова вијугавост је толико складна, да се, природно, намеће утисак да их је неко таквим обликовао. Цео приказ беше чаробан, као нашминкана лепотица. Је ли то дело великог бога планине Оојамацумија, из времена богова? Ко би то могао насликати кичицом, а ко описати речима?

Ођима је острво, повезано с копном и заривено у море. На њему беху остаци стана *зен* учитеља Унгоа и камен на коме је он негда седео у медитацији. Приметих ту и тамо, под боровим дрвећем, ретке пустињаке који су се одрекли овог света; живели су у колибама од сламе, из којих се уздизао дим од опалих борових иглица и шишарки и, мада нисам сазнао ко су, осетих да су ми блиски, па кренух ка њима, када угледах како се месечина одражава у мору, и приказ беше потпуно другачији од оног којег сам гледао дању. Вратисмо се на обалу и узесмо собу у гостионици, а то беше двоспратница с отвореним прозором према мору и, док

лежах тако, осетих чудесно усхићење, као да на путу спавам под облаком и уз ветар.

На Мацушими.
Узми ждралу његов стас,
ој, кукавице!
Сора

А ја остадох нем, без стихова, узалуд покушавајући да заспим. Још кад смо се опраштали у мојој старој колиби, Содо ми предаде свој кинески катрен о Мацушими, а Хара Антеки ми поклонил своју *вака* песму о острвљу у Боровом заливу. Одреших путну торбу и дружих се с тим песмама целе ноћи. Ту беху још и хоку песме Санпуа и Ђокушија.

Једанаестог, обиђосмо храм Зуиганђи. У давна времена, после тридесет две генерације старешина од његовог оснивања, појави се Макабе но Хеиширо, замонаши се и оде у Кину, а по повратку у земљу, преобратио га је у *зен* храм. Касније, заслугом *зен* учитеља Унгоа, обновљено је седам зграда, па је постао величанствен храм, чији златни зидови и богати украси бљеште, као неко остварење Будине земље. Запитах се, са пијететом, где би могао да буде храм светог Кенбуцуа.

Дванаестог дана кренули смо за Хираизуми а, пошто смо чули да су ту негде бор у Анехи и мост Одае, познати из старих песама, закорачисмо путем којим, осим ловаца и дрвосеча, ретко ко иде, па нисмо ни знали где се налазимо, тако да, на крају, скрену смо на погрешну стазу и избисмо на луку Ишиномаки. Преко мора се видело острво Кинказан, за које је древни песник, у песми посвећеној цару, рекао да ту „пробуја цвет од злата“; у заливу су на окупу биле стотине трговачких лађа; у граду су се тискале куће, и дим се непрестано дизао из огњишта. Схватих да смо се неочекивано нашли на оваквом месту, те потражисмо конач, али нам га нико не хтеде дати. Преноћили смо у малој, неугледној кући, и кад освану, настависмо лутање напознатим стазама. Гледајући у даљини места позната из старих песама, као што су брод Рукав, пашњак у Мабуђију и тршчано поље Мано, корачали смо дугим насипом. Затим, прођосмо покрај узнемирујуће велике мочваре, и преспавасмо ноћ у месту Тоима, да бисмо, коначно, стигли у Хираизуми. Верујем да смо за два дана превалили осамдесетак километара.

Слава и сјај три покољења владара овог краја прохујали су као сан, а остаци Главне капије били су нам четири километара ближе од некадашњег дворца. Место на коме се уздизао дворац

господара Хидехире, сада је претворено у пиринчано поље и њиве, а само је брдо Кинкеи (Златни петао) задржало некадашњи изглед. Попесмо се најпре на узвишење Такадаћи (Високи дворцац), са кога је пуцао поглед на велику реку Китаками, која тече из правца земље Нанбу. Река Коромо обилази замак Изуми и улива се у велику реку испод Такадаћија. А дворцац господара Јасухире, сада у рушевинама, налази се преко пута граничног прелаза Коромо и, како се чини, обезбеђивао је улаз из земље Нанбу, спречавајући надирање северних варвара. Овде, у замку Такадаћи, утврдили су се сви ратници одани војводи Јошицунуе, али је њихова слава, у једном трену, претворена у дивљу траву. „Земља ми је пропала, остале су планине и реке. / У граду је пролеће, зелене се трава и дрвеће.” – сетих се стихова кинеског песника; одложних шешир испред себе и седех дуго у сузама, заборављајући да време пролази.

Та летња трава:
трагови пустих снова
силних ратника.

У цвету дојције
угледах Канефусу.
Бела му коса.

Сора

Отворена су била оба павиљона, о којима сам до тада само са чуђењем слушао. У павиљону Сутра су статуе три господара, док павиљон Светлост чува њихове ковчеге и наткриљује кипове будистичког тројства. Давно би нестало „седам блага”, ветар положио драгуљима опточена врата, мраз и снег нагризли златом обложене стубове, а само здање би се већ урушило у бујној трави, да нису касније подигли зидове око њега, покрили га цреповима и тако заштитили од ветра и кише. Захваљујући томе, очуван је, за сада, павиљон Светлост, тај хиљадугодишњи споменик.

И мајска киша
оставља у сувоти
павиљон Светлост.

Најтомена њреводиоца: Мацуо Башо (1644–1694), *хаикаи* мајстор из Едо периода, или, *хаику* песник, како га данас зове-мо, привлачи велику пажњу, не само својим стваралаштвом већ и

својим изузетном личношћу, као човек који је цео живот посветио поезији, и само њој.

За Башоа се каже да је „путујући песник” или „путник душе”. За десет година, од 1684, кад је кренуо на прво дуже путовање, па све до 1694, кад је на путу и умро, Башо је у шест махова ходио разним стазама и богазама. И после тих путовања, често је боравио у вилама и колибама својих ученика, не враћајући се у Едо. Кад се све сабере, испада да је, у том периоду, провео готово педесет месеци изван престонице.

Сам песник је за своја путовања радо користио реч „лутање”. Ако се на то гледа као на стално трагање за песничком истином и новим могућностма поетског израза, онда је стари мајстор у праву. То мора да буде „лутање” по непознатим теренима, којем се не може одредити крај. Али, ако се свако то његово „лутање” пажљивије осмотри, примети се да је оно увек било добро испланирано, да има почетак и крај, као и своје циљеве, да је током њега мајстор увек имао пратњу, и да је иза сваког остало значајно књижевно дело у облику путописа. Далеко је то од бесциљног тумарања по горама и обалама мора.

Године 1689, Башо полази на треће велико путовање. Овом приликом кроз северне крајеве, што је нама познат као „Пут Уске стазе”. За пет месеци, стари мајстор је, са својим учеником Сором, превалио готово две и по хиљаде километара. Књига *Уска стаза ка Далеком северу* јесте запис с тог путовања.

Иако је пут био кружан, ипак се може поделити на две етапе, на одлазак (Едо – Хираизуми) и повратак (Хираизуми – Огаки, обалом Јапанског мора). Тако се и путопис може поделити на два дела подједнаког обима. Овде објављујемо превод првог дела тог путописа. У том делу, песник исказује своју одлучност да на путу истраје, уз наглашено истицање своје зебње, као и муке и тешкоће на које је наилазио. Аутор је прозном делу дао далеко већу тежину него у другом делу путописа. Више текстова се не завшава песмама. До краја одељка Хираизуми, седамнаест је *хоку* песама самог аутора, док други део садржи чак тридесет три Башоове песме.

Уска стаза ка Далеком северу није путопис у смислу документарног записа, већ је то срачунато реконструисан след догађаја. Једноставно речено, то је фикција. Башо је изоставио једне, изменио друге и измислио треће догађаје. Учинио је то, да би у потпуности изразио свој поглед на поезију, путовање и живот као јединствену целину.

Превео са старојапанског
Хироџи Јамасаки Вукелић

БАШО – НЕПРОЛАЗНА ВРЕДНОСТ ХАИКУ ПОЕЗИЈЕ

Збирку *Свенуло ѿоље* („Рад”, Београд 2008) чини осамдесет једна хаику песма једног од највећих јапанских песника, Мацуо Башоа (1644–1694). Песме су са јапанског језика превели Хироши Јамасаки Вукелић и Срба Митровић, а одабир стихова написао је Хироши Јамасаки Вукелић. Преводиоци су нам подарили драгоцене бисере ове, широм света познате јапанске поетске форме, прецизно бројећи слоге у сваком појединачном стиху, и брижљиво бирајући речи у одређеном контексту, што је изузетно тежак задатак управо зато што је у питању тако кратка форма, у којој је сваки слог од изузетне важности. Како би читаоцима олакшао разумевање стихова, Вукелић је написао поговор и коментаре уз песме, углавном на основу претекста које је давао сам аутор. Јер, у духу старих песника, Башо разним алузијама често упућује читаоца (слушаоца) на песме које су биле нашироко познате у његово време, или на теме из чувених *но* драма. Управо због тога су важни коментари уз песме, јер би значења поетских слика у противном била замагљена или би се могла произвољно тумачити.

Хаику је аутохтона јапанска поетска форма, која је постала позната широм света, па и на овим просторима. То је тростих од по 5, 7 и 5 слогова (укупно седамнаест). Кршење овог правила, тј. вишак или мањак слогова по стиху, дозвољено је само уколико постоји одређени разлог. Тако, на пример, у једној песми збирке *Свенуло ѿоље* коју представљамо, „продужени последњи стих осликава замор и тромост који осећа песник по повратку с пута” (стр. 34).

Почев од класичне књижевности, стихови од по 5 и 7 слогова стално су заступљени у јапанској поезији. Најзаступљенија поетска форма у Хеиан периоду (794–1186) била је *вака* (јапанска песма), петостих са 5-7-5-7-7 слогова. У средњем веку (1186–1600) појавила се *ренга*, форма везаних, уланчаних стихова од по пет или седам слогова, која је свој врхунац достигла у XIV и XV веку. Ови венци стихова настајали су на песничким скуповима и надметањима, а састављало их је више песника, према устаљеним правилима. Први песник, обично почасни гост на скупу, написао би *хоку* (почетне стихове) у форми тростиха (5-7-5 слогова). Онда би други песник написао *вакику* (пратеће стихове), тј. двостих са

по седам слогова, којима би проширио или променио значење почетних стихова. Затим би уследио тростих следећег, па двостих наредног песника, све док низ не би достигао, рецимо, уобичајених стотину стихова.

У XVI веку појавила се једна подврста *ренге*, под називом *хаикаи но ренга*, или само *хаикаи* (шаљива, комична песма), која је за кратко време постала веома омиљена. Ова врста везаног стиха дозвољавала је песницима већу слободу изражавања и много ширу тематику. Рани *хаикаи* песници настојали су да измаме осмехе коришћењем говорног језика, као и употребом игре речи и разних досетки. Они нису стварали велику поезију, али су допринели њеној демократизацији. Такође, припремили су терен за појаву различитих песничких школа, што је на крају резултирало рађањем песничке величине, какав је Мацуо Башо, и његове песничке школе, Шомон. Обдарен неизмерним талентом за иновацију, Башо је *хаикаи* уздигао до зреле уметничке форме. Он је говорио о *хаикаи* уметности и *хаикаи* духу, што је осим стихова укључивало и *хаикаи* сликарство (*хаиџа*) и *хаикаи* прозу (*хаибун*).

У везаном стиху, *ренга*, како у класичној, тако и у *хаикаи* форми, прва три стиха, *хоку*, била су најважнији део читавог венца и диктирали су остатак песме. *Хоку* је морао садржати *киџо*, реч која указује на годишње доба у којем је песма настала (рецимо, трешњев цвет за пролеће или снег за зиму). Осим тога, тростих је после другог или трећег стиха пресечен на два дела дијарезом, тј. речју која се назива *киреиђи* (то је обично усклик *ја* или *кана*). Та два дела *хокуа* међусобно се допуњују, иако стоје донекле независно један од другог.

Такође, *хоку* је морао бити завршен исказ, који не зависи од даљих стихова, па самим тим може стајати самостално, изражавајући емоције које је уметник доживео у одређеној прилици. Из тог разлога, песници су почели да пишу *хоку* стихове који су уједно представљали почетак *хаикаи* венца, али су исто тако били цењени и због сопствених уметничких квалитета. И док је *хаикаи* поезија још увек била у развоју, *хоку* се све више осамостаљивао од остатка поетског низа. У XVII веку честа су била и надметања у састављању појединачних *хоку* стихова, што је, такође, допринело томе да се о овој форми све више размишљало као о самосталној песми. До XIX века писање самосталних *хокуа* постало је популарније од састављања *хаикаија*.

У другој половини XIX века, песник Масаока Шики (1867–1902) заговарао је разликовање *хокуа* као почетног стиха у *хаикаи* низу, од *хокуа* као независне и самосталне песме. Да би та разлика била јасна, овом другом дао је назив *хаику*. Самим тим,

Шики је заслужан за потпуно осамостаљивање почетног тростиха *хоку*, као признате поетске форме под називом *хаику*. Сам Башо, међутим, није правио разлику за коју се залагао Шики. За њега је *хоку* истовремено песма која може стајати самостално и стихови којима започиње поетски низ. Тако се дешавало да Башо напише *хаику*, инспирисан неким призором или догађајем, а да га касније употреби као почетне стихове *хаикаи* низа. И књига *Свенуло ѿоље* заправо је збирка почетних стихова, *хоку*, сврстаних према традиционалним принципима. Прво поглавље је „Нова година”, а остала чине песме о годишњим добима, почев од пролећа.

Мацуо Башо је рођен 1644. године у месту Уену у провинцији Ига (данас префектура Мие), у породици самураја нижег ранга, и по рођењу је носио име Кинсуке. Након очеве смрти 1656. године, ступа у службу код Тодо Јошикијао, рођака феудалног господара (*даимјо*). Тада му је име било Мацуо Мунефуса (био је обичај да се деци више пута мењају имена). Башо се убрзо придружује сину свога господара, Тодо Јошитади, који је писао *хаикаи* поезију под псеудонимом Сенгин. Његов учитељ био је чувени песник тога времена, Китамура Кигин (1624–1705). Један од најстаријих сачуваних докумената о Башоу показује да је он, под псеудонимом Собо, 1665. године био учесник *хаикаи* скупа на који је стихове послао и Кигин. Сви ови песници око Башоа припадали су Теимон школи *хаикаија*, коју је основао Мацунага Теитоку (1571–1653). Писали су елегантне и духовите стихове, богате играма речи и алузијама на класичну дворску књижевност. Такву *хаикаи* поезију је испрва писао и Башо.

Након Јошитадине изненадне смрти 1666. године, Башо је напустио службу, али је наставио да пише поезију, и његове песме су се појављивале у разним *хаикаи* збиркама које су састављали велики мајстори стиха. Фебруара 1672. године Башо је шинтоистичком светилишту у родном Уену посветио збирку *Игра цикољке* (*Kai oi*). Збирка је састављена од *хокуа* са поетских надметања на којима је Башо био судија. Његове примедбе, као и два његова *хокуа* дају наговештаје будуће песничке величине. У пролеће исте године преселио се у Едо (данашњи Токио). Намера му је била да постане *хаикаиџи* (*хаикаи* мајстор), али и да се осамостали далеко од великих мајстора из Кјота.

На песничком скупу у Еду, организованом 1675. године у част посете великог песника и оснивача Данрин песничке школе, Нишијама Соина (1605–1682), Башо је упознао тог чувеног *хаикаи* мајстора. За разлику од Теимон школе, следбеници Данрин стила заговарали су слободну употребу световних тема и комичног у поезији. Залагали су се за ослобађање поезије од чврстих

правила која је наметао везани стих и за осамостаљивање *хаикаи* форме, сасвим уверени у њене књижевне вредности. Башо се окренуо овом стилу. У наредним годинама учествовао је на разним песничким надметањима највишег ранга, где је био изузетно запажен. Истовремено је сарађивао са бројним песницима, не обраћајући пажњу на правце којима су припадали; слао је *хоку* стихове за њихове збирке и био судија на надметањима. До 1680. он се већ доказао као успешан песнички мајстор и увелико развија сопствену поезију која досеже до тада незамисливе интелектуалне дубине.

Године 1680. Башо одлази из центра Еда у његово предграђе, Фукагаву, где почиње да живи у колиби окружен природом. Када један од његових ученика засади дрво *башо* (врста банане), и колиба и песник постају познати под тим именом, Башо. Песме из овог периода одликују дубоке емоције, као и мисаоност и филозофска дубина, карактеристичне превасходно за кинеску поезију. У том духу написани су и стихови који су се нашли у првој збирци Башоове школе, објављеној 1683. године под насловом *Буџини кесџен* (*Minashiguri*).

Песник се у својим зрелим годинама одважио на пустињачки начин живота, одлазећи често на дугачка, па и вишемесечна путовања, током којих је преваљивао огромне раздаљине. Доживљене утиске претакао је у стихове за сва времена, а од њих су настајали и путописи, тако да Башоова поезија није изгубљена за касније генерације. Песме из тих путописа заступљене су и у збирци *Свенуло ѿље*.

На путу је настала и песма која отвара ову збирку. То је хаику (*хоку*) о Новој години, из 1683. године. Већ на самом почетку читаоца очекује изненађење у башоовском стилу. Премда је Нова година свечани празник па бисмо очекивали хаику у славу узвишених осећања, новогодишње весеље у песнику, напротив, изазива тугу и сету, што нам он отворено ставља до знања користећи реч *сабиџи* („растужује ме”). Контраст између празника који је синоним за радост и весеље, и тугом опхрваног песника, појачава утисак који песма оставља на читаоца. Контрастирање је чест поступак којем прибегава Башо. У једном хаикуу из 1688. године јавља се упечатљиви призор песника, који после великог весеља уприличеног поводом лова корморанима, остаје усамљен и тужан.

У поглављу „Пролеће” заступљене су песме са Башоовог првог дугачког путовања, започетог 1684. године, које је трајало девет месеци. Путовање је названо „пут белих костију”, према хаикуу који је песник написао пред пут, и у којем признаје да је

спреман да на том мукотрпном путу остави своје кости покрај друма, да ту побеле на киши и на ветру:

Белих костију
у души – тело се
упија ветар. (стр. 57)

На том путовању настао је истоимени путопис *Пуџи белих костију* (*Nozarashi kiko*). Исте године Башо је публици представио и збирку *Зимско сунце* (*Fuyu no hi*). У овим делима већ је израђен чувени „башоовски” стил.

Величина Башоовог умећа показује се и у прилици када он, користећи интертекстуални поступак, традиционалним темама и мотивима из *вака* поезије даје ново рухо и сасвим нова значења. Тако у хаикуу, у којем постоји јасна алузија на чувену *вака* песму, Башо свету планину Кагу покрај Наре, замењује „безименим брегом”. Исто тако, док слика славуја на расцветалој шљивиној грани, у класичној поезији изазива естетски доживљај, Башо од ње гради комични стих. Иронизација мотива славуја долази до врхунца у песми којом се каже да је он „покакио пиринач на трему”. То ипак не значи да се Башоова поезија своди на иронизацију и банализацију традиционалног наслеђа. Повременом употребом таквих поступака, Башоови стихови добили су на свежини и духовитости, осавремењени су, а управо је то био један од начина да се песник избори са стегама наслеђених правила.

Пример за одударане од дотадашњих традиционалних аксиома представља и вероватно најпознатији Башоов хаику, о жаби и старом рибњаку:

Стари рибњак.
Ускочила је жаба:
пљусак воде. (стр. 16)

Приређивач збирке објашњава читаоцима да је представа о жаби која скаче, „неочекивана и свежа идеја комике”, у односу на уобичајену представу о жаби као створењу које лепо пева, из *вака* поезије. Стари рибњак је „метафора вечности времена и космичке тишине ... Песма садржи зеновско поимање света: вечни ток времена приказује се пресеком тренутка, а тишина је схваћена у јединственој целини и с буком која је ремети” (стр. 16).

Насупрот идеји о вечности, у Башоовим песмама често је присутна свест о крхкости и пролазности, изражена кроз бројне

метафоре, попут опадања цветова „жуте планинске руже”. На ефемерност живота подсећа нас и судбина уловљене хоботнице или цвет слеза који обрсти песниково кљусе. „Јасну поруку о непостојаности живота” носи и Башоова песма о цврку – симболу кратког живота, омиљена међу његовим ученицима:

О скорој смрти
никакав глас не даје –
распеван цврчак. (стр. 49)

Одсуство звука, пандан је „звучној слици”, тако често заступљеној у Башоовом хаикју. И у стиховима у којима је опеан симбол Јапана, трешњин цвет, песник визуелну представу расцветалих трешњевих крошњи на које гледа из своје колибе („облака цветова”) употпуњује звуком звона са храмова. Комбинација аудио и визуелног доживљаја присутна је и у песми која спаја блесак муње и крик чапље, појачавајући на тај начин утисак о јесењој ноћи.

У новембру 1687. године Башо креће на шестомесечно путовање, које резултира још једним путописом, *Белецке из љуиноџ ранца* (*Oi no kobuti*). Једна од песама наводи читаоца на смешак када препозна емоције које је и сам доживео: поглед са планинског превоја човека преплављује моћним осећањем да се налази на самом небу.

Многе песме из збирке *Свенуло њоље* пружају доказ за честе тврдње да Башоову пажњу привлаче мале и наизглед безначајне ствари, изазивајући у њему праву бујицу емоција. Такав је приказ врапчића у жутом пољу расцветале уљане репице или мајушног цвета љубичице покрај планинске стазе, који очарава песника. Песникова радост изазвана цветом русомаче под живицом потврђује просту чињеницу да је лепота увек у очима посматрача. А западне ли песник у летаргично расположење или га обузме сета, у живот га врате цветови глициније.

Није песник заборавио ни свој родни крај. У срцу му се задржала слика лакрдијаша који током три месеца после Нове године посећују сеоске куће како би „пожелели срећу и здравље”. Али, у забачене крајеве, какво је и Башоово родно село, стижу касно, када се шљива већ расцветала. Три кратка стиха носе у себи топла сећања на завичај и тиху жал за детињством. Родном Уену песник се враћа опет 1684. године, затичући остарелу родбину и тек увојак косе преминуле мајке. Том приликом настаје хаикју у којем Башо као контраст својим сузама ставља иње – још један симбол ефемерног живота.

Свако Башоово путовање доносило је одређене промене у његовом стваралаштву. Током првог, Башо је развио особени, „башоовски” стил, који на другом путовању „показује потпуно сазревање” и његова поезија постаје „складне форме и дубоке мисаоности” (стр. 101).

Један од најпознатијих Башоових путописа, *Уска стџаза ка Далеком северу* (*Oku no hosimichi*) настаје током седмочесечног путовања по области Тохоку, на које Башо креће у мају 1689. године. Овим путописом Башо се „окреће традицији класичног јапанског *вака* песништва, црпећи из њега идеје о непостојаности овог света и лепоти усамљеничке туге. ... Башо долази до сазнања да је свет у сталним променама и да песник може да дође до непроменљивог уметничког бића хаикаија само сталним трагањем за новим у складу са тим променама” (стр. 101). Алузију на свој усамљенички живот песник прави и поредећи себе са гусеницом која се није, као остале, развила у лептира, или са болесном гуском која је испала из јага.

Након пута, Башо две године проводи у Кјоту, а у Едо се враћа 1691. године. Мотиве за своје стихове налази у свакодневном животу, а песме су, с једне стране, лишене узвишености и обавезних норми, док су, са друге, обогаћене новинама попут колквијализама. Тај нови стил назива се *каруми* (лакоћа), а типичан пример је песма:

Вирнуло сунце
у запах цвета шљиве.
Планинска стаза. (стр. 28)

На своје последње путовање, „пут свенулог поља”, Башо креће 1694. године, али се после само неколико месеци разболео и умро у Осаки. Песма са тог путовања, о славују који опева старост, као и многе друге из тог времена, јасно говоре о самом песнику, који осећа да је све старији и немоћнији. Тако је и слика путелка којим нико не иде, у јесење вече, заправо уметников предосећај да му је крај све ближи. Тужан је и усамљен, што нам потврђује да пустињачки живот, на који се човек сам одлучи у својим најбољим годинама, представља благодет за ум, али се у старости и у болести самоћа тешко подноси. Свој последњи хаику Башо је са самртне постеље издиктирао свом ученику Шикоу. У тим стиховима читав свој живот сажима у снове који облећу свенуло поље.

Али, пре него што је испустио душу, Башо је своју последњу снагу употребио да исправи написану песму. Тај поступак најбоље

говори о Башоовом приступу поезији, који свакако не представља пуки излив емоција преточен у речи. Упустивши се у свеобухватно истраживање потенцијала који ова кратка стиховна форма поседује, Башо је створио озбиљну поезију, од нечега што је раније била углавном забава и игра у доколици. Зато је његов допринос јапанској култури огроман. Користио је речи из говорног језика, позајмљенице из класичног кинеског језика, писао *хоку* од осамнаест и деветнаест слогова. И што је још важније, трудио се да пише стихове ближе реалном човековом искуству и искрено је описивао оно што је видео, помислио или осетио. Био је дубоко уверен да процес настанка поезије подразумева дубоки мисаони напор. Сваки слог у Башоовом хаикуу, ту је из сасвим одређених разлога.

Тиме је тежи посао преводилаца његових стихова, а самим тим и већи успех који су постигли преводиоци збирке *Свенуло њоље*, који су уложили неизмеран труд да ове вечне стихове разумеју и препевају. Њихов превод се издваја од многобројних превода Башоових стихова, који су најчешће посредни, са других језика, тако да је већ приликом првог превођења нарушен број слогова или позиција дијареze. Често уместо превода добијамо тек слободне препеве, у којима је преводилачка слобода сувише изражена, тако да је песникова права идеја замагљена или потпуно изгубљена. Разлог томе лежи у чињеници да је мало преводилаца који су врсни познаваоци класичног јапанског језика и одлични познаваоци јапанске књижевности, а уједно свесни важности форме у хаику поезији. А управо су то неопходни предуслови да превод хаику песме буде веран оригиналу. У овој збирци испуњени су сви ти чиниоци, па Башоове стихове можемо доживети онако како нам их је сам аутор наменио. Уз то, пружена нам је могућност и да сазнамо околности под којима су песме настале, као и да се уверимо до које мере се наше тумачење стихова поклапа са њиховим правим значењем. Јер, Башоова величина лежи у способности да створи једноставну и љупку слику, иза које леже непрегледна пространства и немерљиве дубине, које се свакако не могу сагледати при првом читању. Башо је доказао да су три стиха довољна да искажу најразличитија осећања и расположења, али и дубокоумне филозофске и религијске ставове. Његова поезија открива песникову сталну тежњу да пронађе смисао живота. Зато се хаику поезији изнова враћамо, сваки пут проналазећи неку нову истину.

Задивљујућа снага Башоовог дела превазилази границе Јапана. Његов хаику је подједнако близак и припадницима култура далеко од Јапана, о којима Башо није ни сањао, а његов живот и дело инспиришу људе широм света.

БЕЗ СМЕТЊИ НА ВЕЗАМА

Колико је тешко направити мост између два језика, успоставити дијалог између различитих култура? И колико је само такав подухват захтеван данас, када је свест о идиосинкратичности индивидуалних људских светова достигао свој (досадашњи) максимум. Поставља се питање да ли је тако нешто уопште и могуће: остварити пројекат који има у виду, самим чином превођења, спајање, или бар тренутни додир, у пролазу, два континента, сусрет удаљених тела две различите културе. Уметност хаикау није настала само у другом времену од нашег већ и у цивилизацији битно другачијој од европске. Превести класичан хаикау не значи само преводити са језика на језик, већ и саградити, и то управо од језика, машину која премошћује и простор и време. А како тек, након свега тога, повезати свакодневно искуство обичног читаоца нестручњака са искуством живота које настаје у једној специфичној, песничкој, форми? Када речи превучене патином удаљености сваке врсте чином превођења постану разумљиве, шта оне значе за обичног читаоца, човека који их прима сада и овде?

Књига изабраних хаикау песама из Едо периода (1603–1867) под називом *Врајчева прича* („Танеси”, Београд 2011) коју је саставио Хироши Јамасаки Вукелић засигурно није случајан артефакт доплутао информатичким океаном до нас са другог краја глобалног села. Већ при првом читању, њене странице остављају недвосмислен утисак да их је саставио познавалац сигурног укуса, а широког и дубоког образовања, којем читалац, од првих пасуса који претходе песамама, поклања своје пуно поверење. Реч је о књизи изашлој у издавачкој кући „Танеси”, познатој пре свега по својим многобројним преводима управо са јапанског језика, и раду који се наставља на раније препеве овог преводиоца, наиме, на књиге изабраних песама двојице вероватно и најпознатијих аутора хаикау – Мацуа Башоа (1644–1694) и Јосе Бусона (1716–1783). Овим избором, за разлику од претходна два, преводиоца као да се одлучио да нам илуструје сву разноликост и богатство традиције хаикау писања у старом Јапану – наиме, у њему је заступљено тридесет и троје аутора. Али, будући да су песме, њих осамдесет и једна, расподељене у пет одељака који носе наслове „Нова година”, „Пролеће”, „Лето”, „Јесен”, „Зима”, како је то и уобичајено за књиге ове врсте, читалац се сусреће са књигом

у којој број аутора, број песама и њихов распоред образују дупли код, два начина на који их можемо примити. Ова књига тако може да се чита и као невелика антологија, информативна за оног ко тек креће у упознавање са историјом хаика, али и као антологија естетски највреднијих остварења ове поезије која готово да постаје заокружена збирка. При том, *Врајчева ѝрича* не осцилира између пружања сазнања и пружања ужитка, она их складно сједињује.

Премошћивање јаза између читаоца и једне специфичне поезије врши се, дакле, на два начина. С једне стране, то се постиже путем давања чињеница, увођењем у текст кроз пружање контекста, а с друге, управо се кроз одмеравање дозе текстуалног и контекстуалног, самој поезији допушта да проговори и сама о себи. О томе сугестивно говори композиција ове књиге: саме песме, распоређене у поменуте циклусе, уоквирене су уводом с једне и трима индексима с друге стране. Сличан је и положај самог хаика на свакој од страница. Наиме, преводу песме на српски претходи њен оригинал, писан у једном реду, на јапанском, а за њом следи текст који песму коментарише и нуди једно ненаметљиво објашњење, које више има функцију путоказа у читању него тумачења. Сматрам да је могуће упоредити „прстен” који окружује књигу са онима који окружују сваку од песама, с тим да, на нивоу збирке, песмама претходи контекстуализација, а да се читање окончава њиховим јапанским оригиналима, док је на свакој од страница тај редослед обрatan.

Ово, наравно, нису само пуке информације о композицији књиге. Путем њих желим да истакнем оно што ми се чини најважнијим, оно што се, готово само од себе, намеће читањем *Врајчева ѝриче* – то је начин на који ова пажљиво конципирана књига превода пред нас отвара простор саме песме. Ко год да је имао у руци неки од алманаха хаика поезије, било да се ради о преводима са јапанског, било да је реч о песмама писаним на неком од западних језика (а и писање хаика на српском у том контексту уопште није квантитативно занемарљива појава), можда је, попут мене, осетио напор у савлађивању бујице слика, бујице која пречесто оставља само мртве речи на папиру и читаоца немоћног да са њима оствари живу комуникацију. Колико другачији бивају, можда и исти, стихови, наизглед међусобно слична кратка три ретка, онда када пратећи коментари нашу пажњу задрже усидреном на страници много дуже него што би то могла сама песма, или другачије него што би то она могла. Управо нас текст добро састављеног коментара/објашњења који песму прати тера да се вратимо стиховима и осмотримо их из неког новонаговештеног угла. Тај

текст, понекад и сам садржећи нови хаику, предтекст или одјек оног на врху стране, умножава поље наших асоцијација, дозвољава читаоцу да се пробије у „дубину” слике. Исто тако, текст песме на јапанском као да нас константно подсећа да су ово једнако и „песме за очи”, дакле, за гледање колико и за читање, он активира један графички, сликарски слој значења песме (везан у модерној Европи пре свега за авангардно наслеђе), који би нам при другачијем читању ипак измицао, а који се налази укореењен дубоко у традицији културе из које нам долази ова кратка песничка форма.

Како читати превод никако није исто што и читати оригинал, понекад до те мере да су одређени теоретичари, преводиоци или књижевници чак и одбијали сувислост таквог посла, а нарочито када се радило о превођењу поезије, и ако имамо на уму да, као и језик, и културно кодирање исписује границе сваког света разумљивости и разумевања, и, најзад, ако прихватимо да и свака епистема, како је говорио Фуко, означитељима додељује временски ограничена и променљива значења, вреди запитати се шта то, и поред свег савршенства превода и контекстуализације оригинала, ми у ствари имамо пред собом, шта су ти текстови које читамо? Без сумње, свакако, можемо закључити да је *Врајчева љрича* књига која се опире произвољности читања и чину превођења даје смисленост у једном високом степену. Она смештањем песме у њене конкретне временске и културне оквире само повећава њену семантичку носивост тим усмеравањима и привидним омеђивањем читаоачевог хоризонта. Што не значи да овај није слободан да стваралачки злоупотреби страност оригинала за своје потребе, као што су то чинили Црњански, Паунд или Ролан Барт.

Свако кога занима сама хаику поезија пронаћи ће у *Врајчевој љричи* пуно корисних информација и добрих смерница за даље читање и истраживање. Таквом читаоцу биће јаснија слоговна и стиховна структура ове песничке форме, њено историјско порекло, друштвена залеђина у којој се хаику појавио; сазнаће шта је то *хаикаи но ренку*, а шта *хоку*, шта је то *киго*, а шта *киређи*. Свака посебна песма блеснуће, потенцијално, као исповест неког аутора, мера његовог талента или искуства. А сваком читаоцу који и сам пише поезију, и то на српском језику, или је чита, ова књига ће понудити мноштво успешних слика, једно епифанијско сажимање ширине људског света у једноставан, језички неоптерећен говор. Такав читалац сместиће ову књигу одмах до неке Радовићеве, Христићеве, Карановићеве и Радојчићеве збирке, или уз позног Ристовића (да наведем само један могући избор, сачињен, пре свега, по принципу стилског дозивања). Не чини ли нам се хаику Кобајаши Исе, који гласи:

Мршава жабо!
Не дај се, ево ту је
Иса уз тебе.

који је, иначе, још једна песма у тематском низу његових обраћања малим, немоћним бићима, као изашао испод Ристовићевог пера, и да се, пре него што је објављен у овој књизи, налазио међу корицама његове бележнице, објављене у књизи из заоставштине *Песме 1984–1994*, међу осталим терцинама и катренима?

Ипак, преводилачки рад Хирошија Вукелића, нарочито када се у обзир узму поменути преводи Башоа и Бусона, јесте сличнији једном прегнућу преводиоца, на пример, римске лирике, *Божанствене комедије* или Шекспирових *Сонеја*, прегнућу које на најбољи начин открива сваком заинтересованом једно значајно поље уметности, део наслеђа универзално људске културе. А управо нас свако успело приближавање класичним текстовима, кроз сазнавање њихове радикалне различитости, одвојености или удаљености, ослобађа утиска затворености у партикуларност увек ограниченог људског простора или времена. Истовремено, читалац ће сасвим присно и обично закорачити у један нестали „плутајући свет”, леп и несталан попут овог нашег. Уколико се препустимо дубокој људској речи ових стихова, осетићемо онај дах блискости којим одише свака истинска поезија чинећи нас слепима за разлике, видовитима за сличности.

ДАЛИБОР КЛИЧКОВИЋ

ЈОСА БУСОН: СВЕТ КОЈИ СЕ ОБРАЋА ЧУЛИМА

У књизи *Пролећно море* (с јапанског превели Хироши Јамасаки Вукелић и Срба Митровић, „Рад”, Београд 1999) осамдесет и једном песмом представио нам се Јоса Бусон (1716–1783), данас познат као један од највећих хаику песника али и сликара старог Јапана. Чак и ако не знамо шта Бусоново име значи у историји јапанске књижевности, већ летимичан поглед на његов стих у слици, или његове слике у стиху, буди нешто попут заборављеног сећања на лепоту великог у малом и малог у оном великом. Јер, то сећање у човеку се несумњиво крије, а хаику стих има моћ да на то подсети. Тешко звоно и лептир, стари врт и славуј:

непосредан приступ бићима у свим димензијама простора и времена отвара и охрабрује читаочева чула.

У сведености и краткоћи ове песничке форме западни читалац радо би да открије неку тајну и дубоку мудрост, али како победити сумњу – какав се то смисао да изразити у само седамнаест слогова? Чар Бусонове поезије делом и лежи у томе што придобија читаоца да заустави дах и да на тренутак обрати пажњу. Није много, али је тешко – и сама чежња за романтичним код модерног човека очајнички је покушај да се поврати оно изгубљено, узалудан за онога ко остварује само велике „животне пројекте”, жртвујући тренутке као непотребно време што дели од циља.

Шарено путовање кроз годишња доба и мноштво малих светова овоземаљских створења, бестидно изложених у својој отворености према великом свету, почиње у овој збирци једном новогодишњом песмом. Почетак животног циклуса и први хладни наговештај пролећа настављају се парадом разноликости животних облика, онако како их свако годишње доба боји и открива. Многи стихови *Пролећног мора* откривају нам двојну, ликовну и поетску, природу Бусоновог дела: згуснуту и сведену атмосферу његових слика могуће је преточити у кратку песничку форму, док многе песме већ садрже јасну скицу каквог пејзажа или неког неприметног малог догађаја на рубовима нашег видног поља. На крају књиге дате су и две дуже песме у слободном стиху. Како читамо у предговору, Бусон се може сматрати творцем слободног стиха у Јапану, много пре првих песама овог типа писаних по узору на европску поезију.

У Бусону ћемо открити песника топлих и животних годишњих доба, нарочито лета. Док се Башо „препоручује” пасивнијом, смиреном и интровертованом лепотом, Бусон би се могао похвалити активнијом, раскошном и треперавом естетиком. И доиста, он се не устручава да опише спољашњи свет који се обраћа свим чулима, свет који је довољан самом себи у својој природности и непосредности, без потребе да укаже на неку суштину скривену иза свих ствари. Такве су, на пример, следеће песме:

Расуо се божур.
Једна на другој леже
две-три лагице.
(1769)

Пролећно море
читав боговетни дан
ваља се, ваља.
(1762)

Просторно-временска димензија у овим песмама одређена је самим појавама, док је песникова отворена субјективна интервенција искључена. Просторна ситуираност латица божура природно је ограничена у највећој могућој мери, насупрот сили морских таласа која, бар у оквирима људске перцепције, не познаје границе. Представљање времена, такође, усклађено је с начином постојања самог предмета описивања, без икаквог песниковог уплитања у временски ток. Бусон нити једном сувишном речју не указује на било какву алтернативну стварност иза појавног. Ипак, изостанак отвореније метафизичности не значи и свођење на пуку материјалну предметност, јер би тиме било обесмишљено и само постојање песме. Супротне слике безвременог, тешког морског пространства и пролазних црвених латица божура нису просто физички опис. У перцепцији песника море постоји на начин немерљивости и бесконачности, а латице у својој пролазности и ограничености. На пролећном мору тог тренутка тешко је и замислити било какав брод, а подједнако је неприхватљиво и постојање неког другог цвета у близини божура – они су апсолутни и једнаки у јединствености свога постојања, у свом тренутном значају за песника. Јапанском духу као да је урођена оваква способност одушевљавања случајним и конкретним манифестацијама општег и апстрактног у свету природе. На читаоцу остаје да се и сам отвори према сусрету са светом из Бусонове перспективе, која не губи своју субјективну вредност и поред формалне емпиријске објективности.

Бусонове песничке скице, упркос често помињаној објективности, ипак су помало и производ једног романтичарског духа који ствари не прелама искључиво кроз интелект. Замак у младом лишћу, куле од облака сред пустаре, звук звона који се и од самог звона одваја – поуздано сведочанство, али и треперави импресионистички доживљај који се помера ка границама реалног. Постоји чак извесни тихи спор око тога како одредити Бусонов хаику стил. Неки су га поново „открили” као врсту скицирајућег реализма, док га је као романтичара снажне субјективности афирмисао песник Сакутаро Хагивара (1886–1942). Пројектујући своја искуства на Бусона, он ће у њему видети песника носталгије, у вечитој потрази за изгубљеним завичајем своје душе. Такву далеку чежњу старог песника Хагивара открива и у неким песмама из ове збирке.

У души сетан
испех се на брдо, а ту:
цвет дивље руже.
(1774)

Ту доиста можемо пронаћи и неизмерну сету путника луталице, иако од сваког читаоца зависи какав ће смисао за себе открити у наизглед једноставној чињеници сусрета с цветом дивље руже.

Многе песме из *Пролећног мора* остварују један важан циљ Бусонове поетике: удаљавање од овосветске баналне простоте и то баш употребом обичног језика. Иако сам Бусон ову идеју вероватно преузима из једног оновременог текста о ликовној уметности, склоност ка уметничком удаљавању од профаног карактеристична је за кинеску и јапанску традицију. Песник зато саветује повратак класичној литератури у циљу неговања и уздизања духа, јер пут хаику песништва значи неопходност песниковог унутарњег усавршавања. Сликарски правац коме је Бусон припадао, као и сама његова поезија, налажу да естетски доживљај мора бити пропраћен снажним осећањем животности духа. За разлику од усамљеног путника Башоа, Бусон је усамљенички живео међу људима, чулно близак а духовно удаљен од света.

Колико ћемо и како разумети поезију увелико зависи и од превода. Краткоћа форме не допушта говорљивост и „сувишак значења” па је сваком елементу песме додељена одређена улога. У строга метричка правила Бусон уводи сопствене иновације и лексички обогаћује свој израз у односу на традицију, што пред преводиоца поставља тежак задатак. Једну од потешкоћа чини и употреба речи кинеског порекла. Иако су се оне у јапанском језику одавно одомаћиле, Бусон их, сматра се, користи и више него остали хаику песници. Један од разлога је и њихова језгровитост у односу на изворно јапанске речи, што их чини погоднима у овој врсти поезије. Поврх тога, развијена синонимија у кинеском језику и суптилне варијације у значењу повећавају песникове изражајне могућности. Други важан разлог била би снага кинеских израза коју им, може се рећи, уливају њихова визуелна упечатљивост и ауторитет класичне традиције из које потичу. Преношење смисла, у оригиналу нераздвојно оствареног између песниковог значења и језичког медијума, на било који страни језик тежак је изазов за преводиоце. Бусонов стил одликује се и обилатом употребом народских речи, што се у ранијој традицији избегавало због опасности од банализације и кршења захтева за елеганцијом. Важан елемент су и бројни архаизми који потичу из старијих језичких слојева.

Књигу *Пролећно море*, стога, не можемо посматрати само као преводилачки подухват, јер је пре свега реч о озбиљном пројекту исцрпног разумевања самог изворника, а затим и креирања

оригиналног хаику стила у српском језику. Ништа мањи изазов није упућен ни читаоцу, који је позван да приступи подешавању властитог сензибилитета према духу хаику поезије, да би тиме на нов начин уоквирио и освежио своју слику већ познатог света.

ДИВНА ГЛУМАЦ

ЧЕТИРИ ГОДИШЊА ДОБА

У антологију *Четири годишња доба* (Нова–Просвета, Београд 1994; 2. издање СКЦ, Београд 2003) смештена је јапанска хаику поезија највећим делом написана у првој половини XX века. Искусни преводилац Хироши Јамасаки Вукелић и песник-преводилац Срба Митровић добра су гаранција да су у преводу на српски језик на најбољи начин пренета звучања и значења која у изворном језику носи ова кратка песничка форма. Избором песама плејаде савремених хаику мајстора, Кајоко Јамасаки обрадовала је заљубљенике у хаику поезију, дајући истовремено и кратка објашњења основа хаику поезије за оне који о њој мање знају. Дајући увид о животу песника, околностима настанка песме, значењима симбола својствених јапанској култури у коментарима уз сваку од песама, Кајоко Јамасаки нам отвара врата ка дубљем и слојевитијем разумевању.

Хаику је кратка песма од три стиха и 17 слогова, са распоредом 5-7-5. Може се рећи да је то тренутак ухваћен у протоку времена који истовремено обухвата универзално и појединачно, законе природе и осећања у човеку. У хаикуу човек и природа постоје заједно. Човек је део ње и „органички је повезан са другим бићима”. Песник у самоћи „бележи једноставну сензацију живљења, доживљаја”. Када песник описује природу кроз физичке доживљаје њених објективно постојећих мириса, боја, звукова, он истовремено говори о свом унутрашњем, субјективном, духовном стању. То чини некад повезивањем по сличности а некад истичући контраст са природном појавом коју описује.

Важну улогу у хаику поезији има *киџо*, реч или израз којим се указује на одређено годишње доба. То нам говори и о значају годишњих доба у свести Јапанаца и о њиховој снажној перцепцији појава и промена у природи кроз годишња доба. Стога је киго као заједничка метафора Јапанаца, „носилац традиционалних

осећања и заједничких естетских схватања”. За хаику песму киго је нарочито значајан јер „снагом асоцијације проширује песнички свет” исказан у невеликом песничком простору који нуди 17 слогова. На крају ове антологије налази се списак кигоа за свако од годишњих доба. Ово су само неки од њих. Цветни кимоно, опадање (трешњева) цвета, Будин рођендан, лептир – за пролеће; зелена гора, лепеза, плевљење, жаба, свици, маков цвет – за лето; месец, роса, завршетак рата, дивља гуска, хризантема, цврчак – за јесен; опало лишће, свенуло поље, кашаљ, репа, зимска ружа, чарапе, снег, зимски галеб – за зиму. Тако су распоређене и песме у овој антологији. Посебну скупину представља новогодишњи хаику који је на почетку збирке.

У антологији *Четири годишња доба* окупљени су највећи песници свога доба. Најзначајнији, Масаока Шики, заслужан је за осавремењивање хаику поезије. Као постулат унео је ликовни термин „скица” у хаику. Оставио је плејаду следбеника као што су Такахама Кјоши, Кавахигаши Хекигото, Мацуне Тојођо и други. Кјоши се залагао да се очува традиционално у хаику поезији, тражећи да се оно субјективно изрази путем објективне скице. У томе су га следили његови бројни ученици као што су Мураками Киђо, Ватанабе Суиха и Иида Дакоцу. Међу тридесет одабраних места су нашле и песникиње, као што су песникиња страсти Сугита Хисађо, мајчински нежна Накамура Теиђо, сензибилна и женствена Кјошијева кћерка Хошино Тацуко и нарцисоидна Кацура Нобуко. Многи од њих стварају хаику у оквиру традиционалних правила. Кјошијев ученик Маеда Фура остаје у оквирима традиционалног али уводи нову грађу (Орион). Неки песници одбацују традиционално. Они попут Хирахата Сеика, Саито Санкија или припадника авангардне струје Акимото Фуђија уводе новине у хаику, док песници пустињаци Озаки Хосаи и Танеда Сантока, слободног духа, свој израз налазе у слободном стиху проничући у себе и стварајући „посебан свет који подсећа на свет средњовековних песника пустињака”. У антологији су и песме великих прозних писаца Акутагава Рјуносуеа и Нацуме Сосекија.

Бурно време у којем су настале одабране хаику песме утицало је на теме и осећања исказана у њима. Прву половину ХХ обележиле су велике промене. Нагло продирање западне културе, увођење механизације које је донело отуђење у друштву, отуђење човека од природе и сетни растанак са прошлим временима и вредностима, надоласећи рат и учешће у њему оставили су болне трагове у колективној свести Јапанаца и осетљивој души појединаца. То је и време када туберкулоза односи многе младе животе и

појачава свест о пролазности. Шики, који је од туберкулозе умро у тридесет и петој години, болестан и суочен са смрћу испевао је, међутим, пролећни хаику у којем се радује животу налазећи обновљену животну снагу у „озеленелој врби” (киго за пролеће). На сличан начин Мацуне Тојођо спаја у слику пролеће када се живот обнавља и тугу детета које умире, контрастом наглашавајући и једно и друго осећање. Мизухара Шуоши, који настоји да се хаикуом „на лицу опише природа а на наличју душа”, по сличности спаја село утонуло у миран сан после напорног радног дана и космичку тишину звезданог неба. Замонашени песник Сантока спокојно дочекује своју смрт изједначавајући је са животом траве која ниче стапајући се са објективно постојећим законима природе.

Песнике додирују и свакодневне теме као што су радосно ишчекивање пролећа, први зуб детета, успомене на детињство, свакодневица сиромашних и несрећних људи, припремање репе за зимницу, детињасто нестрпљење болесника у постељи да види први снег. Теиђо спаја супротна осећања радости у срцу које буди блиставо кувано јаје ољуштено под трешњевим цветом и пролазности на коју он подсећа. Песникиња Хашимото Такако пева о слојевитом унутрашњем свету жена. У песми посматра живот жене кроз живот мачке. На сличан начин, Киђо пева о свом трновитом животном путу певајући о малим и немоћним животињама. Песници објективно пишу и о новим машинама, али и изражавају критику нове цивилизације, смирено, духовито или са згражавањем. Заљубљеник у сликарство и заговорник хаику поезије као „скице”, сликом величанственог летњег призора Шики изражава контраст и у боји и динамици. Као камером Кјоши је овековечео тренутак сусрета човека и змије и готово опипљиво дочарао архетипски страх.

Читалац ће у овој збирци моћи да пронађе свој хаику захваљујући његовој универзалности. На путу до спознаје лепоте песме и богатства значења коју она поседује на јапанском језику, велику помоћ наћи ћемо у филигранском раду преводилаца, који су на српски језик верно пренели естетику, значења и емоције, прецизно испуњавајући притом и захтеве минималне форме од 5/7/5 слога у три стиха, а понегде и који слог мање или више, онако како свака песма налаже.

КОЋИКИ: ЗАПИСИ О ДРЕВНИМ ДОГАЂАЈИМА

1.

Колико год деловало прикладно, ипак треба рећи: преводом дела *Кођики* („Рад”, Београд 2008) урађен је велик и значајан посао; шири од јапанологије, он заслужује место у преводилачким подухватима наше културе. Преводиоци Хироши Јамасаки Вукелић, Данијела Васић, Далибор Кличковић и Дивна Глумац су са старојапанског оригинала превели текст док је Кајоко Јамасаки написала изузетно информативан поговор. Сам текст је пропраћен веома бројним и неопходним фуснотама везаним за историју, културу, етнологију и веровања Јапанаца, као и за етимолошка објашњења.

Кођики је најстарије дело јапанске књижевности; записано у 8. веку, представља збирку старије усмене традиције. Мада графички фиксирано кинеским карактерима, оно је конципирано као зборник који треба да представи домаћу културу. Стога су у њему сабрани митови и рана историјска предаја, још увек прожета са митом, мада се од њега приметно еманципује. Подељено је на три књиге: прва је посвећена боговима, друга божанским херојима, културним јунацима заједнице, док у трећој људски и историјски свет ступа у први план. Иначе, истовремено с њим настаје друго дело, *Нихонџоки*, сасвим на кинеском, које је требало да кинеском читаоцу представи јапанску културу као самосвојну а у њему има и више историјског духа те је и значајније као историјски извор. Значај *Кођикија* је, пак, првенствено у његовој књижевној вредности и улози у компаративној митологији и религији. Како у писму, тако се и у још понеким детаљима може препознати утицај кинеске културе, донекле и корејске – Кина је за далекоисточни простор била дуго (као и Индија) оно што је, рецимо, Византија била за православни простор Европе. *Кођики* окупљањем митова треба да представи оно што је јапанска традиција; ту изворност не умањују кинески утицаји (трагови таоизма и конфуцијанизма, нпр, док се будизам још не примећује). У религијском смислу ово је „велики кодекс” шинтоизма, пун архаичних, фолклорних повести. Тај религијски, а не само фолклорни карактер, препознатљив је у уводном делу где се саопштава како је приређивач са двора добио задатак да сакупи повести, песме и усмено

преношене податке о владарима, родослове, места где је гробница исл. Ову усмену традицију је требало и систематизовати и ускладити, опет према жељама двора, јер је намена зборника била представљање порекло царске породице и однос разних племена према централној власти.

Ова уводна повест открива проблем формирања *канона*. (Јасна је сличност са старозаветном традицијом о Езри ком је приписано уобличавање хебрејског канона.) Значај канона (појма из високе теолошке критике одакле је прешао у теорију књижевности) показују не само теолошке и филолошке расправе, него и полемика коју је средином деведесетих година изазвао Харолд Блум његовом реафирмацијом. Зато ова далекоисточна паралела има значаја и за компаративну религију и за шире схватање канона, његове универзалности и улоге у култури.

Тај канонски карактер, односно сакрални карактер *Кођикија* јасан је из једног податка који нам се саопштава у поговору, да је јапански проучавалац дела још у двадесетом веку имао проблема због научно-филолошког изучавања *Кођикија*, односно сакралног текста; у време Другог светског рата *Кођики* је коришћен пропагандно. *Кођики* је овде ближи Библији или Курану него Хесиоду. Митологија *Кођикија*, односно шинтоизам, нераскидиво је везана са њеном друштвеном функцијом, положајем цара и сакралношћу царске власти (подсећам да се јапански цар одрекао своје формалне божанске природе тек 1945). Наиме, царска лоза изводи порекло од богиње Сунца Аматерасу (сунце је овде женског рода).

Из пажљивих коментара сазнајемо и како су различити племенски савези и покрајине инкорпорирали своје митолошке системе у јединствен канон, што је такође везано за однос мита и друштва. Постоји веза између политичког и митолошког обједињавања.

Важно је сведочанство по ком је, пре него што је дворјанин формирао *Кођики* као писани канон, исти задатак добио дворски казивач (или казивачица, по неким мишљењима), познат по изузетном памћењу. Касније записивање ослонило се на казивачево памћење. Овде се изнова открива сродност старих књижевности са фолклором, односно повезаност раних писаних облика неке културе са њеном усменом традицијом. Дворски казивач има паралела у бардовима, службеним певачима широм света, у старом и новом веку. Поменућу само карактеристику таквог начина чувања традиције, видљиву у *Кођикију*: то су генеалогije. Оне су савременом читаоцу вероватно најмање занимљиве, али одмах нас подсећају старозаветне или Хомерове родослове, који су очигледно били једна врста чувања памћења. Питања савремених студија

попут односа усмености и писмености, проучавања памћења опет могу овде наћи паралелу, тим пре занимљивију што је реч о тексту подједнако и древном и живом (за разлику од древних блискоисточних или старогрчких споменика).

Поред упоредне религије и митологије, и компаративној фолклористици се овде нуди мноштво материјала. Препознају се лако интернационални мотиви: супруга-натприродно биће, богиња у животињском облику, магични бег из подземног света, верзија Орфеја и Еуридике, божански инцест брата и сестре, излагање детета. Наравно, свести дело на низ међународних мотива или архетипова није довољно. Свака од тих универзалија обликована је у складу са животом заједнице у којој живи те се у митским наративима препознају лако реалије везане за начин живота старих Јапанца. У хиндуистичком миту свет настаје бућкањем океана, које подсећа на произвођење маслаца, важног у индијским обредима. У јапанском копно настаје из сланих капи палих с врха копља (могућа алузија на произвођење соли прокувавањем морске воде); новостворени свет плута по води, „ношен попут медузе” – поређење које носи значај за заједницу усмерену ка мору. Универзалност мотива говори о томе да нису настали пуким транспоновањем животних реалија на свет богова; али, саображавање животу заједнице говори о потреби да заједници нешто кажу, тј. да се у њима препозна и да се обликују у складу с оним што јој је познато. Добро познате особине усмене књижевности попут типских бројева или формулативности јављају се и овде: за Јапанце осам је формулни израз за „многo”, а формуле које одају усмено порекло нарочито се препознају у стиховним деловима (рецимо, фиксирани атрибути за боје). Кроз цео текст смењују се проза и уметнути стихови. Можда је овакво мешање траг архаичности. Типолошки гледано, среће се и у другим старим високо култивисаним књижевностима Истока (индијској, нпр, одакле прелази у персијску и арапску).

Задатак с којим су се преводиоци сусрели – ако оставимо на страну специфичности јапанолошке традуктологије – јесте онај који увек чека преводиоце са старих језика: одржати равнотежу између представљања старине, дочаравања древности и, с друге, потребе да дело савременом читаоцу буде разумљиво и занимљиво. Преводилачка екипа овде се потрудила да наговести старину употребом језички архаичнијих глаголских форми, али у томе нису претеривали. Ово издање *Кођукија*, свакако опремљено научном апаратуром, није дело само за филологе него за сваког радозналoг читаоца, језички сасвим приступачно. Сигурно је да ће поред оних које занима старина и они који желе да осете

живост јапанске традиције пронаћи овде нешто за себе: јер, како сазнајемо из поговора, још једна потврда животности овог дела у земљи манга и анимеа јесте и то што је инспирисало познати аниме *Принцеза Мононоке*.

2.

Недавно преведен древни јапански зборник митских текстова *Кођики* праћен је одговарајућом књигом. Један од преводилаца, Данијела Васић, издала је студију о овом делу *Сунце и мач. Јапански митови у делу Кођики* („Рад”, Београд 2008), студију не само јапанолошког него чак више митографског и фолклористичког усмерења. Посебан значај и превод и студија имају у приближавању једног мање познатог аспекта ове далеке нам цивилизације, њене шинто религије и митологије. Но оно што је још важно у *Сунцу и мачу* јесте компаративни приступ, изведен поређењем јапанских митова са митовима других народа а највише са српском усменом прозом.

У уводу, а и кроз целу књигу, даје се јасан преглед садржаја *Кођикија* и околности записивања, текстолошких проблема, питања усменог или писаног карактера дела, одлика јапанске традиције, религије, митолошке основе државне идеологије и контаката са Кином и Корејом. Поред тога ауторка је пружила и сажет преглед теорија јапанских етнолога и фолклориста о природи зборника и митова, користан за сваког заинтересованог за фолклор а вредан због недоступности (за фолклористу-нејапанолога) литературе на овом језику. Тако, нпр, сазнајемо да је Димезилова трипартитна схема имала одјека и код појединих јапанских научника који су препознали трагове троделне идеологије у домаћем материјалу. Исто се може рећи за податке о јапанском фолклору. Саопштење да се у још увек живој традицији јунак-змајеубица Сусаноо прославља приликом пољопривредних празника, индиректно даје потврду теоријама о ритуалном пореклу епа.

У прегледу материјала издвојени су мотиви, анализирано њихово порекло и могуће значење, а потом тражене паралеле у српској грађи, која је заступљена репрезентативним збиркама Вука Караџића, В. Чајкановића и В. Ћоровића. Стари проблем интернационалних мотива је и у овом компаративном разматрању поново дошао у фокус. Издвојени мотиви магичног бега, метаморфозе, представа о космогонији и теогонији, као и о земљи мртвих, мотиви везани за сунце, лик јунака-змајеборца, магични предмети, и иначе су међу најчешћим у митским и фолклорним системима. Сваком од мотива нађена је паралела у изабраном корпусу

српске усмене прозе, али и тамо где паралела нема отворила се могућност разматрања различитости. Поред представљања специфичности јапанске митологије и поред интересовања за слојеве сакривене у српској народној прози, избалансираност приступа и података одржава компаративни карактер студије и води ка закључцима. Од броја осам као светог код Јапанаца преко паганских атрибута Св. Саве стиже се до ширих проблема попут анизма или тотемизма.

Васићева не залази у сложено питање генезе, мада се позива на Пропово класично дело о пореклу бајке. Задржавајући се првенствено на нивоу мотива, ауторка комбинује запажања Чајкановића, Мелетинског, Ц. Кембела. Пажљиво набрајање података и детаљно поређење грађе несумњив су допринос ове књиге, најбоље изражен у индексу придодатом на крају, али се није могло избећи ни дотицање етнолошких питања. Уздржаност код извођења закључака је несумњиво неопходна код рада на интернационалним мотивима, нарочито зато што су поређене традиције два народа где ни генетски ни контактни приступ не могу бити примењени. Ипак, фасцинантна сличност мотива која се изнова потврђује оваквим истраживањима, не зауставља се само на констатацији сличности или на етнолошким подацима. Колико се с једне стране на два, досад слабо поређена, материјала потврђује стабилност интернационалних мотива, толико се на другом плану потврђује различитост система жанрова. Јер изгледа да основна разлика није толико у историјским или етнолошким оквирима колико у два наративна облика. С јапанске стране стоји мит (узет као жанр или једноставни облик) са свим што мит носи, попут сакралности (која је, не заборавимо, још увек *живи* део јапанске културе) и специфичног принципа наратије. С друге стране је српска грађа представљена предањима, бајкама и легендама. Без обзира на жанровске разлике у самој српској прози (које одређују и проблем интернационалности, израженији у бајци, нпр.), ови исти мотиви делују, како је давно за приповетке приметио Грим, као остаци разрушеног мита. Овде се отварају нова, и не тако нова, питања која чекају истраживаче-компаратисте, попут универзалности или евроцентричности класификације усмене прозе или проблем ширих мотивских целина, попут магичног бега, које се јављају и у миту и у бајци. Са фолклористичке стране можемо бити задовољни што се појавила књига која нам пружа податке о овом зборнику архаичне грађе. Али, фолклористи је од додатне драгоцености интересовање аутора за српски фолклор, за компарацију и нарочито за сам проблем жанрова који даје подстрек за даље анализе.

НА ПУТУ ЗЕНА – СОСЕКИ КАО КЛАСИЧНИ ПЕСНИК

Сосеки Нацуме (1867–1916) један је од оних писаца о чијој је књижевности и данас тешко дати коначан суд. Овакав утисак потиче, поред осталог, и од обима Сосекијевог опуса, већини читалаца познатог само средишњим током, дакле романима, који чине окосницу његовог стваралаштва. Дело овог писца, међутим, и више је од тога: својим бројним и разноврсним притокама и изданицима оно ће осујетити и на криви траг одвести сваког ко би се усудио да поједностављено оцени домете Сосекијевог стваралаштва. Кристализација пишевог духа одвијала се дуго и споро па ће и његов стваралачки рад почети касно, готово у четрдесетој години живота. Оно што је тако дуго сазревало не може се свести само на романе, иако њихов број није мали, који су настали готово у даху, у кратком периоду између 1905. и 1916. године. Сосекијева мисао у себи је безнадежно противречна, онолико колико је то и време у коме је живео, а његов однос према свету и самоме себи не може се редуковати на неку једноставну поруку упућену другима кроз књижевност. Ипак, нема сумње у то да је он у речима тражио израз или излаз, што се своди на исто, јер је Сосеки, проговоривши кроз књижевност, објавио крај свог *ћутања* и најавио рађање једног новог, наративног идентитета.

Но, *реч* и *мисао* немогуће је поистоветити и рећи да једно без остатка одговара другоме. И код Сосекија је реч била на мукама, суочена са задатком да буде и рационална и одмерена, довољно „тешка” и прецизна како би се њоме погодило, али и довољно несребична и великодушна да би се њоме могло нашалити, па чак и одбацити је или расточити у ћутање. Његова моћ вербализације била је задивљујућа – писао је не само на јапанском, него и на енглеском, па чак и класичном кинеском језику. Није се Сосеки, међутим, речима служио тек тако, као помоћним алатом, нити је своју мисао просто „паковао” у најближе језичко средство. Јапански, енглески и класични кинески језик били су три различита света, сваки од њих био је пишев алтер-его и одговорао је једном виду његовог идентитета. Сви знају да је Сосеки живео на прагу модерног Јапана, да је сам проживљавао порођајне муке издвајања индивидуе из сигурности колективног и традиционалног, а позната су и његова мучна искуства у Лондону. Обична

читалачка публика, међутим, данас готово и не препознаје оног далеко теже разумљивог Сосекија, песника што пише на класичном кинеском, који не припада ни Јапану ни Западу. Који год разлог том неразумевању био, ни овог Сосекија не смео заборавити јер је он покушавао рећи оно што писац није могао романима. Поезија га ослобађа обавезе да говори много и свима, па се зато кроз њу вежба у равнотежи између ћутања и речи, између природе и човека, живота и смрти. Узрок отуђивања савременог читаоца од овог песника није тешко утврдити. Он се изражавао на старокинеском, не на јапанском, а такав израз неприступачан је и туђ ненавикнутом и неупућеном оку. Поред тога, теме тих песама најчешће су личне, Сосекијеве, јер их је изгледа и писао понајвише за самога себе, па нису од оне врсте која би веселила или на многе речи подстицала критичаре и читаоце.

У Сосекијево време традиција класичног песништва још је била жива. Јапански интелектуалци од давнина су радо користили класични језик суседне Кине верујући да је његов озбиљни и строги дух погодан начин и сопственог уозбиљавања. Током Едо периода (1603–1867) поезија на класичном кинеском (јап. *kanshi*) у Јапану доживљава процват. Средином тог раздобља пишу се песме узвишеног стила, богате цитатношћу и обавезним интертекстуалним алузијама на стихове класичних узора. Крајем Едо периода, међутим, губе се везе с кинеском традицијом, класицизам уступа место романтизму, и у песме се уносе лични субјективни елементи. Меиђи период (1868–1912), Сосекијево време, доноси повратак класицима и тада делују професионални *канџи* песници као што су Мори Каинан и Кокубу Сеигаи.

Иако знамо да је Сосеки од овог последњег посредством пријатеља покушавао да позајми једну књигу, он сам остао је ван тог круга професионалних песника. Не истиче се ни по бројности песама, написао их је 207, мање од свог пријатеља и песника Масаока Шикија. Ипак, познаваоци класичне књижевности, па чак и кинески стручњаци, високо цене Сосекијева остварења у овом пољу. Према да је имао и класично образовање, Сосеки је стару кинеску књижевност формално изучавао врло кратко, тако да његову умешност можемо приписати таленту и одушевљењу које је гајио према класичној духовности Кине. Но, духовна љубав према старини косила се с његовим модерним образовањем у духу Запада. Подељеност унутар његовог мишљења испољава се ту до непомирљивости, као да два дела душе с истим наелектрисањем одбијају здруживање у истом телу. Почетак преданог труда на усвајању знања Запада објавио је потпуним повлачењем из света класичне књижевности, као да је дружење са старином ометало

његову нову посвећеност. Исто тако, када је, разочаран тескобношћу туђих хоризоната и јаловошћу семена модернизма, с презиrom погледао на оно што му је западна цивилизација нудила, једино ваљано уточиште пружио му је опет класични дух.

Веома би погрешно било Сосекија сврставати просто међу љубитеље антиквитета јер он нити је заступао повратак традицији, нити је веровао да спас лежи у прошлим временима. Ипак, кроз релацију старо–модерно испољавала се и стално обнављала нека етичка и интелектуална двојност његовог бића. У својим одређењима Сосеки је био непопустљиво доследан себи, а начињени избор морао је издржати емпиријску проверу у многострукој његовом духу. И зато је он живео с напором, јер је у стремљењу према напред тешко прихватао мноштвеност властитог идентитета и понављајућу природу људског духа по којој се он изнова неуморно враћа старим искуствима. Свој каснији повратак писању класичне поезије, након дужег прекида, он стога није желео да схвати као бег у ретроградно, у прошлост, већ као скок напред, али у првобитну слободу. Унутрашњи вапај наводио га је на траг који му је ваљало следити како би уистину открио шта значи бити доследан себи, па макар тај пут водио у древно, пренаучно доба. Две стране његове књижевности, проза и поезија, чине тако два пишчева лица: једно светско, друштвено, и друго унутарње, контемплативно.

Класична традиција о којој говоримо не да се једнозначно одредити. Није чак довољно познато ни које је све старокинеске текстове Сосеки читао. Ипак, његова позна интересовања усмерена су према оном пресеку у коме се сустичу велике мисли старе Кине – будизам, таоизам и конфуцијанство – да би заједнички дале потпунији одговор на људску запитаност о самој себи. Даље од подручја спекулативне и практичне филозофије, класична поезија заоденула је мисао у песничке слике и постала чврста кућа под чијим је кровом човек, насамо са собом, могао казивати о себи и свету. Премда Сосекијева поезија није посве иста у различитим периодима живота, њени домети знатно су већи а струје дубље и јаче након тешке болести 1910. године, кад се напокон и враћа класици након десетогодишњег изучавања западне књижевности. У болници тада настају песме у којима се лицем у лице гледају живот и смрт а писац тихо стоји по страни и, у смирају једног бурног животног периода, сагледава свет и себе у њему. Одатле се рађају неки од његових најбољих стихова метафизичке природе.

Но, истинита или не, метафизика је само покушај другачијег заснивања и објашњавања овоземаљског, које нас се једино најискреније и најболније тиче. Као начин да уведемо ред у

материју, и као могућност да ћемо се према свом свету односити „истинитије”, и још притом заобићи неумољиве законе физике, метафизичка нада вероватно никад није ни напуштала Сосекија. С друге стране, он сам ни за тренутак није одустајао од оног телесног, у чему је његово постојање, знао је, неповратно удомљено. Из сусрета те удомљености и недостатка осећања одомаћености у свету настале су како његове метафизичке тежње тако и воља да се храбро сучели са светом. Тренуци тешке болести у бањи Шузенђи 1910. године, снажно су подсетили Сосекија на две људске реалности, две човекове потребе: једну да погледа иза хоризонта према своме непостојању, и другу да пригрли живот као једини изван од свих људских смислова. Поред метафизичких стихова у класичном стилу, у овом периоду тако настају и нове *хаику* песме у којима се не изражава стање духа, већ радост и мука тела.

У утробу ми
ко да пролеће капље –
та врућа каша.

(из збирке *Маљено звоно*, „Рад”, Београд 2006)

У време опоравка Сосеки је, као никада пре, са захвалношћу говорио о људима који су га посећивали и бринули се о њему док је лебдео између живота и смрти. Такву радост живљења, чини се, никад пре тога није осетио. Иако је укус те прве каше с временом заборавио, тренутак поновног сусрета с храном, и животом који је значила, памтио је још годинама после. Попут обреда нове иницијације у живот, Сосеки је с поштовањем и захвалношћу гледао на болничарку која га је, како сам каже, хранила као какву птичицу. Плаховит и неповерљив према људима, он у својој новоосвешћеној способности предавања другима засигурно проналази извор спокојства и задовољства. Неко ново поверење у људску доброту можда га је, бар закратко, разоружало и прикрило ону жаоку због које је током повратка из Лондона написао како ће кроз живот корачати посве сам, док га снага не изда. Насупрот мекоћи и блаженству из овог стиха, једна друга песма из истог периода одзвања тврдом хладноћом и физичком нелагодношћу.

Хладно је јутро.
Уопште не покрећем
свој живи костур.

(*Маљено звоно*)

Контраст ових двеју песама, очигледна супротност између топлог и хладног, меког и тврдог заправо је још и дубљи – ту се сусрећу кретање и мировање, рађање новог живота и обамрлост оног старијег. Хаику стихови јављају се ту тако у својој вероватно и најбољој улози: повезују нас с оним тајанственим тренутком првог доживљаја, којег се, иако је најистинитији, сувише лако одричемо и одмах шаљемо у заборав. Овог пута, то унутрашње, висцерално искуство изнутра је обликовало реч и пронашло свој пут кроз простор и време. Колико год Сосеки у неким својим песмама настојао да прозре метафизичку истину иза предметности, остају истините речи којима Монтењ за право даје не само духу и разуму него и човековој утеловљености: стање човека са којим увек имамо посла је чудесно телесно.

Сосекијева класична поезија врхунац ће достићи пред сам крај његовог живота, у време кад пише свој последњи, незавршени роман *Свейло и ѿама* (1916). У једном писму двојници младих писаца, Акутагава Рјуносукее и Кикићи Кану, Сосеки говори о томе како га у писању прате и мука и задовољство, па и неко осећање аутоматизма. Ту се и потужио да је од свакодневног рада на роману потпуно огрезао у овоземаљско, да је посветовљен, због чега је себи дао у задатак да свако поподне напише по песму. Песма ту долази као духовно растерећење и освештавање душе након бављења најнижим људским страстима, што је судбина сваког романа. Оваква поезија може и без сукоба људских интереса, у њој нико не задире на туђи посед, а једини прави дијалог у њој јесте дијалог песника са самим собом. Сосеки је свој поетски стил сместио између класицизма и романтизма: он је одмерен и смирен, али садржај је често личан а израз слободан и неспутан традиционалним обрасцима.

Духовна димензија овог песништва присутна је у тежњи ка идеалу *фурју* (јап. *furyu*), специфичном далекоисточном ставу према свету. Реч *фурју* пише се кинеским идеограмима који значе „кретање ветра” и то већ ствара доживљај неухватљиве лакоће и неспутаности. Први услов да би се нешто могло одредити као *фурју* био би раскид са свиме што је световно и банално. У питању је духовни став који не подлеже ничему и ништа га не условљава – лети се можемо грејати на пећ, а зими се хладити лепезом, ма шта свет о томе мислио. *Фурју* је порицање конвенционалности и израз слободне самодовољности као слободе да се ужива у властитој природности. Но, да се све не би завршило само на тврдоглављењу и пасивном отпору према свету, потребно је и нешто што ће давати пуноћу, једном кад смо свој дух испразнили и ослободили приземних обзира и испразних амбиција.

Како каже јапански филозоф Куки Шузо, Хајдегеров и Бергсонов ученик, такву пуноћу може прибавити само уметност, тек ће она слободи дати лепоту и смисао. Та два принципа, пасивни и активни, ту су да обезбеде динамичност и прилагодљивост, да се једно приватно стање душе не би претворило у нову конвенцију и обичај већине. Оно што је још важно, као трећи моменат, јесте наклоност према природи. Сама по себи већ довољно удаљена од световног, природа садржи јединствену и сталну унутрашњу лепоту. Нестворена и тиме вечна, а опет увек у покрету и сталној промени, она је песнику најбољи пријатељ. Познанство с оном спољашњом природом значи и упознавање сопствене, па песник ту већ лако може куда му воља, ван света или у свет, једном кад је научио да делује према вишем принципу.

У есеју *Сећања и друго* (*Omoidasu koto nado*), Сосеки ће класичну кинеску поезију ставити насупрот књижевности Запада, и у њој видети најподесније средство за изражавање естетике *фурју*. Ту су здружени и сублимирани дух зен-будизма, таоизма и конфуцијанства, три филозофије старе Кине, од којих свака на свој начин види човеково место у свету. У сваком случају, реч је о вољи душе за странствовањем и бављењу самом собом у потрази за лепотом и трансценденцијом. У тој тежњи рађа се и Сосекијева поезија, не би ли се дух научио тишини и некако вратио у стање јединства и равнотеже, нарушено тегобним животом и обичном књижевношћу за свет, која само дохрањује и умножава патњу. И следећа песма, једна од оних позних без наслова, задире у духовну традицију Кине, али на дубоко личан начин, у рефлексивном самоизјашњавању песничког субјекта.

На путу ми се указа прилика – и ја је остварих;
овамо из љуске, онамо изван ње – каквог првенства ту да буде?
Истоветно се крећу ветар и застава – једно су у истини;
скупа се појаве месец на небу и месец у води, нераздвајни су ту.
Блажено светло, ту се рађа човек јуначна духа;
утихла тама, ногом гурних драгоцену књигу.
Ма колико слаб био, само да не заборавим оно једно:
да следим Небо и ходим својим Путем – то је мој зен.

(12. октобар 1916)

Речи Пут и Небо, које се ту јављају, већ имају своје значење унутар кинеске мисли, таоистичке и конфуцијанске, а нису им сасвим стране ни будистичке конотације. Ипак, Сосекијев смисао за оно модерно зазвонио био на узбуну увек кад би реч

„традиција” могла значити покораване узорима. Његова урође-на опрезност, и поред наклоности оној слици о човеку до које су дошли древни мудраци трију великих филозофија Кине, налагала му је да изнова, за себе, утврди ваљаност старих рецептура. Тако је и значење речи Пут и Небо код Сосекија индивидуализовано и оптерећно неизвесном дијалектичком напетости између прихватања и порицања, између емпиријских датости и метафизичких тежњи. Тако и долазимо до зена, али не до оног већ формализованог, наслеђеног и институционалног, него до Сосекијевог личног зена. Исцрпљен болешћу и поколебан неспособношћу ума да пронађе праву меру између самопотврђивања и самонегације, он хипостазира пуноћу смисла сопствених метафизичких појмова Небо и Пут, настојећи да њихово значење накнадно изгради над провалијом што стоји између духовних појмова, по свом карактеру неминовно историчних, и неумољиве присутности властитог емпиријског „сада и овде”.

Каква год била истина у коју настоји да проникне, Сосеки у овој песми користи традиционалне зен-будистичке слике и концепте, и тако присваја оно од традиције што се још да оживети и присвојити. Речи „на путу ми се указа прилика – и ја је остварих” приближан су превод кинеских идеограма који у оригиналу упућују на разговор између зен учитеља и његовог ученика (*mondo*), из познате кинеске збирке зен коана *Biyantu* (јап. *Hekiganroku*). Однос између учитеља и ученика ту се пореди с пилетом у јајету и његовом мајком. У тренутку доласка на свет, пиле кљуном кроз љуску даје знак да жели напоље, а мајка одговара на исти начин. Овакав сусрет, дубоко укорењен у безвременом трену међусобног прожимања, могућ је тек онда кад за то дође време, и они тада заједнички разбијају љуску (*sottaku doji*). Сосеки је осетио да му се указала прилика, и њу је, каже се у песми, без одлагања искористио. Било је време да се, као у магновењу, одбаци стара одећа и закорачи у нови живот.

Оно чему је Сосеки тежио, а што је била више психолошка него филозофска потреба, јесте надилажење унутарње духовне подвојености. Једна од „специјалности” зена управо се и састоји у разобличавању свих антиномијских супротности и свођењем свега на заједничку суштину, а то је будистичка *нишшиавносси*. У песми се јавља и алузија на познату анегдоту о Хуи Ненгу, шестом по реду поглавару кинеског зена, и начин на који је разрешио расправу између двојице калуђера. Видевши заставицу како се вијори на ветру, двојица монаха у једном манастиру повели су расправу о томе да ли се то покреће заставица или се пак креће само ветар. Ову недоумицу разрешио је Хуи Ненг, тако што је

установио да се то заправо креће њихов ум јер их баш он покреће на бесплодне дискусије. На сличан начин, узалудна је и запитаност око тога који је месец истинитији, онај у води или онај на небу. Заједно с докидањем лутања умственог човековог бића и поништавањем напетости међу категоријама људског мишљења отпада и оно што је огледало самопромишљајућег и умског – језик и све његове противречности. Вероватно на ово смера и стих који говори о одрицању од књишког знања, а то је опет став који има свој јасан зен-будистички корелат у чувеној формулацији *фурју монђи*, тј. надконцептуалности и неизрецивости коначне истине.

Привлачна је већ сама помисао да се може бити господар свога ума, да из наше нутрине исијава мудра светлост која ће све ствари свести на њихову праву меру а човека оставити у миру, слободног од тескобе и вечитог осећања да је у нечему на губитку, да је непотпун. Што се зена тиче, обећање такве духовне благодети било је јавно, али је пут који ка томе води личан и усамљенички. Заправо, он се чини све даљим сразмерно снази очајничке жеље да га досегнемо, и отуђује се од трагаоца попут сна што наочиглед сневача бледи и нестаје. Сосеки је добро познавао пропадљиву и несталну природу представа људског духа и зато се плашио да и сам тај Пут не пропадне у примамљиву обману којом дух самога себе мами и теши.

Најпоузданији начин да човек већ унапред одустане од лажи Сосеки зато, опет и изнова, проналази у зену јер он пресеца тврдокорне везе којих се најтеже одричемо и ослобађа човека од робовања ономе што му је најдраже: самоме себи. Колико год ово било тешко постићи у стварном животу, могуће је у песми – она за Сосекија остаје најподесније средство самопосведочења једног другачијег идентитета, слободног од свемоћне представе о неприкосновености човековога „ја”. У својој последној песми, двадесетак дана пре смрти, он се још једном враћа у крило природе. Најбоље прибежиште старих песника, она једина остаје у пуноћи живота, савршено лишена оног отужног и често ружног убеђења о посебности и неразрушивости свог сопства, које је тако дубоко уорењено у људском разумевању властитог постојања.

Прави Пут самовит је и скривен – тешко га је наћи.
А ја бих да ходим светом духа ослобођеног себе.
Плаве воде и зелена брда – зар имају какву помисао о себи?
Шта покрива небо и земљу – сушта слобода од сопства.
Сумрачни сутон, месец напушта траву;
комешају се звуци јесени, ветар је у шуми.

Ове очи и уши заборављам, и тело своје губим.
Пловећи небом, сам певам песму белих облака.

(20. новембар 1916)

Као што и ова песма показује, класична поезија била је за Сосекија посебно место, простор на коме се смео окушати у слободи од сопства и безобзирности ега, без страха да ће тиме бити угрожено његово друштвено биће. Далеко од тога да су све Сосекијеве песме у класичном стилу написане у духу зена, оне су пре свега израз пишчеве субјективности уопште. Ту се отвара и разлика између романа, који су објективизација људског превасходно упућена читалачкој публици, и песме као приватног манифеста, посведочења духа пред самим собом. За разлику од хаику стихова, Сосеки песме на класичном кинеском није објављивао. Елементи зена јављају се ту у мери у којој је писац у њему тражио, не нужно и проналазио, заклон пред захтевима из сопствене унутрашњости и спољашњим притисцима. Наравно, будући један од традиционалних оквира класичне поезије, зен нема увек дубоко религиозно значење, већ више представља погодан извор мотива у служби изграђивања одређене атмосфере. Овакво прибегавање зену, више интелектуално и појмовно, сусреће се и код кинеских песника. Тако он често остаје на пола пута између религије и филозофије интелектуалаца, или се просто јавља као драг песнички мотив, без претензија на духовну озбиљност. Ипак, пред крај живота, Сосеки се у зен загледао далеко озбиљнијим погледом, не зато што га је тада боље разумео, него вероватно стога што га је разумео искреније. Напоследку, остала је песникове жеља да са смирајем дана своје Ја напоскон растопи у блаженству природе и уподоби се лакоћи белих облака. Од свог неспокоја Сосеки није имао куда побећи, он је остао доле као зелена река над којом су се дизали бели облаци његовог сна.

ДАНИЈЕЛА ВАСИЋ

МЕЛАНХОЛИЧНИ ЛИРИЗАМ ЈАСУНАРИЈА КАВАБАТЕ

Јасунари Кавабата рођен је у Осаки 1899. године. У раном детињству остаје сироче и морао је да се брине о деди коме је вид

све више слабио, све до старчеве смрти 1914. године. У то време, дечак је водио дневник који је касније преточио у дирљиву књигу *Дневник из моје шеснаесџе (Jurokusai no nikki, 1925)*.

Године 1920. Кавабата се уписује на Токијски царски универзитет, на студије књижевности. У то време се већ посветио писању. Након дипломирања, 1924. године придружује се групи младих писаца предвођених Јокомицуом Риџијем (1898–1947), у оснивању часописа *Bungei jidai (Време књижевности)*. Часопис је сабирао идеје новог књижевног покрета, *Shinkankakuha (Нова чула)*. Покрет је био ларпурлартистичке тенденције и под јаким утицајем европске модерне, пре свега симболизма, дадаизма и експресионизма. У часопису *Bungei jidai* појавила се и приповетка *Izu no odoriko (Плесачица из Изуа, 1926)*, којом Кавабата ступа на литерарну сцену. У исто време, Кавабата је започео вишегодишњи процес писања кратких прича, укупно њих 146, које је симболично назвао „новеле са длана” („tanagokoro no shosetsu”).

Експериментишући са различитим начинима писања, Кавабата развија себи својствен литерарни стил, који се постепено удаљава од модернистичких тенденција, а све више се окреће јапанској традицији. Његове приповетке и романи откривају изузетно литерарно умеће, као и спој богате књижевне традиције Јапана и нових идеја са Запада, у погледу садржаја, форме и стила. Његова проза је поетична и карактеришу је еротски набој и меланхолија. Романи су пуни алузија и симболичности и често немају јасан завршетак. Говоре о усамљеним, отуђеним људима који жуде за љубављу и разумевањем, али углавном наилазе на разочарења.

Први у низу значајних романа, *Снежна земља (Yukiguni)*, Кавабата је започео 1934, а до 1947. године написао је више завршних поглавља. Током II светског рата Кавабата се повукао, и проучавао је класике попут *Приче о Генђију (Genji monogatari, 1008)*. Одмах после рата, 1946. године, са неколицином пријатеља покреће нови књижевни часопис, *Ningen (Човечанство)*. У периоду од 1949. до 1952. године, Кавабата пише једно од својих најбољих дела, роман *Хиљаду ждралова (Senbazuru)*. Међу Кавабатиним значајним романима су и *Звук њланине (Yama no oto, 1954)*, *Meijin (Мајсџор ѓоа, под тим називом се појавио у часопису Shincho, 1951, а публикован је као Go sei-gen kidan, 1954)*; *Mizuumi (Језеро, 1954)*; *Nemureru bijo (Усџаване лејоџице, 1961)*; *Koto (Кџоџо, 1962)*; *Utsukushisa ta kanashimi to (Лејоџа и џџџа, 1964)* и *Kataude (Једна рука, 1964)*.

Кавабата је за свој књижевни рад овенчан свим великим признањима у Јапану, као и Орденом за културу, 1961. године. Исто

тако, добитник је низа признања у иностранству, међу којима је Гетеов орден у Франкфурту 1959. Нобелову награду за књижевност примио је 1968. године. Одбор за доделу награде је у образложењу посебно поменуо романе *Снежна земља*, *Хиљаду ждралова* и *Кјошо*, наводећи да награду додељује Кавабати „због приповедачког мајсторства које, са великом осећајношћу, изражава суштину јапанског духа”.

Јасунари Кавабата је извршио самоубиство 1972. године.

1.

Роман *Хиљаду ждралова* (*Senbazuru*), објављен 1952. године (превод са јапанског и поговор Дејан Разић, „Рад”, Београд 2008), једно је од дела за која је Кавабата добио Нобелову награду за књижевност 1968. године. То је дирљива прича о љубави младих, упрљаној аветима прошлости. Јунак, Кикиуђи Митани, осећа неодољиву привлачност према љубавници свог покојног оца, а после њене смрти и према њеној ћерки. Иза привидне једноставности заплета лежи дубоки психолошки детерминизам и сложен приказ замршених међуљудских односа. У средишту фабуле је младић којем су родитељи умрли, али је он стално оптерећен сећањима. Притиска га тешка сенка очевих прељуба и он због тога пати, немоћан да се ослободи кривице која у њему тиња још од дечачких дана. Отац се није либио да му отворено покаже свој развратни живот, чиме је дечак „уронио у мрежу уклетости” (стр. 142) и постао трајно обележен. „Све се то уклапало у Кикиуђијеву мржњу према самом себи, која је постала његова друга природа” (стр. 122).

Роман почиње чајном церемонијом у храму Енгаку у Камакури, којој присуствује и Кикиуђи, као једини мушкарац. Церемонија је уприличена ради његовог упознавања са потенцијалном невестом. Али, на церемонији младић се нађе лицем у лице са обе љубавнице свог покојног оца, а успавани духови прошлости бивају пробуђени.

Једна од њих је Тикако Куримото, која је Кикиуђија позвала на чајну церемонију како би му наметнула свој избор невесте. Тикако је жена јаког карактера, злобна и тешке нарави. Никада се није удавала и за то криви Кикиуђијевог оца. Непристојна је и наметљива, сплеткари, храни се љубомором и не преза ни од ниских удараца, увреда и лажи. Негативну слику о њој појачава Кикиуђијево мучно сећање из детињства. Памти је по огромном младежу на грудима. Тај грозни младеж којим је обележена и унакажена, сугерише отровну душу коју је љубомора створила у њој.

Циљ јој је да се умеша у све што се тиче Кикикуђијевог љубавног живота. Међутим, колико год да је она нападна, Кикикуђи остаје пасиван, без воље да јој се супротстави и отера је из свог живота.

Друга очева љубавница, госпођа Ота, тужна је и рањива особа. Кикикуђи у њој буди успомене на стару љубав, а она њему помаже да донекле разуме оца и неке његове поступке, и открива му очеве добре стране. Увлачи младића у свој живот, започиње са њим љубавну аферу, али је сувише слаба да би се изборила са својим греховима и завршава трагично. Тада јунак своју опчињеност усмерава на њену ћерку, Фумико. Али, љубав двоје младих, чије су душе укаљане гресима њихових родитеља, унапред је осуђена на пропаст. Они су уклет и спутани у мрежи кривице и покушавају да се изборе са аветима прошлости које прете да их угуше. Јер, док је наклоност госпође Оте према Кикикуђију донекле ублажила горчину коју је осећао према оцу прељубнику, с друге стране, Кикикуђијевог стид због почињеног греха – везе са очевом љубавницом, појачан је љубављу њене ћерке према Кикикуђију. „Ако је госпођа Ота направила грешку кад је у Кикикуђију видела Кикикуђијевог оца, онда је било нечег стравичног, неке везе попут уклетости у томе што је Фумико подсећала Кикикуђија на њену мајку...” (стр. 88). Дирљиви су Кикикуђијеви покушаји да превазиђе самоћу и ухвати се у коштац са прошлошћу и са смрћу.

Једини чисти, неукаљани људски лик у роману је несудођена Кикикуђијева невеста, Јукико Инамура. За њега, опхрваног грозним мислима и унутрашњом прљавштином, девојчин лик „био је трачак светлости”, и при самој помисли на њу „осетио је нешто свеже и чисто” (стр. 61). Иако тек учи чајну церемонију, она је једина особа која исправно изводи ритуал. Осим тога, она носи заужљај направљен од мараме са мотивом хиљаду ждралова. Према јапанској традицији, ако болестан човек направи хиљаду оригами ждралова од папира, оздравиће. Можда наслов књиге наводи на могућност да ће хиљаду ждралова помоћи да се поврати дух нацији.

Роман *Хиљаду ждралова* је прича о жељи, жаљењу и о сензуалности. Сваки гест јунака носи одређено значење. И најмањи додир и узредна реч имају снагу да утичу на животе јунака, па и да их униште. Јунаке покрећу ситнице, док су они сами спутани својим судбинама и немају снаге да заиста промене нешто. Углавном су пасивни и равнодушни. Растрзани су између своја два лица: оног друштвено прикладног, намењеног јавности (*tatemaе*), и сопствених емоција и жеља (*honne*). Испод привидно мирне површине, замаскиране учтивошћу, бесне безгласне олује. Ликови пате јер су ограничени прошлошћу и спутани очекивањима која

им намеће традиција. Нико од њих није заиста срећан, али чини мало да то промени.

Јунаци се воле, плачу и умиру на позорници, где сценографију чини чајна церемонија, древна традиција, преживела безброј генерација оних који су исто тако волели и умирали испред ње. Може се рећи да роман говори о опсесији и смрти, израженим на суптилан начин, кроз традиционалну чајну церемонију и предмете у вези са њом. Тако је јапански сензибилитет преточен у речи. Тај сензибилитет је чист и деликатан, усредсређен на fine детаље попут боје посуде за чај или неугледног цвета у старинској посуди. Чајна посуда госпође Ота симболизује деградацију послератне културе у Јапану. Посуда стара четири стотине година употребљена је као ваза за цвеће, и што је још горе, умрљана је кармином. „Боја избледелог ружа, боја увеле црвене руже, боја старе суве крви – Кикуђију се згадило. Истовремено га је обузело осећање нечистоће које је изазивало мучнину, али и нека снажна привлачност” (стр. 108).

Чајна церемонија пружа лепу позадину за ружне љубавне везе. Она је уједно и симбол прошлости од које двоје младих беже. Изнова и изнова они покушавају да порекну своје занимање за церемонију, али је снага тог старог ритуала прејака да би јој се могли одупрети. Кикуђи колибу за чајну церемонију не користи од очеве смрти и држи је затворену од како му је мајка умрла. Она је за њега попут неког светилишта. Као да се плаши да ће, отворивши је, узбуркати успомене и узнемирити духове прошлости. А управо то чини наметљива Ћикако. Буди сећања и трује га својом мржњом, проистеклом из љубоморе.

И посуђе за чајну церемонију је метафора. Преноси се са генерације на генерацију (баш као што син наслеђује жену из очеве прошлости) и симбол је безвремености и надмоћности, који стоји насупрот човековој смртности и слабости. У том смислу, чајна церемонија је симболично огледало ситуације у којој су се нашли Кикуђи и Фумико, а сама та ситуација је алегорија за ширу врсту односа између ванвременског и појединца, између свеприсутне жеље и специфичности љубави сваког појединца. Оно што прља и уништава ово двоје младих је свест о томе да су предмети које поседују и сматрају посебним, само успомене које су им завештане. „Али две зделе пред њима биле су као душе његовог оца и њене мајке” (стр. 137). Те посуде ће надживети јунаке, и када њих већ дуго не буде, наставиће своје бескрајно путовање уз друге господаре. Кикуђи и Фумико покушавају то да прекину. Фумико разбија посуду изговарајући се тиме да није достојна успомене на њену мајку, док заправо тим чином скида са душе тешко бреме

које јој је мајка наметнула својим животом и несмотреним, себичним понашањем, и коначно, својом смрћу.

У роману *Хиљаду ждралова* садашњост се непрестано бори против стега прошлости, јер су живи нераскидиво повезани са мртвима. Писац користи симболику како би се бавио животом и смрћу, љубављу и мржњом, чистотом и ружноћом. Упркос привидној празнини, роман одликује психолошка и емотивна дубина. Проткан је меланхолијом, истражује несталност и коначност људских живота, насупрот бесмртности традиције. Вечност и савршеност уметничких дела надокнађује тугу и људску несавршеност. Она пружају олакшање и утеху, и симбол су живота у лепоти, чистоти, снази и достојанству. Лепота и узвишеност чајних посуда имају ту моћ да избришу осећање кривице. Захваљујући томе, јунак је коначно „успео да се пробије кроз мрачну, ружну завесу” (стр. 141).

2.

Лејоѿа и иѿѿа (*Utsukushisa to kanashimi to*, 1964) (превод са јапанског и поговор Љиљана Марковић, „Танеси”, Београд 2010) је још један Кавабатин роман који говори о љубави, сећањима, освети и смрти. Чини га клупко замршених међуљудских односа, које предводи страст и изопачена љубав. Радња романа тече на два плана. Пружа ретроспекцију старих догађаја који су обележили животе јунака и осликава садашње догађаје. Окосницу радње чини љубав између тридесетогодишњег Тошио Окија и његове петнаестогодишње љубавнице Отоко Уено, која се збила двадесет четири године раније.

Књига почиње Окијевом одлуком да отпутује из Камакуре у Кјото, како би посетом изненадио своју бившу љубавницу. Оки позива Отоко да у новогодишњој вечери заједно слушају звона са храмова. Његови мотиви су наизглед површни и сентиментални, али је он заправо немоћан да се одупре љубави и успоменама. Креће на путовање самоспознаје и суочења са духовима из прошлости. И поред породице и успешне каријере романописца, он је усамљен, опхрван носталгијом и чежњом за непрежаљеном љубављу. Путује возом, а самотна столица у салону вагона окреће се, „као да је угледао своју сопствену усамљеност која се тихо окреће у круг у самом његовом срцу” (стр. 9).

Оки носи јак осећај кривице још од времена када је завео Отоко. „Било јој је петнаест година и то су биле прве речи које је изговорила пошто јој је узео невиност. Сам Оки није рекао ништа. Није могао да каже било шта. Држао ју је у нежном загрљају и

гладио јој косу, али није могао себе да натера да каже било шта” (стр. 10). Када јој је било шеснаест година, Отоко је у седмом месецу трудноће родила, али беба умире. Мајка Отоко одводи у Кјото, како би прекинула немогућу љубавну везу своје ћерке са старијим, ожењеним мушкарцем. У то време Окијева жена има само двадесет две године и управо му је родила сина. Сувише слаба да би се могла изборити са свим емоционалним потресима којима је изложена, Отоко покушава да се убије. Предано се бринући о њој, Оки као да је окајавао грехе и покушавао да ублажи кривицу коју је осећао зато што је оскрнавио невину девојку, заправо дете. Након тога, несрећна девојка завршава у психијатријској установи. Оки је више никада није видео.

Све своје успомене и дубоке емоције Тошио Оки је преточио у роман *Шеснаестогодишња девојка*. „Био је то обичан, једноставан наслов, али су људи били запрепашћени тиме што је млада ученица имала љубавника, родила превремену бебу, и патила изгубивши здраву памет. ... Као и наслов, ауторов однос био је једноставан, и Отоко је приказао као чисту, дивну младу девојку. Покушао је да оживи своја сећања на њено лице, њено тело и начин на који се кретала. Укратко, излио је сву своју свежу младалачку љубав у ову књигу” (стр. 32). Оно чему се он није надао био је управо тај велики успех који је роман доживео. Захваљујући томе, Оки је постао познати писац, а девојчина срамота је изашла на видело. Она више никада није могла живети нормалним животом, удати се и имати породицу. „Пишући о њој, он је слободно изливао своју младалачку страст, не размишљајући о проблемима које то може да створи једној неудатој девојци и о њеној судбини уопште. Свакако је та његова страст привлачила читаоце, али је можда у исто време постала препрека њеној удаји” (стр. 41).

Млада жена коју Оки затиче у Кјоту није више она девојчица каквом је памти. Отоко је постала позната сликарка. Ни њихов сусрет није онакав каквом се надао. Уместо романтичног рандевуа на којем би евоцирали успомене, они у новогодишњу ноћ не одлазе сами. Отоко је добро научила да се крије иза одбрамбеног зида и не жели да му открије своју рањиву страну. Кавабата прави упечатљив контраст између њих, који седе заједно а ипак су сами, учаурени у своје љуштуре, и празничног расположења које влада око њих.

Отоко живи са својом младом штићеницом, Кеико, са којом је очигледно у сексуалној вези. Окијев долазак их је обе дубоко узнемирио. Отоко није никада заборавила Окија, нити је престала да га воли. Зато се држи резервисано према том човеку који је себично и несмотрено променио њен живот, али га не мрзи. Уместо

ње, то чини њена млада љубавница, која тражи начине да се освети Окију, са жаром какав само младост носи са собом. Не преза ни од тога да заведе и њега и његовог сина. Кавабата нас опет упозорава да љубав и освета увек иду заједно.

Кеико је најбизарнији лик у роману. Отоко је порадила на њеном образовању, и од неукроћене младе звери створила је љупку жену и образовану уметницу. Ипак, Кеико на махове показује психичку лабилност. Склона је мазохизму и признаје да је још од детињства имала испаде, па се, тако, „ненормално” играла са бебом, и са три године је пољубила свог ујака у уста. Са Окијевим појављивањем у девојци расте љубомора, која у њој буди неку застрашујућу звер. Постаје немилосрдна чак и према жени са којом живи и коју воли: „Ова девојка која је изгледала да је под њеном контролом, испоставило се да је прерасла у неко чудно створење које ју је нападало” (стр. 108). Кеико не преза од тога да повреди своју заштитницу признајући да је провела ноћ са Окијем. У лице јој пљује речи: „Нисам будала као ти, па да двадесет година волим некога ко ми је упропастио живот” (стр. 107). Штавише, отворено јој признаје своју намеру да уништи Окијеву породицу, како би се осветила за све што је Отоко преживела. Ипак, Отоко је свесна да иза девојчине освете Окију заправо лежи жеља да се освети њој, зато што је Оки још увек присутан у њеном животу и значи јој више него што ће јој Кеико икада значити.

Окијева прошлост утиче на људе око њега, пре свега на његову жену и сина. Таићиро је поштени, повучени младић, који се не може помирити са чињеницом да се његова породица издржава од романа у којем је његов отац обелоданио своју интиму и тиме их све осрамотио. „Мрзим да мислим да сам живео од новца који је дошао као последица жртвовања читавог живота једне девојке” (стр. 167). Не треба му неко са стране да му то пребаци, он сам је болно свестан очеве кривице која је укаљала животе његових ближњих.

И у овом роману Кавабата користи свој језик симбола. Слика мртвог детета коју је Отоко жудела да наслика, за њу је симбол никад пребољеног, чежње која ју је обележила и спречила је да оснује породицу и живи нормално. С друге стране, њена намера да наслика себе као младу и чисту, указује на дубоку жељу да из свог сећања избрише све што је преживела и да се врати у време своје безбрижне младости која јој је немилосрдно отргнута.

Занимљива је и уметнута прича о мртвој принцези Казуномији. Када су ископали њен гроб, у рукама су јој пронашли старинску фотографију на стаклу. На фотографији се могао видети лик младог мушкарца, али је он избледео до јутра. Прича је

метафора о пролазности. У Кавабатиним делима је иначе често приметна заокупљеност несталношћу која влада овим светом и људским животима.

Још једна особеност Кавабатиних дела су и описи природе, којима писац осликава емоционална и психолошка стања својих ликова. Он често дескрипцијом побуђује осећаје усамљености и туге. „Била је дубоко дирнута кишним капима које су се пресијавале на младим боровима крај стазе која је водила кругом храма. Свака иглица била је попут дршке цвета са једном капи кише која јој је висила на самом врху, а дрвеће је изгледало као да је све процвало цветовима росе” (стр. 106).

Роман *Лейоџа и ѿуџа* осликава унутрашњу реалност јунака, и у њему су се нашли испреплетани: мушки нарцизам, секс, смрт, еротска опсесија и женска рањивост и чистота. Као и у другим Кавабатиним делима, и овде је крај нејасан, постоје одређени наговештаји, али је читаоцу остављено да сам изводи закључке. Роман нам показује да су тачне тврдње по којима Кавабатина проза подсећа на песму из чије сваке речи избијају дубоке емоције. Јасно је зашто је Јасунари Кавабата једна од најутицајнијих фигура савремене јапанске прозе, цењен због интензитета своје перцепције, јединственог сензибилитета, као и сажетог, елегантног стила. Лепота Кавабатиних дела је у томе што су ванвременска попут финог старинског порцелана, и због лепоте и туге коју носе у себи плене срца на свим меридијанима.

ДАНИЈЕЛА ВАСИЋ

ХИРОШИМА И НАГАСАКИ – СИНОНИМИ СТРАДАЊА ОД НУКЛЕАРНЕ ТЕХНОЛОГИЈЕ

Атомско бомбардовање јапанских градова Хирошима и Нагасакија од стране америчке војске догодило се шестог, односно деветог августа 1945. године. То је било први пут у историји да је нуклеарно оружје употребљено у рату. Сам чин и данас је контроверзан, премда је њиме завршен Други светски рат. Наиме, Јапан је и након капитулације Немачке и Италије наставио да планира ширење империјалних освајања, иако је више од половине великих градова Јапана било уништено. Поборници одлуке о нападу

атомским оружјем упућују на претпоставку да би дошло до огромних жртава са обе стране да је уместо тога извршена инвазија на Јапан. С друге стране, критичари атомског бомбардовања тврде да је Јапан покушавао да започне преговоре о капитулацији, јер су бомбардовања и велика разарања јапанских градова већ уништила јапанску војну индустрију и прехрамбену производњу, тако да је народ био на рубу егзистенције.

Иако су неки званичници инсистирали да буде бомбардовано ненасељено подручје, са циљем да се Јапанцима покаже колико је смртоносно ново оружје, други су тражили да бомба буде без упозорења бачена на неки град. Хирошима је био један од малобројних градова који су остали поштеђени бомбардовања конвенционалним оружјем. Зато су јапански радари и обуставили узбуну када су изјутра шестог августа открили три авиона, сматрајући да су у питању извиђачке летелице. У 8 часова и 15 минута бомбардер Енола Геј избацио је атомску бомбу, цинично названу „Little Boy” (Мали дечко). У једном тренутку погинуло је готово две стотине хиљада људи, а још много више од радијације, док су пламене олује уништиле готово све унутар тринаест квадратних километара. Црна киша која је носила радијацију однела је још живота. Јапан је био спреман на капитулацију, али под одређеним условима. На то су САД деветог августа у 11 часова и 2 минута бациле другу атомску бомбу, овога пута на град Нагасаки. Уништено је пола града и убијено преко двадесет хиљада људи, док је још четрдесет хиљада погинуло од последица радијације. Како би спречио и потенцијалну трећу експлозију, Јапан се одлучио за безусловну капитулацију, чиме је завршен Други светски рат.

На стотине хиљада становника разорених градова умрло је од болести узрокованих радијацијом, или одмах након експлозије, или у року од неколико година. Многи од преживелих су од последица бомбардовања умирали и много касније, пре свега од рака и од леукемије, тако да се не зна колико је заправо жртава однела атомска бомба.

Какву дубоку рану је атомско бомбардовање нанело јапанској нацији говори чињеница да се у јапанској књижевности као посебна врста издвојила књижевност о атомској бомби (*genbaku bungaku*). Њоме су обухваћена дела која обрађују теме и мотиве у вези са бомбардовањем, и то приповетке, романи, поезија, драме, али и дневници и сведочења преживелих. Писањем о атомском бомбардовању и о његовим страшним последицама бавили су се многи писци у Јапану. Сами сведоци и преживели писали су о својим личним искуствима, и међу њима су Јоко Ота, Тамики Хара, Шиное Шоода, Садако Курихара и др. Међутим, о атомском

бомбардовању пишу и наредне генерације јапанских писаца, како би побудили ширу друштвену свест у настојањима да утичу на смањење претње од нуклеарног оружја. Такви писци су Јошије Хота, Момо Лида, Кензабуро Ое, Масуђи Ибусе, Инеко Сата, али и Кобо Абе, Мамото Ода, Мицухару Иноуе и други.

Збирка приповедака *Облаци ѓамџе и друге ѓриповејке о ѓоследицама аѓомскоѓ бомбардовања* (избор и предговор Кензабуро Ое, превели са јапанског Хироши Јамасаки Вукелић, Срба Митровић и Снежана Јанковић, „Публикум”, Сомбор 2000) представља део књижевности о атомској бомби. Обухвата једанаест приповедака, које је одабрао нобеловац Кензабуро Ое, а садржи и предговор који је Ое написао за америчко издање збирке. У том предговору проналазимо и разлоге настанка ове врсте књижевности у Јапану: „Покушавајући да схвате ову далекосежну штету као последицу Пацифичког рата, Јапанци су се суочили са многим неизвесностима и двосмислицама. ... Књижевне обраде губитака и патњи проузрокованих атомским нападом нису у приказивању усредсређене само на приступ преко 'жртава'. Припадници 'друге генерације преживелих' (деца оних који су директно били озрачени), били су први који су јасно признали да су Јапан и Јапанци били агресори у Пацифичком рату који је на крају довео до атомског бомбардовања, а пре тога, исто тако, у јапанском рату у Кини. Тако су они настојали да разумеју атомско бомбардовање у односу на оно што Јапанци зову 'Петнаестогодишњи рат' (1931–1945)” (Ое, стр. 7).

Један од највећих представника књижевности о атомској бомби је Тамики Хара (1905–1951). Рођен у Хирошими, тамо се затекао шестог августа, јер је донео посмртне остатке своје жене како би их сахранио у породичној гробници. Ова два трауматична догађаја, смрт вољене жене и атомско бомбардовање оставили су трага на његовом стваралаштву. На крају су резултирала Хариним самоубиством у време избијања рата у Кореји, који је писца уверио да је оправдан његов страх од мрачне будућности.

Једна од најпознатијих поема Тамики Харе је *Реквијем* (*Chinkonka*, 1949), која се помиње у приповеци *Свици* Јоко Оте, из збирке *Облаци ѓамџе*. Харино последње дело, и уједно прва приповетка у збирци *Облаце ѓамџе, Земља коју срце жели* (*Shingan no kuni*, 1951), може се читати као Харино опроштајно писмо. Писац је опхрван самоћом, сигуран да за њега на овоме свету више нема ничега: „Свет ми не пружа ни једну сламку за коју бих могао да се ухватим; ето зашто се звезде које на ноћном небу равнодушно шире небески покров над мојом главом, и дрвеће које

на земљи стоји издвојено од мене, лагано приближавају месту на којем стојим као да би коначно да ме смене” (стр. 15 и 16). Себе доживљава као мртви лист који пада са стабла, одмеравајући својим погледом све доле на тлу. Осмех на његовом лицу може да измами једино сећање на сусрет са прелепом девојком У, којој је посвећена тужбалица са краја приповетке. То буђење „пролећа” у срцу које већ слуги крај, збуњује уметника, а нелагода и немир надвладавају, управљајући му мисли према самртној постели његове жене.

За приповетку *Летње цвеће* (*Natsu no hana*), објављену 1947. године, Тамики Хара је добио награду Такитаро Минаками. Своју исповест о трагичном дану када је на Хирошиму бачена атомска бомба, писац почиње реченицом: „Нисам изгубио живот зато што сам био у нужнику у то време” (стр. 23). Наизглед банална реченица описује реалност живота, јер живот управо и јесте састављен од баналних ствари, док су оне узвишене, тек ретки, драгоцени бисери. Читајући причу постајемо сведоци смене емоција у збрканом уму човека кога је задесила ужасна несрећа. Збуњеност пред огромним уништењем, неверица, гнев, па узбуђење при помисли да је остао жив упркос свему, а онда прибраност – када човекова храброст надвлада страх и када преовлада најузвишенија људска потреба да се несебично помогне другима. Корачајући међу гротескним фигурама мртвих и оних, неким чудом преживелих, међу лицима и телима прекривеним пливковима и изобличеним под утицајем „заслепљујућег бљеска”, писцу до уха допире страшна реченица, која је довољна да у себи сакупи сву страхоту призора: „Много је боље бити убијен.” (стр. 30) Али, одједном, као трунка светлости у потпуном црнилу јавља се приказ вилин-коњица који лагано прелећу изнад зеленог пиринчаног поља. Наде ипак има!

На то нас подсећа и мала перуника из приповетке *Луда йеруника* (*Kakitsubata*, 1951), процветала „кад јој време није”, као да пркоси несрећи. Постаје симбол живота који опстаје упркос свему. Истовремено, перуника је и метафора изопачености, ненормалног, што са собом доноси атомска пошаст. Приповетку је написао Масуђи Ибусе (1898–1993), доносећи опис удара атомске бомбе из друге руке, мисли и осећања некога ко је свестан да се бавио неважним стварима у часу када се 160 километара удаљена Хирошима, одвојена брдима, претварала у згариште. Упркос свему, наратор са себичношћу својственом људима истрајава у својим малим жељама. На сваки начин настоји да се домогне комшијиног црвеног ћупа за воду. Тек када га нађе поломљеног, постаје свестан ефемерности овога света.

Бављење обичним људима и њиховом свакодневицом у страхотама атомског бомбардовања својствено је Ибусеовом делу.

Писац је почео да објављује приповетке двадесетих година прошлог века, а признање на књижевној сцени задобио је приповетком *Даждевњак* (*Sanshuo*, 1929), после које је наставио да пише са себи својственом мешавином хумора и горчине. Његово највеће дело је роман о последицама атомског бомбардовања, *Црна киџа* (*Kuroi ate*, 1966), који је писцу донео светско признање и бројне награде. И Кензабуро Ое се диви мајсторству овог писца који је имао храбрости да се читавог свог живота суочава са страхотама атомског рата.

Јоко Ота (1906–1963) сматра се једном од најпознатијих књижевница која је преживела напад на Хирошиму и писала о својим личним искуствима из тог времена. Међу њеним делима која се баве овом тематиком су *Град лещева* (*Shikabane no machi*, 1948), *Људски јад* (*Ningen ranru*, 1951), *Полуљудски* (*Han ningen*, 1954), *Град и људи вечерњеј сјокоја* (*Yunagi no machi to hito to*, 1955) и др. Јоко Ота отворено пише о осећањима кривице и стида, која притискају душе преживелих зато што нису умрли стоичком смрћу. Многи од њих тешко се мире са чињеницом да су баш они одабрани да преживе, и осећају да је њихово преживљавање омогућила управо смрт других. То комплексно осећање кривице још је више отежавало живот унесрећенима. И сама књижевница се борила са својим страховима, пре свега од болести радијације и са зебњом да би се страхоте Хирошиме могле поновити. И у јавности је говорила о проблемима и последицама атомског бомбардовања. Јако су је погађале оштре критике уперене против њених радова и наводног искоришћавања статуса преживелог у атомском бомбардовању (*хибакуџа*).

Контраст између преживелих и новопридошлих у Хирошиму, Ота наглашава и у приповеци *Свици* (*Hotaru*, 1953). Читалац не може да остане равнодушан пред човеком, „познатом жртвом бомбардовања”, чија су чула до те мере отупела да је научио да се отворено показује безбројним љубопитљивим посматрачима, или пред храброшћу језиво унакажене девојке која теши расплакану саговорницу, уместо да буде обрнуто, а уз то каже и: „Није ме брига што загледају моје лице. Одлазила сам и у биоскопе без устезања, а корачам поносито и главном улицом у центру” (стр. 81); или пред сулудим питањем америчког новинара, постављеног јапанском доктору који је лечио оболеле од радијације: „Дошао је да ме пита да ли мислим да Американци треба да употребе атомску бомбу у Корејском рату” (стр. 73).

Насловну приповетку, *Облаци љамџе* (*Kumo no kioku*, 1959), написао је Кођи Ишида (1930), писац који је рођен и живео у Хирошими. Двојица мушкараца, спојена несрећом атомског

бомбардовања, корачају између лешева покушавајући да установе има ли живих. У разговору, један другом откривају детаље из својих живота, истовремено преиспитујући сопствене збркане емоције. Поражава их чињеница да су и поред свих својих напора сасвим беспомоћни, па нису у стању да помогну ни детешцету које покушава да испуже из раке преко леша своје мајке. Одвраћа их проста чињеница да не би знали шта ће са дететом и где да му нађу млеко. Од све те „безобличне смрти” којом су окружени, човек напросто отупи. „Кад се смрт оваплоти у толиком броју, достојанство умирања прилично избледи и моја ранија мисао о смрти испуњеној тежином била је пољуљана” (стр. 88).

Мицухару Иноуе (1926–1992) на Други светски рат и на атомско бомбардовање гледа са становишта припадника Комунистичке партије. О њему је 1994. године снимљен документарни филм *Свим срцем романојисац (Zenshin shosetsuka)*, овенчан наградом Хоћи за најбољи филм. Иноуеов препознатљив стил одликује и приповетку *Кућа руку (Te no ie)*. Трагедија која је снашла јапански народ сагледана је са нових аспеката. Изложеност радијацији онемогућава жене да трудноћу изнесу до краја или узрокује велику смртност новорођенчади. Зато су девојке остајале неударене („Тамо одакле сам дошао нико не жели да узме било коју из Нагасакија”, стр. 130). Како несрећа у простом народу често покреће разне празноверице, сељани узроке свега што их је задесило проналазе у проклетству које је донело окретање леђа старој криптохришћанској вери.

Књижевница Инеко Сата (1904–1998) такође је била леви-чарске оријентације, члан покрета пролетерске књижевности. Читавог живота је била политички ангажована, а њена снажна воља и вера у исправност својих ставова никада је није напуштала. Здушно је узимала учешћа у скуповима против нуклераног наоружавања. Добила је бројне награде за своја дела, попут награде Нома, Кавабата, Асахи, као и награде Царске уметничке академије, коју је одбила. Велики део њеног стваралаштва за тему има тежак положај припадника других националних група, пре свега Корејаца и Кинеза у предратном Јапану. Но то нас Инеко Сата подсећа и приповетком *Безбојне слике (Iro no nai e)*. Јунакињи писмо шаље њена пријатељица Кинескиња. У писму стоји: „Када погледам уназад осећам да смо ми као странци много слободнији сада без оних ограничења која су нам била наметнута у прошлости. Сада смо ослобођени осећања понижења које је било несвесно усађено у нас од малих ногу” (стр. 143). Приповетка одише дубоким емоцијама некога ко није сам доживео удар атомске бомбе, али је међу преживелима имао блиске пријатеље, чије су га

судбине дубоко погађале. Две слике без колорита, на изложби окружене сликама јарких боја, предочавају стање духа једног од преживелих, сликара који тоне у дубоку депресију.

Хироко Такениши једна је од преживелих у Хирошими, који своје ставове нису излагали у јавности. Она их је претакала у своја дела, попут приповетке *Обред (Gishiki)*. Прича се креће напред-назад кроз имагинацију ауторке, следећи њена сећања. У жижи је смрт, почев од болне успомене из детињства, па све до заокупљености јунакиње чињеницом да умрлима у Хирошими није одата почаст одржавањем обреда. Контраст чине топла сећања на ликове пријатељица из безбрижног времена пре тог кобног летњег дана, када су многи „људи ућутали да се више никада не појаве” (стр. 163). Окружен ништавилом човек жуди за испуњењем основних животних потреба, како би се осећао људским бићем:

„Чак и ако има само лимени кров, не мари! Желим да спавам негде, а да то није само гола земља!

Не мари и ако није у чаши! Желим мало чисте воде коју се нећу плашити да попијем!

Чак и парченце тако мало да легне на дно моје шаке, не мари! Желим да се огледам у нечем што се може назвати огледалом!

Чак и ако је тако пакосна као Таеко, не мари! Желим да разговарам с неким ко није незнанац умотан у завоје!” (стр. 172 и 173)

Књижевност о атомском бомбардовању нису стварали само професионални писци, већ су многи преживели осећали потребу да своја искуства преточе у писану реч. Један од њих је и Кацузо Ода (1931). Он је атомској експлозији био изложен док је као студент био регрутован за рад у једној фабрици у Хирошими. Приповетка *Бели људски њејео (Ningen no hai, 1966)* објављена је и награђена од стране часописа Министарства поште и телекомуникација, *Yusei*. Голи реализам Одиног приповедања испреплетан је са описом узбурканих емоција. Главни јунак је младић који атомско бомбардовање доживљава у најосетљивијим годинама свог живота, када му је већ довољно тешко да се рве са сопственим „сексуалним буђењем”. У таквој унутарњој збрци ум се брани, покушавајући да се одвоји од стварности: „Међутим, није ме свладала туга. За мене је то била могућност да до танчина посматрам процес умирања људских бића. Пробудило је то у мени велико чуђење, па чак и радозналост” (стр. 196). Ипак, та резервисаност је кратког даха. „Како је време пролазило, бездушност призора почела је да ме тишти као тежак терет у свести и загушљива самоћа притиште ми груди” (стр. 198). Јер, од свега

што је некоћ постојало, остао је само „бели дим и бели људски пепео”.

Један од повређених у „смртоносном белјеску”, чије су физичке, али и психичке патње увећавали тешки келоидни ожиљци, био је и Широ Накајама. Своја лична искуства тешко повређеног он описује у својим романима, као и у веома запаженој приповеци *Сенке смрти* (*Shi no kage*, 1967). Читалац остаје нем пред језивим призорима са попршта: ране по којима миле одвратне црне муве, остављајући за собом безброј црва; болни третмани којима су људи из окружења на разне начине покушавали да помогну рањенима; грозне дијареје које су измодиле слабашне организме; ужас суочавања са грозним одразом сопственог лика у огледалу. Па ипак, постоје и ствари које враћају веру у живот, попут обнављања школе или поетске слике цврчка што дивно пева, „не марећи за људску непостојаност” (стр. 222).

Збирку *Облаци ѓамџе* затвара приповетка *Празна конзерва* (*Akikan*, 1978) књижевнице Кјоко Хајаши (1930). Рођена у Нагасакију, детињство је провела у Шангају, а у родни град се вратила уочи бомбардовања. Два месеца после експлозије била је на ивици смрти и тада је почела да бележи сопствену исповест преживелог, *хибакуша*. За своја дела добила је изузетна признања, од најугледније књижевне награде Акутагава (1975) за роман *Месито за свечаности* (*Matsuri no ba*), награда Кавабата (1983) и Танизаки (1990), до Асахи награде за животно дело (2005). Приповетка *Празна конзерва* говори о пет жена, негдашњих средњошколки, од којих су све осим једне преживеле атомско бомбардовање. Дошле су у своју стару школу у Нагасакију пре него што буде срушена, где евоцирају успомене на бомбардовање. И уместо да свечана сала школе нараторки остане у сећању по матурској свечаности или по школским концертима, она је везује само за „тужну свечаност која је одржана у октобру те године кад се рат завршио, помен за ђаке и наставнике који су погинули од атомске бомбе. ... Од скупине од хиљаду и триста или хиљаду и четиристо ученица, скоро три стотине је умрло између 9. августа и дана када је одржан помен” (стр. 250). Најупечатљивија успомена урезана у срцима ових пет другарица је сећање на девојчицу Кинуко. Она је са собом у школу носила конзерву са посмртним остацима својих родитеља, не знајући шта друго да учини са тим тешким бременом које јој је наметнула ужасна атомска несрећа. „Лик Кинуке као детета које свијено на згаришту своје куће скупља остатке своје мајке и свог оца из белине пепела” (стр. 261), метафора је свег ужаса који је снашао Јапан августа 1945. године.

Ове дирљиве приповетке које говоре о људима суоченим са страхотама атомског бомбардовања Хирошиме и Нагасакија, било кроз њихова лична или кроз искуства њима блиских људи, представљају драгоценост сведочанства о разарању и о смрти, али нас упознају и са бројним проблемима са којима се суочавају преживели. Једном речју, говоре о тренутку светске историје који се никада не сме поновити. Претњу човечанству не представља само нуклеарно наоружање којим машу велике силе, него и нуклеарне електране, што су нам доказали Чернобил и Фукушима.

Писана реч служи да опомене и да се не заборави.

Црна кица (Kuroi ame) (превод са јапанског Дејан Разић, „Танеси”, Београд 2011) роман је који се бави темом атомског бомбардовања Хирошиме у Другом светском рату, као и последицама које је тај трагични догађај оставио на послератни Јапан. Написао га је Масуђи Ибусе (1898–1993), један од најзначајнијих писаца књижевности о атомском бомбардовању, а сам роман представља најпознатије дело ове врсте књижевности у свету.

Масуђи Ибусе је рођен у селу Камо у префектури Хирошима, где је провео детињство. У Токио се преселио 1917. године, где је студирао на универзитету Васеда. У почетку је показивао нарочито интересовање за поезију и сликарство, али се ипак определио за прозу, и то за француску књижевност. На студијама је упијао нове идеје, од надреализма до марксизма, а занимала га је и руска књижевност, пре свега Толстој и Чехов. Несрећне околности су га, ипак, натерале да студије напусти пре дипломирања. Наиме, био је изложен сексуалном узнемиравању од стране свог професора руске књижевности, Нобуру Катагамија.

Ибусе почиње да објављује двадесетих година прошлог века. Када је најугледнији критичар тог времена, Кобајаши Хидео, похвалио Ибусеов таленат, његови радови почињу да привлаче ширу пажњу. Читалачку публику је стекао захваљујући делима попут сатиричне приповетке *Даждевњак (Sanshuo, 1929)* или историјског романа *Дон Манђиро, бродоломник (Jon Manjirō hyoryuki, 1937)*, који је овенчан наградом Наоки. Током Другог светског рата као ратни извештач путовао је са јапанском војском по Тајланду, Малезији и Сингапуру, и о тим својим искуствима пише у делу *Град цвећа (Hana no tachi, 1942)*. Осећа незадовољство јер је приморан да ради за војску, што се огледа у приповеци из 1950. године, *Кайејан који љеда према џрејџонци (Yohai taicho)*. Широки спектар интересовања овог талентованог књижевника огледа се у разноликости његовог стила, који нарочито долази до изражаја у делима која укључују алегорије са

ликовима животиња, историјску прозу и приповетке о животу на селу.

Атомско бомбардовање Хирошима шестог августа 1945. године, о којем говори и роман *Црна киџа*, Ибусе није лично доживео, али је у то време био у непосредној близини, у свом родном селу у предграђу разорене Хирошима. Овај роман је свакако Ибусеово најпознатије дело, које му је донело престижну књижевну награду Нома, 1966. године. Исте године, Масуђи Ибусе је постао добитник одличја за заслуге на пољу културе, највећег признања које се у Јапану може доделити једном књижевнику.

Црна киџа је дело сачињено од потресних сведочења жртава атомског бомбардовања. Са кратке дистанце од око пет година ликови оживљавају сећања на тај страшни догађај, истовремено покушавајући да схвате ситуацију у којој су се нашли. Настojeћи да пружи веран опис страдања, Ибусе је водио разговоре са преживелима и проучио сва документа до којих је могао доћи, а нарочито дневнике из тог времена. Тако је написао књигу која се може читати као сведочанство о том страшном тренутку светске историје, утемељено на чињеницама. Главне ликове је засновао на историјским личностима. Шигемацу Шизума (1904–1980) и доктор Иватаке (1901–1992) заиста су постојали, а сачувани су и њихови дневници. Писац је у роман уврстио целокупан дневник доктора Иватакеа, док је Шигемацуов дневник по потреби мењао, уклањајући оно што је сматрао сувишним и додајући одломке из других записа и из разговора са преживелима. У роману су и четири одломка женских дневника, који се такође делимично базирају на постојећим документима. Један је Јасукин дневник, који је Ибусе написао према Шигемацуовим сећањима и на основу сачуване грађе. Друга два су дневници Шигемацуове жене, Шигеко, док четврти припада жени доктора Иватакеа. Уклапајући историјске чињенице са измишљеним елементима, Ибусе је створио објективну причу о страшној патњи коју је преживео јапански народ.

Главни лик романа је службеник у фабрици текстила, Шигемацу Шизума, његова жена Шигеко и њена братаница Јасуко, која са њима живи у Хирошими и са течом ради у фабрици. Јасуко је у друштву обележена као девојка која је преживела бомбардовање, па је самим тим у великој опасности да се разболи од болести радијације. Из тог разлога не може да се уда. У жељи да прекине злонамерне гласине, њен теча Шигемацу преписује свој дневник из времена бомбардовања, како би га уступио младожењиној породици и доказао да Јасуко није била непосредно изложена радијацији, те је, самим тим, сасвим здрава и спремна за удају. Тако

читалац кроз исповести преживелих стиче увид у све оно што се збивало непосредно након атомског напада на Хирошиму.

Кроз ову дирљиву приповест теку два испреплетана сижејна тока. Оквирни сиже чини измишљена прича смештена у 1950. годину, док нас друга, средишња приповест, враћа кроз цитате из различитих дневника, пре свега Шигемацуовог, на раздобље између петог и петнаестог августа 1945. године. Писац је у имагинарни контекст уклопио одломке стварних исповести, како би свој поглед на садашњицу приказао кроз филтер прошлости и обрнуто. Непрестано померајући перспективу наратора између трећег лица из садашњости и првог лица из прошлости, он ствара окружење у којем аналитички посматра прошле и садашње догађаје. Јединственост Ибусеовог романа управо лежи у пишевој способности да употреби документарни материјал, не само како би своје писање поткрепио историјским чињеницама, него управо да би осветлио прошлост и садашњост.

Роман је првобитно излазио у наставцима у часопису *Shincho*, од јануара 1965. до септембра 1966. године, пре него што је у октобру исте године објављен као књига. Оригинални наслов, *Нећакино венчање (Mei no kekkon)*, промењено је у складу са централном темом приповести. Наиме, „црна киша” је израз који користе преживели атомско бомбардовање, и односи се на пратећи ефекат експлозије атомске бомбе, када се честице радијације спуштају на земљу у виду падавина. Роман у наставцима је говорио о Шигемацуовој нећаки по имену Такемару Јасуко, која се после рата удала упркос радијацијској болести од које је оболела, родила двоје деце, а онда умрла. Писац је намеравао да у причу укључи њен дневник, али је сазнао да га је њена породица у очајању спалила. Онда се одлучио да пружи шири приказ страха које су снашле Хирошиму. У ту сврху је прочитао на хиљаде записа, попут дневника, новинских чланака, белешки, медицинских докумената и исповести преживелих и њихових породица. Јер, иако се Ибусе у време бомбардовања налазио у непосредној близини уништеног града, он у први мах није знао колике су размере разарања и каква је несрећа снашла житеље Хирошиме. Схватио је тек читајући сва та сведочанства. Његово огорчење због употребе тако монструозног оружја навело га је да своја сазнања преточи у писану реч и предочи их другима.

Писац се не задржава превише на разматрању политичких прилика које су условиле, и након тога биле условљене атомским бомбардовањем. Он се определио за причу о људима и о њиховом хватању у коштац са тешком ситуацијом у којој су се нашли. Читалац остаје нем пред страхотама призора који му се нижу пред

очима. У рату несхватљиво постаје реално. Страшна прича де-чака којег је отац оставио да умре како би спасао себе; жена која у завежљају на леђима носи своје мртво дете да би га сахранила на породичном гробљу; дете које је разнела експлозија док се на мердевинама прислоњеним уз дрво поздрављало са наровима, молећи их да не отпадне прерано; потресне поруке које су преживели остављали на мостовима, у нади да су њихови ближњи живи и да ће их прочитати; трогодишња девојчица која опипава дојку своје мртве мајке; ужас када човек, немоћан да помогне себи, не помаже ни другима; бујање инсеката и биљака од радијације која је за људе смртоносна...

Страхоте које је главни јунак видео и доживео тако су огромне да је немогуће све их позвати у сећање и описати речима. Јунак зато каже: „Нисам успео на хартији да забележим ни хиљади део онога што сам стварно видео. Није баш лако да се напише онако како треба. ... Са гледишта књижевности, начин на који ја описујем ствари, своди се на најгрубљи реализам” (стр. 67). Међутим, иако Ибусе на тај начин упозорава читаоца на непоузданост сећања и на неспособност језика да верно пренесе све што су очи виделе, он истовремено инсистира на значају писања и подвлачи вредност једне овакве лекције из историје. Јер, ова потресна исповест остаје као опомена нараштајима. Зато он сасвим отворено исказује своје ставове о рату: „Мрзим рат. Кога се, на крају крајева, тиче која ће страна победити? Једино је важно да се све заврши што је пре могућно: боље је неправедан мир него 'праведан' рат” (стр. 174).

Међутим, док описује суморно окружење, Ибусе ипак успева да свом приповедању дода примесе суптилног хумора, како би избегао сентименталност и читаоцу повремено пружио олакшање од језивих сцена. Као мелем на душу доживљавамо и приказе нежних породичних односа људи који се брину и несебично помажу једни другима. *Црна киша* представља и драгоцену ризицу занимљивих информација о свакодневици јапанског народа у тешким, ратним годинама. Склони смо да на Јапанце гледамо као на агресоре, па и не размишљамо о томе како је јапански народ тешко живео док је влада, током петнаест година колико је Јапан ратовао, огромна новчана средства усмеравала у војне сврхе. Временом је све мање остајало за основне животне потребе цивила. У роману је то пластично приказано, између осталог и кроз опис хране коју су конзумирали у ратним годинама. Одређено дневно следовање пиринча и јечма временом је бивало све скромније, да би онда већим делом било замењено сојом, а затим пресованом сојом из које је претходно било исцеђено сво

уље. Временом су и те количине бивале све мање. Домаћице су се довијале на разне начине како би својој породици припремиле колико-толико јестиве и хранљиве оброке. Нутритивна вредност порција била је од животне важности за људе изложене радијацији, којима су једино исхрана и миран живот без тешког физичког рада омогућавали да предупредe болест која је, прикривена, вребала и претила потпуним падом имунитета. Уколико се човек не би обазирао на прве симптоме, у виду опадања косе и умор, све би се завршавало смрћу наизглед здравог човека.

Упркос тешкој ситуацији, човеку је својствено да се нада, па чак и онда када је свестан да му се жеље сасвим сигурно неће обистинити. У том духу завршава се роман *Црна киџа*:

„Шигемацу је погледао у небо. 'Ако се дуга пружи преко оних брда, догодиће се чудо', прорицао је сам себи. 'Нека се поја-ви дуга – не бела, већ дуга у много боја – и Јасуко ће се излечити.'

Тако је рекао у себи, блудећи погледом по оближњим брдима, иако је све време знао да се то никада неће обистинити.”

МАРИЈА ГИЧИЋ ПУСЛОЈИЋ

КАКО ЈЕ ХИНАКО АБЕ ПОСТАЛА ГОСПА ОД ПОЉА

Унутар ковитлаца мушко-женских односа који у савремено доба бесни муњевитим темпом проговара глас модерне јапанске песникиње Абе Хинако, хитајући (доследно брзини времена) за смислом скривеним иза отуђености и механике, за одговором на питање усамљености и меланхолије нашег доба.

Надаље је стаза права. Већ сам одлучила где ћемо починути. Ископала сам нам малу рупу на падини где цвета Нагината Коцу и обложила је њеним увелим листовима, да можемо да патимо до миле воље.

(Меланхолични излеђ)

Црпећи своје песничке слике управо из тог вртлога и подређујући их и у формалном смислу стању привидне насумичности и хаоса, песникиња вреба одблеске љубави у покрету и

кроз њих покушава да проникне у суштину међуљудских односа, упоредо развијајући филозофију бивствовања усамљеног човека.

Лирски субјекат, који је каткад мушко а каткад женско, осуђен је на избор између самоће и крње љубави, која често и сама, премда тако окрњена, такође бива ускраћена. Тиме се успостављају два поларитета, између ситуације љубавника и ситуације усамљеника, којима ће се песникиња наизменично бавити, првом на хумористичан и ироничан начин (као у песми *Љубавни њросјаци* где три сестре откривају да имају истог љубавника али их то сазнање не спречава у наставку љубавне игре, или у *Будућности њпријада Оленки* где сијасет мушкараца има исту љубавницу која на крају постаје калуп за све жене), док ће усамљеничка ситуација код ње измамити далеко интимнији исповедни, често и сетни, тон (*Меланхолични излејџ, Госџа од њоља, Дневник воденоџ цвеџа, Како је џосџођица Пеџава Хиџена замало њосџала њрска крај њоџока* и друге песме).

Љубавничка ситуација Абеовој служи као својеврсни негатив – то је ситуација у којој песникиња махом проговара из угла свезнајућег приповедача, обзнањујући испразност љубавне игре коју субјекти нису у стању сами да увиде. Препуштени механичком, површној, промискуитетној љубави, а уједно страхујући од њеног губитка, они своје сопство доводе у стање *излизаносџи*. Сама љубав, дакле, постаје метафора за јад.

Поцепаних хаљина, похабаних ципела за плес,
постајале су све сиромашније обрћући се у вртлогу,
иако је такав облик сиромаштва и био оно за чим су жене жуделе.
(ИСТРОШЕНЕ/И/ИЗЛИЗАНЕ/АЛИ/ТОЛИКО/ОПЛЕМЕЊЕНЕ)
(*Љубавни њросјаци*)

Љубавницима, који се слепо хватају у коло испразне телесности, као контратежа се јавља лирски субјекат усамљеник. Овај субјекат, чији је и глас најчешће дат у првом лицу, непрестано све преиспитује, и то у тројаком смислу: преиспитујући се сâм са собом, преиспитујући свет око себе, и најзад, преиспитујући себе у свету. На тај се начин постиже својеврсна фузија микро и макро космоса, а уједно се прекорачује, чак и брише, граница између унутрашњег и спољашњег. Пошто се интима обзнањује, биће нема куд него да се оголи.

Да, овде свако зна све о свакоме (јер нема ништа тајно што неће бити јавно)

Чак и садржај мојих писама (ни сакривено што се неће дознати
и на видело изићи)

(Меланхолични излећи)

Ипак, ни усамљеници нису увек успешни у својим увидима и резоновањима, па тако ни госпођица Пегава Хијена која је заробљена у тајној љубави не успева да спозна да *љубав коју она зна не поседује ни поштору ни сунчанцу*, као што ни прелепа Стела, јунакиња *Стирачно шанке окрућности* не успева да увиди испразност онога за чим тако жарко жуди:

Све су то испразна блебетања далеко испод њеног нивоа, али Стела не успева да их прозре

(*Стирачно шанка окрућности / Инфрајананоси*)

Љубавницима и усамљеницима путеви се често укрштају, најзад, сви су они становници истог града. У *Пегавој Хијени* то је једноставно *овај град*, универзална локација која је поближе одређена једино својим житељима, *сексуалним предузећницима* чији животи одишу *сексуалним стирасћима без времена*. Наизглед се можда и чини да је то у супротности са *импојентним градом* којим хара заједнички љубавник трију сестара из *Љубавних просјака*, међутим импотенција је заправо заједничка свим субјектима, она је свеприсутна нит полне и надасве духовне неспособности.

Тако духовно закржљали, ликови су често поистовећени са животињама. То је свакако најочигледније у *Пегавој Хијени* где актери дословце јесу животиње, а сама песма поприма облик лирске басне. Овде је анималност у тој мери наглашена да јунакиња у најинтимнијем тренутку, исповедајући своје јаде, проговара *са ћуфћом од меса у усћима*. Ипак, она жуди за метаморфозом, али не у човечност, већ у биљно стање, што ће се умногоме показати као кључна тачка код Абеове. Суптилније, анималност је присутна и у многим другим ликовима. Од еротски набијеног вука из *Љубавних просјака* чија је анимална природа заправо носилац љубавног мноштва, до женоубице из *Меланхоличног излећа* чији *риболики поглед залеђен шугом вапи за спасењем*:

Да ли да запалим твоју радњу пре него што се мирис распадања
прошири?; онда можеш

поново да се претвориш у рибу и побегнеш у канализацију.

(Меланхолични излећи)

Најзад, ту је и новорођено андрогино биће (такође у песми *Меланхолични излеи*) које мајка храни *млеком њежаве хијене*, као врхунски амалгам мушко-женскости с једне и анималности с друге стране, андрогини створ дојен белим мастилом из пера песникиње, као прокламација и антиципација судбине коју духовни и љубавни немар носи са собом.

Несумњиво је да се стил Абеове може сврстати под окриље (премда тешко ухватљивог) женског писма, најочигледније по форми која варира и тече (дакле њеном деконструкцијом), али ништа мање ни по опипљивој мисаоности жене, која провејава кроз резонувања бројних ликова без обзира на њихов пол. Док на плану наративног тока песникиња кокетира час са епиком час са лириком, стих се доследно дефрагментира према законима перспективе, каткад наликујући на аполинеровски калиграм или, како већ посвете обзнањују, дишановску дадаистичку скицу или, пак, фокнеровски ванвременски кадар. У песми посвећеној Марселу Дишану, *Сирацно њанка округносѝ / Инфрањананосѝ*, визуелна форма песме постаје носилац преокрета, згуснути лирски троуглови испресецани су готово прозним интермисијама:

Дршћући на влажном ноћном ваздуху, Стела се баца у грмље Уснама дотиче црну земљу, распушта косу и цепа се себе хаљинуБез доњег веша, њене гениталије изложене су светлости звезда Раширених ногу, главе забачене улево, заузима искривљену ноћну позу сна

...

затим се окреће и диже поглед
ногу широко раскречених
под неприродним углом
као на фотографији
њене преплануле
слабине глатке
су незреле
и конка-
вне

(*Сирацно њанка округносѝ / Инфрањананосѝ*)

Овде, као и у *Мирису врбене*, посвећеној Вилијему Фокнеру, песникиња и вербално и формално осликава преображај одбачене, вулгаризоване жене у силовито биће које преко сопственог тела продире у подручје сновидног, подсвесног. Како се овај преображај вазда одвија у додиру са земљом, звездама и безмало свеprisутним биљем, природа (као тело) постаје носећи стуб промене и ослобођења. Јунакиња *Мириса врбене*, принуђена да

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ

ЈАПАНСКА ТРЕШЊА У СРПСКОЈ КУЛТУРИ

Разговор са Хирошијем Јамасакијем Вукелићем

Велики изазов била је припрема питања за господина Хирошија Јамасакија Вукелића, изузетно занимљива биографија и безброј преведених књига, упознавање далеке, а тако блиске културе. Рођен је 1941. у Токију као син Бранка Вукелића и мајке Јошико, Јапанке. Објављивао је књиге превода српских и јапанских аутора: Вука Карацића, *Српске јуначке песме*; Његошев *Горски вијенац* и *Лучу микрокозму*; Иве Андрића *Немире*, *Ex ponto* и друге; Драгослава Михаиловића *Кад су цветале њиве*; али су значајни и његови преводи са јапанског на српски: Мацуо Башо, *Свенуло поље*; Јоса Бусон, *Пролећно море*; *Кођики – записи о древним догађајима*; *Прича о секачу бамбуса* и др. Аутор је и првог *Јапанско-српског* и *српско-јапанског речника*. Добитник је награде Српског ПЕН центра за 2004. и специјалне награде за превођење Удружења преводилаца Јапана за 2009. годину. Да бисмо боље упознали Хирошија Вукелића, свакако је требало прво прочитати књигу Робера Гилена *Обавештајци који су спадали Москву*. И зато прво питање свакако гласи:

Радмила Гикић Петровић: *Ваши отац Бранко Вукелић је из Хрватске, прадед и деда били су официри аустроугарске војске. Поштом је породица отишла у Париз где је Ваши отац дипломирао на Сорбони. Одакле је отишао у Јапан. Он је званично био дописник, новинар Политике, а заправо је радио као обавештајац?*

Хироши Јамасаки Вукелић: Моји Вукелићи су пореклом Лишчани. Прадед и деда су ми били „крајишки” официри, а бавили

су се и књижевним радом. Прадед Лавослав, по коме сам добио име, био је песник и преводилац, а деда Миливој је писао приповетке, под псеудонимом Милакан Ловинац, док је био професор немачког језика у кадетским школама. Међу његовим ученицима био је и млади Мирослав Крлежа. Бака Вилма је, такође, писала романе, на немачком. Мој отац је од њих наследио и јуначку крв и књижевни дар.

Обавештајни рад Бранка Вукелића није тема за књижевни часопис, али ћу, за млађе читаоце који не знају шта је антифашистичка, народноослободилачка борба, само напоменути следеће: Јапан је 1931. напао североисточне провинције Кине, тамо успоставио марионетску државу Манџукуо, и тиме постао потенцијални епицентар потреса светских размера. Москва је била животно заинтересована да сазна намеру Јапанаца: хоће ли наставити своје надирање ка северу с нападом на СССР или ће се, пак, окренути ка југу не презајући ни од евентуалних сукоба на Пацифику. Притиснута са запада појавом нацистичке Немачке, она је желела да одржи, што је могуће дуже, крхки мир на истоку, са Јапаном. Због тога је Зоргеова група била упућена у Токио. И успешно је извршила своју мисију.

Приредили сѐе и књигу Бранко Вукелић: Писма из тамнице, збирку писама које је Вац оџац, рођени Осјечанин, слао Вашој мајци из јапанских затвора. Писао их је и на јапанском и на енглеском. Да ли постоји још нека зраћа коју бисѐе желели да објавиѐе а у вези са Ваџим оџем?

Књигу *Бранко Вукелић: Писма из тамнице* је својевремено приредила моја мајка. Сада припремам њено српско издање. Упоредо с тим, радим и на књизи *Бранко Вукелић: Писма из Јапана*. Сакупио сам свих 56 очевих чланака, објављених у *Полиџици* од 1933. до 1944, превео их на јапански и издао 2007. у Токију, под наведеним насловом. Жеља ми је да се она појави и у Србији. Ти чланци су драгоцене сведочанства о Јапану у раздобљу које претходи рату на Пацифику. Заједно са *Писмима из тамнице*, она најбоље показује личност Бранка Вукелића као новинара и човека, а о томе многобројне књиге о случају Зорге углавном не говоре. Књига Робера Гилена, коју сте поменули, чини частан изузетак, јер га је аутор лично добро познавао.

Ваџе име Хироџи, на јапанском значи океан. Како сѐе га добили?

Океан спаја континенте. Мајка ми је желела да будем мост између своје отаџбине и домовине. Колико сам у томе успео, нека процене други.

Оца нисте могли ујамити (умро је 1945), а прича са Зорџеом и Совјетским Савезом око признања, ишла је доста сјоро. Шта сте Ви радили у Јапану до доласка у Београд?

Дипломирао сам економију на Кеио Гиђуку универзитету у Токију. После завршетка студија, 1963, уместо да се запослим у некој банци или спољнотрговинској фирми с циљем да једног дана постанем директор, што би био уобичајен пут за дипломиране са тог универзитета, определио сам се за долазак у Београд на специјализацију, као стипендиста југословенске владе.

Ви сте из Јапана дошли у Југославију 1963. године, где сте поставили студирање, ту сте и магистрирали. Шта је било пресудно у одлуци да свој живој поставите у Београду?

Крв, вероватно. Али и чињеница да је Југославија онда била привлачна земља мени као младом марксисти због јединственог система самоуправног социјализма, несврстане политике и националних и културних разноликости.

Једна зенбудистичка мисао каже да је бијинији чин, неџо реч. У јапанској култури људи су се кроз векове учили моделу понашања, да није важно директно, вербално и открито изражавање осећања. Да ли западни свеи више поклања пажњу самопромоцији а Јапанци своје мисли и емоције конципишу?

За разлику од хришћанске културе која проповеда: „У почетку бјеше ријеч“, Јапанци традиционално мисле да реч не разјашњава већ замагљује суштину ствари. Речи не признају превелику моћ прецизног описивања стања, али јој приписују чаробну моћ: обистиниће се то што је изречено. У старој збирци песама постоје стихови из седмог века које је, наводно, цар испевао на брду сагледавајући доле своју земљу, а они гласе: „Доле на пољу / диже се дим с огњишта, / даље на мору / узлећу галебови. / Ах, како је лепа / земља Јамато...” То није опис призора пред царевим очима, већ је његова молитва упућена божанству да се остваре богат род на њивима и богат улов рибе. Пошто речи придаје такву моћ, Јапанац, кад нешто изговори, води рачуна о саговорнику, да га својом речју случајно не увреди, да

му не нашкоди. Зато избегава да се директно и јасно изражава, покушава да своје ставове усклади са другима. Али та врлина се у глобалном свету показала као велика мана, јер она у међународној комуникацији може да изазове кратак спој. Примећујем да су се млади у Јапану боље прилагодили новој „американизованом” стварности, да знају да изразе јасно шта хоће, и да их је брига шта други мисле.

Хаику је традиционална јапанска форма, најкраћа песма на свету, коју чине, у изворном облику, 17 слогова у мейрици 5-7-5. У слободној форми могуће је одступање од овог правила, али није пожељно. Тема је по правилу окренута природи са кључном речи (киго-ом), која директно или индиректно одређује годишње доба. Да ли је хаику трагање, наговештај, импресија, али без пошенирања ауторовог „ја”.

Хаику је лирика и у њему је кључно лично осећање песника. Зато, у хаикуу је увек присутно „ја”. Само га јапански хаику песник не супротставља природи већ настоји да себе нађе у њој самој. Опис природе у хаикуу треба да се схвати као унутрашњи пејзаж самог песника. Мацуо Башо, хаику мајстор из 17. века, каже: „... велики уметници живе у складу са променама у природи, дружећи се са четири годишња доба као с пријатељима. Они налазе цвет у свему што гледају, а месец у свему што замишљају.” Такав идеал је, разуме се, тешко остварљив у савременом, индустријализованом и урбанизираном друштву, али велики број јапанских песника и даље томе стреми. Дакле, обавезна употреба „кигоа”, израза за годишње доба, у хаикуу, никако није пуко правило, већ има дубоку филозофску смисао.

Да ли можемо Милоша Црњанског сматрати као књижевника који је први „донео” хаику у српски језик још 1928. године? За њега је хаику био уздах.

Милошу Црњанском, свакако, припада част да буде пратац српског хаикуа. Мада лично није писао хаику стихове, и мада његова антологија *Песме старог Јапана* није по објављивању изазвала бог зна какав одјек, његово име и песнички углед су, свакако, играли значајну улогу у популаризацији те песничке форме у Србији осамдесетих и деведесетих година прошлог века.

Прве хаику радионице на Балкану одржане су почетком деведесетих година у Удружењу писаца Србије, под Вашим ру-

ководсџвом. Од Вас су чииаве генерације научиле како се пише хаику, зар не?

Не знате ви какви су Срби! Они ни од кога не уче, него терају своје! Но, шалу на страну, када смо, 1992, основали хаику клуб „Шики” („Четири годишња доба”) у Београду, на оснивачкој скупштини су се окупила таква имена српског песништва, као што су Десанка Максимовић, Мирјана Божин, Адам Пуслојић, Добрица Ерић, Срба Митровић... Да ли сам их научио како се пише песма? Јок. Од њих сам ја учио шта је поезија. Али, нико од њих није читао хаику на изворном јапанском, сви су га упознали преко препева са других језика, а та чињеница није могла да прође без утицаја на њихово стваралаштво. Зато сам одлучио, 1994, да саставим, уз помоћ Србе Митровића и моје супруге Кајоко, прву збирку превода савремене јапанске хаику поезије *Четири годишња доба*.

У Новом Саду је пре шест година основано Путујуће хаику друштво. Они су насјављачи традиције писања хаику стихова, која је у Србији дужа од осам деценија. Објављују и књиже и штампанају свој Гласник. Ви сте, заједно са Србом Митровићем објавили књижу савремене јапанске хаику поезије Маглено звоно („Рад”, 2006); у Новом Саду сте говорили о хаику поезији од Бащоа до данас и о рецепцији хаику поезије у српској књижевности. Да ли нам овом приликом нешто више можете рећи о тој рецепцији хаику поезије у српској књижевности?

Хаику се данас пише широм света. На све учесталијим међународним конкурсима хаику поезије, јавља се више хиљада песника из свих крајева света. Србија је, могу слободно да тврдим, једна од водећих земаља у том светском хаику покрету. И по броју његових поклоника, и по броју награђених на међународним конкурсима. Правило је да квантитет рађа и квалитет.

Један хаику песник из Суботице ме је недавно питао за моје мишљење о разлозима популарности хаикуа у Србији. Ја сам, у шали, одговорио: овде сви пишу хаику мислећи да је то најједноставније јер је кратак. Ја објашњавам Јапанцима да су Срби надарени за хаику зато што истински воле лепу поезију, што имају традицију неримованог везаног стиха у виду јуначког десетерца, што православље придаје духовности већи значај него на Западу, и што су имали срећу да их је велики песник Црњански први упознао са хаикуом.

По мом мишљењу, српски хаику песници, као и њихове европске колеге, склони су „грешкама” које њихове песме удаљавају

од изворног духа јапанског хаикуа. То су: одсуство „кигоа”, израза за годишње доба; занемаривање основне форме везаног стиха; неразумевање поступка спајања удаљених слика и тежња ка рационализацији веза између њих; честа примена поступка персонификације; склоност ка епиграмском садржају; истицање сопственог „егоа”; погрешно уверење да је хаику састављен углавном од именица и да су глаголи сувишни итд. Мада те „грешке” не морају увек бити недостаци, већ могу да буду и особености новог, српског или светског хаикуа, мислим, ипак, да није на одмет понекад да се и осврне на његове корене, његове изворне облике. Зато сам наставио да преводим јапанске хаику песме на српски: *Мацуо Башо: Свенуло ѿоље, Јоса Бусон: Пролећно море и Магле-но звоно – савремена јапанска хаику ѿоезија.*

Прошле године објавили сће књигу Врапчева прича, изабране хаику ѿесме из Едо ѿериода (1603–1867), сврсчане у четири годишња доба. Поводом сће књиге, један коментариор је рекао: „Налик на један ѿоѿез вешћоѿ сликара кичицом, у хаику счи-ховима ѿесник усѿева да хиѿноѿишце и душцу и дух и да леѿоѿом замуѿи разум”. Да ли нам може сће нешћо више рећи о самом настјанку хаику ѿоезије и њеној ѿрадицији?

Хаику у Јапану има дугу предисторију, али сматрам да је за његову коначну афирмацију као књижевног жанра био пресудан настанак грађанског сталежа у 17. веку. У Едо периоду, периоду двоиповековног мира, становници великих градова, као што су Едо, Осака и Кјото, трговци и занатлије, трагајући за сопственим културним идентитетом, развили су више уметничких жанрова на новим естетским принципима. Уместо мистике но драме, они су створили спектакуларно кабуки позориште. Смислили су технику дрвореза која је омогућила „масовну потрошњу” уметничких дела. Тако је настало укијое сликарство са мотивима из „плу-тајућег света”, то јест живота обичног човека. У песништву, одбацили су конвенције вака поезије које су вековима неговали дворски аристократи и путујући монаси, и прогласили потпуну слободу избора речи и мотива. Тако је настао хаику, који је изворно значио „комичан стих”.

Појава великог песника Мацуо Башоа (1644–1694) представља прекретницу. Он је уздигао тај комичан стих на висок уметнички ниво. Ослободио га је вулгарности којом су његови претходници покушали да руше „појам лепог” у вака поезији, унео дубоку мисаоност засновану на зен филозофији и учењима древних кинеских мислилаца, и тако створио поезију складне форме

и језика узвишеног тона, која нам је данас позната као хаику „башоовског стила”.

Књигом *Врајичева прича* коначно сам заокружио целу историју јапанске хаику поезије. Заједно са претходне четири књиге превода, она чини својеврсну антологију хаику песама јапанских мајстора, од Башоа до прве половине двадесетог века.

Роман Осама Дазана Сунце на заласку (Београд 2005), већ на првим страницама помиње „дивљу трешњу расцветало бехара”. Од када почиње култи дивљих трешања и чаробном њеном цвећу?

Трешња је култни цвет Јапанаца од давнина. Вероватно вуче корен из античког доба кад су почели да гаје пиринач. Трешња је, наводно, још онда било култно дрво јер је сеоски врач бајао род пиринча према њеном цветању. Али, то се догађало далеко од очију племства на царском двору. Трешња постаје национално дрво тек онда кад су песници на двору почели да је славе у својим вака песмама. У песмама је довољно рећи „хана” (цвет) да би се означио трешњев цвет. Трешња процвета нагло, а исто толико брзо и опада. Зато је, још у средњем веку, постала симбол пролазности света, коју проповеда будистичко учење. У Едо периоду, развојем хортикултуре, створено је много врста трешања које су се плански садиле у парковима и на насипима крај река. Разгледање њеног цвећа у бехару, уз пиће и песме, постао је незаобилазан детаљ у животу градског становништва, а традиција траје и дан данас.

У наведеном роману јунакиња на једном месту каже: „Ни сам знала како је бићно водичи рачуна о складу између одеће и боје неба!”

Дезен традиционалне ношње Јапанки, кимона, право је уметничко дело. Девојке и жене воде рачуна, као хаику мајстори, о променама годишњих доба и настоје да изаберу најпогодније мотиве. У мају прошле године организовали смо, у Београду, месец јапанске културе у знаку подршке јапанском народу погођеном катастрофалним земљотресом и цунамијем. На чај церемонији, госпођа која ју је водила, била је обучена у кимоно са мотивима цветова глициније. Била је чаробна.

Национално пиће је саке. Како се оно савља, и коју бисте Ви храну исјакли као најпожељнију, најукуснију, коју свакако треба пробати?

Јапан обилује квалитетном, меком водом. Прецизније речено, обиловао је. И данас, у северним крајевима дуж обале Јапанског мора, имају квалитетну воду због великог снега преко зиме, који достиже до два метара. Таква клима погодује и гајењу пиринча. Комбинација воде и пиринча, и ево првокласног сакеа. Уз саке иде риба и сви други специјалитети јапанске кухиње.

Саке је, иначе, омиљена тема за јапанске песнике. Хаику Такараи Кикакуа, најпознатијег Башоовог ученика, гласи: „Пијем ја саке / од своје петнаесте – / пун месец данас.”

Захваљујући квалитетној води, Јапанци су успели да производе добро пиво, па чак и изванредан виски. Једино заостају у винарству, због превелике влаге. То није проблем за садашњи Јапан са великим спољнотрговинским суфицитом и јаком валутом. Увоз вина се из године у годину повећава. Данас има и суши ресторана који нуде француско или италијанско вино. Ја се не усуђујем да пробам такву комбинацију.

У јапанској литератури, уз пажљиво читање, може се уочити да се родитељима деца обраћају са Ви, те да има разних нивоа у комуникацији и ословљавању. Да ли је и данас тако?

И у Србији некад, у патријархалним срединама, деца су се родитељима обраћали са Ви, зар не? Али, морам да признам да је јапански језик био, а донекле је и данас, веома сложен систем. Не мислим на разлику између стандардног језика и дијалеката, која је веома изражена, већ на разлику у изражавању између мушког и женског пола, између старијег и млађег, између различитих социјалних слојева. Тачно се зна како један човек треба да се обрати старијем, претпостављеном, колеги, девојци, деци итд.

Кад преводи европски роман на јапански, преводилац мора да води рачуна о томе, иначе би јапански читаоци стекли погрешну слику о томе ко се коме обраћа. Језик јунака се одређује зависно од његовог социјалног статуса, али и од односа према саговорнику. Кад сам превео роман *Када су цветале њикве* Драгослава Михаиловића, дуго сам размишљао док се нисам коначно определио за језик који бих том јунаку ставио на уста. Мој пријатељ проф. Казуо Танака ми је замерио, читајући мој рукопис, да се тај јунак, бивши боксер и убица, служи исувише лепим јапанским, али нисам прихватио његову сугестију да „спустим ниво”, јер сам сматрао да његов језик којим се онда служио није зависио само од његовог већ и од социјалног положаја саговорника.

Али, јапански језик се данас убрзано мења, и све се те разлике топе као пролећни снег. Сада средњошколке у Токију, у

њиховој међусобној комуникацији, говоре као дечасти и псују као кочијашти.

Преводити сџе дела Иве Андрића, Вука, Његоша. На Горском вијенцу радили сџе седам година, а по наговору Вашић пријатеља Казуа Танаке. Колико додирних тачака има у „јунашћиву” и „самурајсћиву” у двама различитим културама?

У средњем веку, кад су се феудални господари борили за превласт и кад су ратници били стално суочени смрћу, „самурајство” као морални кодекс ратника било је подређено потребама победе. Важније је било часно умрети него часно живети. У рату су били приморани да се послуже нечасним радњама, лукавством и преваром! У Едо периоду, кад је коначно успостављен мир широм Јапана, „самурајство” добија друкчију димензију и, под новим именом „бушидо”, постаје пут ка усавршавању човекове личности. Самурај више није морао да начини ратни подвиг и да тако стекне вечну славу. Морао је да се свакодневно труди да његов живот буде исправан и неокаљан у сваком погледу и да остане славан и после смрти. Тежња ка слави у загробном свету јесте нешто што спаја „јунаштва” и „самурајства”. Јунаци Његошевог спева, Вук Мићуновић и Вук Мандушић, на пример, стално мисле на част, образ, име. То су чинили и највећи ратници из јапанске историје. Зато, верујем да је *Горски вијенац* близак јапанским читаоцима, мада сам помало скептичан да ће они разумети зашто ти јунаци, током целог спева, само седе и причају, а ништа не делају.

Кроз самурајско друшћиво од 17. до друће половине 19. века, тежило се реду, миру и слози. У конзервативној средини колектив је изнад појединца, али праћећи развој западне културе и тежећи технолошким достижњима, да ли су се данашњи интелектуалци нацли у дилеми да је бољи наглашени индивидуализам него свест о колективу?

Многи у иностранству мисле да је Јапан примерна земља која је успешно ускладила традицију и модернизацију. Али, ако пажљиво читате дела Нацуме Сосекија *Кокоро (Душа)* или *Десет ноћи, десет снова*, схватићете пред каквом дилемом је стајала и кроз какве муке је пролазила та интелектуална елита у Меиђи периоду, када је Јапан почео да се отвара западном утицају у циљу што брже индустријализације и урбанизације. Тадашњем државном врху је било јасно да Јапан, без европејизације, не би

могао да избегне судбину полуколонијалне Кине или колонијалне Индије. Да ли је било стварно тако? Није ли такав вид модернизације управо увалио јапански народ у сталне ратне сукобе са многим народима света, после двоиповековног мира у претходном периоду?

Дакле, није било хармоније између западног индивидуализма и патријархалног колективизма традиционалних Јапанаца. Јапан је то решио у корист индивидуализма. У савременом Јапану, традиција није више толико духовна категорија већ „комерцијална” вредност која доноси профит, дакле, потпуно прилагођена тржишној логици.

Тим Паркс је писао: „Ако сам преводилац или преводилац добије награду што је штога што су превели значајног аутора. Бриљантан превод мало познатог аутора никога не задивљује” (Поља, јули–август, 2011). Да ли се слажемо са овом констатацијом?

У мом случају, Паркс је у праву. Добио сам награду Српског ПЕН центра кад сам са Танаком превео Његоша на јапански, а специјалну награду за преводилаштво Друштва преводилаца Јапана за превод најстарије сачуване књиге Јапана *Кођики – записи о древним догађајима*, заједничко остварење са млађим колегама са Филолошког факултета у Београду. Али, не искључујем могућност да добар превод неког мање познатог аутора може бити повод да се он открије, не само у земљи на чији је језик преведен већ и у његовој сопственој земљи. Зато се многи писци труде да се њихова дела преведу на што више страних језика. Мада то понекад личи на циркус.

Ви сте аутор првог јапанско-српског, односно српско-јапанског речника. Колики је интерес у Београду, али и у другим градовима за учење јапанског језика?

На Филолошком факултету у Београду постоје четворогодишње студије јапанског језика, књижевности и културе, као и студије за мастера и доктора. Интересовање је велико: сваке године се уписује педесетак бруцоша. И на Мегатренду постоји курс за јапански. Поред тога, у Београду је и Филолошка гимназија где се проучава тај језик. Курсева јапанског има и на народним универзитетима у Београду, као и у Новом Саду.

Али, морам да приметим да у Србији, и поред тога, нема стручњака за Јапан у многим областима. Мислим на стручњаке

који би се служио јапанским у свом истраживачком раду, и који би узимао у разматрање бар основну литературу јапанских аутора из своје области. И поред развоја интернета, и поред чињенице да се енглески језик користи у свим областима науке, ја сам дубоко убеђен да нема истинског сазнања о било ком народу без знања његовог језика.

Ви сте у Београду 1991. године радили као преводилац за јапанску новинску кућу Асахи Шинбун, и њим њослом сте чак одлазили на рајшиџија. Каква су сећања на њај, и њак, немили њериод?

Уместо директног одговора, дозволите ми да цитирам подужу део очевог чланка, објављеног у *Полиџиџи* од 15. новембра 1936: „Представници великих телеграфских агенција на Далеком истоку редовно су људи велике стручне спреме и искуства, а обично су бирани међу најистакнутијим члановима агенција. Међутим, ти дописници обавезни су да воде политику својих послодаваца и имају само скучену слободу. Они су тако рећи полувластичне личности, које заступају народне интересе својих земаља или политичке погледе својих влада према Далеком истоку, а то се јасно изражава у њиховим извештајима. Пошто су у споровима између Кине и Јапана, у питањима поморског разоружања на Тихом океану, или у економским конфликтима проузрокованим развитком јапанског извоза, увек витално заинтересоване и Сједињене Америчке Државе, Велика Британија, Француска и остале земље, њихове новинске агенције увек у својим извештајима желе да истакну становиште својих земаља. Јапан и Кина су тако остале опкољене једном мрежом пропаганде, кроз коју европски читалац тешко може да разабере тачну слику ситуације. Са својом неискусном званичном пропагандом Кинези, а још више Јапанци често само још повећавају конфузију, која влада у нашем јавном мишљењу.” Замените речи „Кина” и „Јапан” са „Србија”, добићете потпуну слику шта су јапански читаоци добијали о последњим догађајима с овог простора. С појавом телевизије њихов посао је постао још ефикаснији, а поједини савесни новинари, с којима сам имао срећу да сарађујем, заиста су били немоћни.

Да ли сте одлазили у Јапан њосле земљотреса 2011. године?

Управо сада, у мају, имао сам прилику да обиђем нека места која су погођена земљотресом и цунамијем 11. марта прошле године. Посетио сам, у граду Сендаи, свог старог познаника, епископа Серафима Цуђиеа из Јапанске православне цркве, и уручио

му дарове које су ми поверили моји пријатељи из Србије. Моја супруга Кајоко је у цркви одржала књижевно вече и читала своју поезију пред четрдесетак верника и грађана. Сутрадан нас је отац Кодама, црквеним колима, водио у она места која је Мацуо Башо пре триста година обишао и описао у свом познатом путопису *Уска стџаза ка Далеком северу*. Ја сам тај путопис сада превео на српски (књига је у припреми). То су градови Шиогама, Ишиномаки и Мацушима на обалама Тихог океана. Последице земљотреса и цунамија су биле видљиве на сваком кораку.

У граду Ишиномаки, попели смо се на брдо Хијоријама, као некада Башо и његов ученик Сора, и гледали град који је велики песник описао речима: „У заливу су на окупу биле стотине трговачких лађа; у граду су се тискале куће, и дим се непрестано дизао са огњишта.” Од тог града ни трага. Тог кобног дана, талас, висок до крова двоспратнице, однео је све пред собом, заједно са две хиљаде душа. За годину дана су успели да очисте терен, али, кажу, нико се не усуђује да живи тамо. У том граду, на острву усред реке Китаками, на њеном ушћу, налази се један културно-историјски споменик под заштитом града, најстарија дрвена црквена зграда у Јапану. Зове се Св. Јован, православна црква, стара сто и тридесетак година. Одолела је високом таласу. Право чудо. Наравно, много је оштећена, па се сада води битка за њену обнову.

У граду Мацушима, на обали истоименог залива са 250 већих и мањих острва обраслих боровима, штета је била знатно мања („само” 16 погинулих). Та острва су била природна брана. Места која Башо описује, као што су острво Ођима и храм Зуиганђи, била су затворена за посету У току су били радови за њихову санацију.

Ноћу смо кроз прозор хотелске собе гледали диван месец како сија на небу, док је његов одраз лебдео на мору, а између њих лежала је сенка острва са боровима. Фантастичан призор. Велики мајстор, у прологу, пише да је кренуо на пут привучен „призором месечине над Мацушимом”. Сада ми је јасно како је на Мацушима, потресен тим призором, „остао нем, без стиха”.

Башо је на Мацушиму стигао 8. маја (1689), а и ми истога дана, додуше по новом календару. Чудан ми је био осећај да је између нас прохујало више од триста година, а месец је остао исти. Само су се људи променили. Заборавили смо да живимо „у складу са променама у природи, дружећи се са четири годишња доба као с пријатељима”. Ова катастрофа нас на то опомиње.

СМИСАО – ОБМАНА ДА ИМА ОНОГА ЧЕГА НЕМА

Кобо Абе, *Жена у њеску*, превео Дејан Разић, „Танеси”, Београд 2009

Абе Кобо је један од најзначајнијих романописаца савремене књижевности Јапана. Познат је и као драмски писац и редитељ. Рођен је у Токију 1924. године, али је одрастао у Манџурији, да би се 1941. године вратио у Токио, где завршава студије медицине. Склон природним наукама као што су математика и наука о инсектима, дубоко је свестан и отуђености појединца у савременом друштву. Отуђење модерног доба, усамљеност појединца, губитак идентитета и немогућност успостављања комуникације међу људима главне су теме његових дела. На његово стваралаштво значајно су утицали писци попут Кафке, Бекета, Сартра и филозофи попут Јасперса, Хајдегера или Ничеа. Добитник је готово свих престижних награда за књижевност у Јапану. Добио је Акутагавину награду за роман *Злочин господина С. Каруме* (1951). За роман *Жена у њеску* добио је Јомиури награду 1962. године. Добио је и награду Танизаки за позоришни комад *Пријатељи* (1967). Многи његови позоришни комади и романи, међу којима и *Жена у њеску*, екранизовани су и доживели велики успех. Кобо је 1977. године проглашен за почасног иностраног члана Америчке академије наука и уметности.

Жена у њеску јесте прича о младом професору који за распуст одлази ван града да сакупља инсекте али опчињен фантастичним пределима завршава у селу у пешчаним динама. Становници села му обезбеђују преноћиште у кући младе удовице, али тај привремени смештај постаје његово трајно станиште из кога нема излаза. Он присилом постаје део заједнице, заробљеник села чији становници живе борећи се са пешчаном стихијом која свакодневно затрпава њихове куће у јамама.

Роман се одликује сведеношћу у фабули, сценографији и ликовима. Главни јунаци, човек и жена, немају имена. Роман је испричан у трећем лицу са тачке гледишта „човека”, главног лика. Пратимо његов унутрашњи живот, реминисценције, запажања и ставове, иако је у наслову романа други лик, „жена”. Осим њих ту је и село као заједница или јавно

мњење представљено у лику старца и песак, који је готово изједначен са улогом главних ликова и представља законе природе.

Главни јунак је фасциниран песком, као научник и посматрач. Сазнајемо много о физичким својствима песка. Истовремено, песак је у овом роману симбол вечитог кретања, несталности и неухватљивости, безобличности, снаге и присиле. Негостољубив је према живим бићима и не да се контролисати. Писац даје језиве и надреалне описе песка: песак је као циновски инсект који својим пипцима у сталном покрету нагриза унутрашњост кућа. Услови живота у песку редукују потребе људи и свде их на голу егзистенцију. На такве услове и законе природе „жена” мирно пристаје и повинује им се. Иако јој је песак однео мужа и дете, она је мирна и послушна. Она симболизује прилагођавање без опирања и отпор према мењању и новим идејама. У исто време, она је и извршилац воље села као заједнице, вођена идејом „љуби свој дом”. Насупрот њој, „човек” је у сталном бунту. Он симболизује напредак, освајање достигнућа науке и цивилизације, друштвене институције, тежњу да сам контролише. Роман је конструисан на контрасту ова два лика и принципа који они симболизују.

Нашавши се заробљен у песку под сталном присмотром села, „човек” је неспособан да прихвати дату реалност. Љут је на све што везује „жену” и на њу што дозвољава да буде везана. „Човек” не види смисао у опредељености сељана да се вежу за дато станиште, сматрајући узалудним њихов напор у борби са песком. *Жена у пџеску* је роман апсурда. Човек који жели да контролише постаје контролисан. Његов уређени свет губи смисао у пешчаним динама, где уредне исправе, стални посао, измирене пореске обавезе и потврда о здравственом осигурању не важе и где оно што је он сматрао бесмисленим, заправо једино има смисао. „Човек” прети законима који важе у цивилизованом друштву, али „жена” и сељани нису тиме узнемирани: то су два паралелна света и закони оног другог њих се не тичу. Као и у Кафкиним романима, човек постаје „точких у машинерији њиховог свакодневног живљења”. Заробљен и бесан због своје немоћи и инфериорности, „човек” себи додељује улогу супериорног који се подсмева и сажалјева „жену” (кроз њу и село, јер „жена је марионета везана нитима којима управљају погледи оних сељана”) што не види даље од датог. Док пратимо убрзано и грозничаво кретање његових мисли у опсесивном трагању за начином бекства из наметнуте му стварности, видимо да је „жена” мирна и да је свака њена радња сврсисходна. Она смирено обавља обичну практичну радњу као што је љуштење кромпира. Село је у сталној борби против надирања песка, али за разлику од „човека”, оно је и на страни песка и, прихватајући његове законе, преузима и његову моћ присиле коју остварује над „човеком”.

Аутор у једном моменту оправдава мотиве сељана да остану на свом тлу, питајући се да ли је песак уточиште за човека који се умори

од свог нестварног сапутника – слободе. Јер, и „жена” је некада шетала унаокло са дететом у наручју (то је готово све што сазнајемо о женином прошлом животу). Уморна од такве слободе нашла је спас у песку, без поговора и захтева. Са друге стране, иако у непрестаним напорима да побегне и врати се у свој свет, „човек” изражава сумњу у васпитање којим се настоји „да се у људе усади веровање како живот има смисла, тј. да има онога чега нема”. „Жена” има дефинисан и будући циљ, једноставан и конкретан (радио и огледало). Док она истрајно и тихо ради на његовом остварењу, „човек” остаје изгубљен у бескрајном току времена.

Живот у ограниченом простору и у условима сведеним на минимум ставља под лупу човека и његове нагоне и потребе. Човека, изгубљеног у модерном свету и затрпаног наносима цивилизацијских достигнућа и вештачки створених потреба, враћа себи и својим основним нагонима за одржање. Када му сељани после неког времена поново дозволе снабдевање водом, после обичног умивања „човек” схвати благодет воде: „можда би требало да се задовољи оваквом удобношћу и да више нема никаквог другог животног циља.”

У роману је приказан и контраст између уређеног, хладног и отуђеног модерног друштва и села, чији су људи здружени и јединствени у наизглед узалудном напору. Писац тумачи усамљеност модерног човека као „незадовољену жеђ за илузијама” јер човек није у стању „да нађе спокојство само у откуцајима свога срца”. Сељани су у роману представљени као гомила очију и нема маса. Они слушају „човекове” молбе, претње и повике, али не дају никаквог одговора. Са њима нема двосмерне комуникације. Они су одлучни и неумољиви, као и закони природе. Њихова воља је само да се слуша. У једној од ретких прилика за „човека” да разговара са сељанима, њихов једини посредник у вербалној комуникацији је старац. И он је незаинтересован и нем на „човекове” молбе и оправдања, и поиграва се њме. „Човек” има много да му каже, али његове речи не изазивају ни одјек ни реакцију, већ бивају прогутане немом тишином и пешчаном масом. „Човекова” стања се мењају – од молећивости до ироније и цинизма. Његова иронија само је знак немоћи. Нашавши се у живом песку, у покушају бекства, у њему превладава жеља да живи. И тада, међутим, изражава своје ниподаштавање: живеће, макар му живот био „без икакве особености, попут серијски произведених јефтиних слаткиша”. И после неуспелог покушаја бекства њега не напушта нада. Он не може да се ослободи жудње за светом, свежим ваздухом и шетњом. Ипак, успева да се прилагоди животу у јами. Та помиреност, међутим, за њега није крајњи циљ већ средство да се једном, кад сељани постану мање опрезни, спаси.

Роман *Жена у ђеску*, написан пре пола века, у својој основној идеји и даље је савремен и свевремен. Абе Кобо испитује многе појаве модерног друштва: смисао друштвене обавезе и питање шта човек губи а шта

добија жртвујућу се за друштво; егоизам; проблем венеричних болести, сексуалност, секс и опасност од смрти. Да ли је и данашњи човек изгубио себе у лавини вештачких потреба које му је наметнуло модерно друштво? Да ли је данашњи човек „усамљени стражар који чува замак (исказано језиком модерног друштва, фабрику, банку или коцкарницу), а тај замак је само илузија”?

Дивна ГЛУМАЦ

ЗЛАТНА ПРАШИНА НА ДНУ РЕКЕ

Осаму Дазан, *Сунце на заласку*, с јапанског превео Иља Мусулин, „Филип Вишњић”, Београд 2005

Роман *Сунце на заласку* појавио се 1947. године, недуго по окончању Другог светског рата и само годину дана пре смрти његовог аутора, Дзаиа Осамуа (право име гласи Цушима Шуђи). Дело је привукло велику пажњу већ током објављивања у наставцима, у књижевном часопису *Нове сџирџе* (*Shincho*), да би одмах након излажења монографског издања, у децембру исте године, достигло статус правог бестселера. Тада се, према наслову оригинала (*Shayo*), у јапанском појавила и нова реч, *šajozoku* („људи залазећег Сунца”), која је означавала аристократски друштвени слој на заласку моћи. Трагичним судбинама јунака овог дела били су дирнути и неки припадници царске породице. Познато је, међутим, да је писац Шига Наоја, и сам високог друштвеног порекла, изјавио да префињени говор главне јунакиње Казуко, како га је писац представио, пре наликује језику какве просте служавке него племкиње. Дзаиа је том примедбом био веома погођен, утолико више што је у овај роман полагао велике наде, но узајамна нетрпељивост двојице писаца потицала је још из ранијег периода.

Како год било, сам писац је очигледно високо ценио своје остварење. Није, међутим, никаква тајна то да је он приликом писања овог романа имао и „помагача”. На његов захтев, Ота Шизуко, која је с ожењеним Дзаиајем била у емотивној вези, предала му је свој дневник, одакле он црпи део материјала за роман. Без обзира на ту чињеницу, писац је *Сунце на заласку* обогатио својим бурним животним искуством и учинио га аутентичним сведочанством о времену обезглављености и сиромаштва јапанског друштва. Иако Дзаиа ту говори о припадницима аристократског слоја, он као да на самога себе преузима све оно што је у тадашњем друштву било огрезло у декаденцију, испод рушевина традиционалних моралних вредности пораженог Јапана.

Дазаи својим стваралаштвом није упућивао критику, нити је настојао да придобије истомишљенике – боемским начином живота он је рушио све опште и идеализоване представе о човеку, што је, за њега, био најпримеренији начин да одговори на бесмисле свог времена. Сакагући Анго (1906–1955), поред Дазаја најјугославнији писац из тог периода, умногоме је делио погледе свог пријатеља и на сличан начин се бавио питањем људскости у времену надљудских искушења. Подсећамо да је послератно јапанско друштво доиста показивало тешке симптоме декаденције, што је била последица свеопштег сиромаштва, разочарења и урушавања моралних стубова друштва. За време америчке окупације, на пример, била је основана и посебна државна институција (тзв. Recreation and Amusement Association, RAA) која је организовала услуге проституције за окупационе снаге америчке војске. Циљ оваквих мера, према образложењу владе, био је у заштити друштва од сексуално мотивисаног насиља. И такве друштвене околности треба имати у виду кад читамо роман *Сунце на заласку*.

Дело говори о послератном суноврату једне аристократске породице, који је уследио након смрти оца, њеног заштитника и хранитеља. Над преостала три члана њиховог дома, који ће од тада чинити мајка, ћерка Казуко и син Наођи, надвиће се тамна сенка сиромаштва. На самом почетку, писац посвећује велику пажњу опису мајке која је у очима своје деце последња међу истинским племкињама. На више места у роману описују се њена унутарња лепота, урођена узвишеност и непоновљиви склад целе њене појаве. Све до мајчине смрти, Казуко ће остати необично опчињена њеним ликом. Слично је и са Наођијем који ће, међутим, чак покушати да се одрекне свог порекла, не би ли сачувао виталност и у времену након пропадања старог поретка.

Пошто је ово прича о пропадању, у роману се заправо дешава мало тога што би водило прогресивном развоју догађаја. Притиснуте сиромаштвом, мајка и Казуко уз ујакову помоћ селе се у један летњиковицац на полуострву Изу. Капитулацијом Јапана рат се те године завршио, али Наођи се није враћао с ратишта негде у јужној Азији. Како се касније показало, мајка је у нови дом понела клицу опасне болести, туберкулозе, па ће њихов живот бити обележен тешким слутњама краја, борбом за преживљавање, али и идиличним лирским тренуцима скромне свакодневице. Животни ток као да је заустављен, а радњу изнутра покреће потмула свест о томе да се распад њихове породице још није завршио, имајући у виду мајчину болест, неизвесну Наођијеву судбину и немире који су се будили у Казуко.

Као последњи изданак старог света на самрти, мајка је живела не пружајући никакав отпор животу. Елеганцију с којом се она опходила према свету људи више нису препознавали а током већег дела романа пратимо онајвише духовне пејзаже и метаморфозе унутар саме Казуко.

Опседнутост прошлости присутна је на сваком кораку, али уместо огорчености и оптужби из држања двеју жена провејава резигнираност и оне спремно иду у сусрет судбини. У једном лирском моменту, седећи насупрам мора, Казуко чак покушава да изнова дефинише шта би то била срећа у новим околностима. Срећа би, осећа она, могла бити нешто попут златне прашине која слабашно светлуца на дну реке туге. Уколико је то оно чудновато нејасно осећање што наступа онда кад човек продре с ону страну велике туге, онда су и сада, кад је све готово, сви срећни – и цар, и мајка, и она сама. Иако се њена свест о томе да несрећу деле сви они није изгубила, Казуко, чини се, пролази кроз процес индивидуализације, у коме све мање места има за било какве општости. Снага Дазаијеве књижевности, као и осталих из групе декадентних писаца (тзв. *либерџани*), састојала се управо у томе што се она обрађала пониженом и изгубљеном појединцу.

Мајка дубоко осећа своју суштинску беспомоћност пред светом а у човеку види само дете које ништа не разуме. Но, за разлику од ње која се пред лицем света и даље понаша као дете, невешто и беспомоћно, Казуко још није спремна на предају. У мајци она види последњу од своје врсте, некога ко је живео без борбе, без мржње, и ко је спреман да свој живот оконча у тужној лепоти. Они што иду ка смрти су леви, верује Казуко. Ружно је преживети, и живети – то мирише на крв. Ипак, Казуко осећа да њена романтичност и сентименталност полако вену, док се она сама претвара у нешто лукаво и безобзирно. У њој сазрева спремност на борбу за место у том истом свету што нагриза и прождире остатке живота у њеној мајци.

Сасвим неочекивано, међутим, њима се једног дана придружује и млађи брат Наођи. Боравећи на ратишту, он је постао опијумски зависник и с њим се у њихов дом усељава нови немир. Наођи се не уклапа, он то не жели, у њихову суморну идилу. У много чему он је заправо двојник самог писца, што су, на свој начин, и други ликови у овом роману. Читајући кришом братовљеву бележницу, Казуко нам открива нешто од његових наискренијих мисли и осећања. Ти записи откривају Наођијево потпуно неповерење према свету људи, према свему до чега горда људска мисао држи. Идеали, филозофија, убеђења, поредак, искреност, истина – он у свему томе види само још једну лаж. Сва наука, каже он, не вреди ни колико осмех једне девице. Наука је само друго име за таштину, ништа друго до израз човековог напора да више не буде човек. Дазаијеве речи у овоме застрашујуће су идентичне ономе што је Сакагући Анго писао у свом есеју *О декаденцији* (1946). Иако је својим животом и књижевношћу беспопштедно настојао да себе дисквалификује као човека у уобичајеном смислу речи, Дазаи ипак не одустаје од сваког облика људскости. Бесплодни и пали човек апсурда, пред којим су отворене све могућности али је најизвеснија она што

води самоуништењу, још жели да верује у могућност револуције, у испуљење кроз љубав.

Управо овај пут бира Казуко након смрти мајке. Она случајно упознаје декадентног писца Уехару, Неођијевог пријатеља. Привлачност коју он у њој изазива тешко се може објаснити личним квалитетима тог човека, који, иако ожењен, дане и ноћи проводи у пијанству. Аутор *Сунца на заласку* и не труди се да објасни природу њене љубави према том сумрачном песнику. За Казуко, љубав је њена лична револуција у којој је дозвољено бити себичан и борити се за предмет своје жудње. Уехара је, међутим, презирао и племство и буржоазију. И њу је прихватио само физички, не и њено порекло, но Казуко је ипак искористила прилику да спроведе своју личну револуцију против старог морала, те да тако надмудри злу судбину своје породице. Ма колико тешко схватљива, њихова чудна љубав је остварена, бар за тренутак. Казуко је зачала и тиме свој даљи живот спасила од бесмисла.

Тог јутра, које су Уехара и она провели заједно, Неођи је извршио самоубиство у њиховом летњиковцу. У опроштајном писму упућеном сестри, он се залаже за своје право на смрт. Неођи не жели живети живот који је из темеља обесмишљен. Иако се трудио да побегне од својих корена и приближи се обичном народу, он је и даље био човек коме његов аристократски понос није дозвољавао да прими било шта од других. Ни дим опијума ни грубе речи и просто понашање нису успели да га приближе пуку – све што је тиме постигао јесте то да на себе навуче маску грубости и простоте. Но, као што је и Уехара осетио, Неођи је ипак био другачији. Стога је та смрт природна смрт човека који је изгубио темељ свог живота, попут траве која је изгубила тло на коме расте. У својим последњим тренуцима, Неођи исказује велику приврженост према мајци и сестри. Као да више није било разлога да у једном ионако ружном времену своје лице прекрива блатом које му не пристаје.

У свом последњем писму Уехари, такође оболелом од туберкулозе, Казукино држање одаје дубоко спокојство. Чак и не покушава придобити Уехару, нити га одвратити од распусног и погубног начина живота. Напротив, можда ће људи бити захвални баш ономе ко је свој живот одбацио и истрајао у порочности, примећује она. Ову метафизику декаденције на земљу је спустио и као свој животни пројекат над собом извршио управо Дазаи. Ту се чудновато истинитим јављају и речи Иве Андрића, који је, ко зна којим поводом, написао следеће: „Кад једно одређено стање почне да вас мучи, да постаје неиздржљиво, немојте стајати у месту, јер боље неће бити, још мање помишљајте на бежање натраг, јер се од тога побећи не може. Да бисте се спасли, идите напред, терајте до врхунца, до апсурда. Идите до краја док не дотакнете дно, док вам се не огади. У томе је лек. Претерати, значи испливати на површину, ослободити се” (Иво Андрић, *Знакови њоред љуџа*). Тешко је досегнути

и видети шта је на дну људског бића, али га је могуће бар пустити да се до краја испољи у својим дубинама и разним видовима постојања у оквирима овосветовног, јединог што му је с каквом-таквом извесношћу дато.

Касно ноћу, 13. јуна 1948. године, Дазаи Осаму бацио се у реку заједно с Јамазаки Томие, својом последњом сапутницом. Може се рећи да је Наођијево писмо било и пишчево опроштајно писмо. Шига Наоја који је, као што смо рекли, упутио оштру примедбу овом роману, изјавио је касније да није знао у каквом се стању Дазаи налази, иначе би према њему био обазривији.

Роман *Сунце на заласку* нашим читаоцима представљен је у веома добром преводу Иље Мусулина. Све различитости у социјалним и родним идентитетима ликова у овом роману посредоване су такође и језички. Сваком од важнијих актера додељен је примерен дискурс, дакле посебан језички стил, што омогућава, па чак и захтева, развијена социолингвистичка свест јапанског језика. Пред преводиоца, стога, морала се наметнути потешкоћа око тога како „језички” обликовати ликове у једном посве другачијем социолингвистичком окружењу. Може се рећи да смо овај роман на српском језику добили у интегралном облику блиском оригиналу јер је преводилац успео да „погоди” и пренесе битна стилско-семантичка значења овог дела.

Далибор КЛИЧКОВИЋ

РЕЧ ИЗМЕЂУ МАНИФЕСТА И ТИШИНЕ

Кајоко Јамасаки, *Јапанска авангардна поезија*, „Филип Вишњић”, Београд 2004

Књига која је пред нама, *Јапанска авангардна поезија*, појавила се код нас још 2004. године. Као и све драгоцене књиге, дошла је некако изненада, али ипак у право време, као кад потајно чекамо старог и заборављеног пријатеља да отвори прозоре тесног и безнадежно загушљивог свега. У таквом свету глас о авангарди не стиже никад ни прерано ни прекасно, јер ње мора бити у сваком времену, и у сваком човеку. Могуће је да касне само они који о књизи пишу, они који би једним накнадним језиком да говоре *post mortem* о уметности која је хтела да буде пре и после сваке традиције, пре и после свега изреченог. И док би књига о авангарди, као раздобљу у развоју поезије, лако могла бити обично сведочанство о смрти једне страсти, *Јапанска авангардна поезија*, напротив, оживљава оно о чему пише. У борби за своју слободу, дошаптавају нам неке странице ове

књиге, људски дух не сме се плашити разградње и ништавила, мора бити у живом односу са самим собом, и као рушилац и као градитељ.

Наравно, студија Кајоко Јамасаки пре свега је плод стрпљивог и преданог научног рада, са изузетно продубљеним смислом за значај авангардног покрета. Први део књиге посвећен је рецепцији и развоју авангардне поезије у Јапану. Пристигавши у виду футуризма, авангардна уметност у тој земљи кретаће се даље у правцу експресионизма, кубизма, конструктивизма и дадаизма. Нова уметност морала је да буде гласна и храбра, а њен глас довољно јак да разбије традиционалне представе и уметничке форме. Најповољније средство громогласног објављивања радикалних тежњи били су индивидуални манифести и ефемерни часописи у којима су излазили прилози уметника истомишљеника. Деловању тих часописа посвећена су посебна поглавља ове књиге.

Авангардне тежње прихватио је већи број јапанских уметника 20-тих година прошлог века, а аутор непогрешиво издваја, кад је поезија у питању, тројицу вероватно најзанимљивијих песника. То су Кјођиро Хагивара, Шинкићи Такахашаи и Ћуја Накахара. Кад би било могуће приказати све теме којима се светска уметност одвајкада бавила, вероватно би се показало да је њихов број веома мали, и поред привидне разноликости људских друштава у времену и простору. Чини се да уметник пред собом, у основи, има само две могућности: или ће се приклонити ружној и недопадљивој истини о овосветовној судбини човековој, или ће се, пак, определити за заводљиву и лепу лаж. Толико што се тиче теме, све остало ствар је мере једног и другог у ствараоачевом духу, и уметничке форме која у себе прима оно људско. И код поменутих песника, тако, примећујемо заједничке тематске склоности, слично очајање и потребу духа да изнутра испусти крик према негостољубивом и претећем свету.

Наравно, јапанска авангарда увела је слободу и разноврсност у избор тема, па се песници, између осталог, радо баве физиолошким животом човека и његовом перцепцијом урбаног, технократског и све отуђењег друштва. Ове теме, међутим, већ су биле саставни део модернистичке свести, коју је авангарда само тематизовала и пружила јој препознатљива изражајна средства. И наша три песника полазе од унеколико сродних сензибилитета који ће свој индивидуални израз тражити кроз ослобођену реч авангарде. Како аутор примећује, сви они потичу из сличних, мањих средина, и сви су наследници јапанске поетске традиције. Безавичајност, са којом се сусрећу у граду, показала се плодним тлом на коме ће бујати њихове авангардне тежње. Заједничка припадност новом покрету, истиче се, условиће и стилске сличности, што је добар пример формативног деловања авангардног покрета на јапанску поезију уопште.

У последњем делу књиге, аутор систематски пореди сродне авангардне покрете у Србији и Јапану, и тиме даје пионирски, али зато

ништа мање темељан допринос овој врсти упоредних истраживања код нас. И овде се нарочита пажња посвећује авангардним часописима а избор пада на три, по аутору, најзначајнија: *Зенић*, *Пушчеви* и *Сведочансџа*. Анализом њихових тенденција и поетике откривају се важне додирне тачке, али и разлике, у односу на јапанску авангарду. Захваљујући томе, добијамо не само изоштрену компаративистичку слику, него и продубљено знање о једном важном делу књижевног живота Србије и песницима као што су Милош Црњански, Станислав Винавер, Растко Петровић, Марко Ристић и други.

Још од друге половине 19. века, јапанска књижевност постаје поприште сусрета европске цивилизације и јапанског духа, драматичног судара зрелог модернизма Запада и још аморфне самосвести јапанског човека. Још од тада у кашњењу за књижевношћу Запада, јапанска књижевна свест, може се рећи, са авангардом добија прилику да ускочи у само средиште сопственог постојања, да поруши оно што ју је пратило као традиција, те да се одреди према ономе што долази. Можда баш зато, авангарда у Јапану почиње управо упознавањем са Маринетијевим футуристичким манифестом (1909). Како истиче аутор, манифест је убрзо по објављивању преведен на јапански језик, а пламен футуризма пуном снагом распламсаће се нешто касније, приликом посете сликара Давида Бурљука Јапану (1921). У овој монографији помно се прати рецепција како италијанског, тако и руског футуризма у Јапану, при чему се пуна пажња посвећује не само поетском већ и ликовном аспекту овог вида авангарде.

Тих 20-тих година прошлог века, јапанска књижевност напоскон добија прилику да се ослободи, како је истакнуто, колонијалног комплекса који је прати још од времена првих сусрета Јапана са моћнијом цивилизацијом Запада. Руски футуриста Хлебњиков залаже се за оштар заокрет од европоцентризма ка повратку Азији, и то ће ободрити космополитски дух јапанских песника и продубити занимање за футуризам. Од сликара Таија Камбаре до песника Хиратоа Ренкићија – као први јапански свеобухватни авангардни покрет футуризам уметницима те земље преноси дух слободе и храброст за протест. Борбени манифести постају нови књижевни жанр, али и средство пропаганде.

Можда и најзанимљивије испољавање авангардног духа у Јапану видимо у дадаизму. Почев од 1920. године, јапански уметници дадаизам ће пригрлити у два основна вида: као уметнички правац погодан за експерименте на плану књижевног израза; дадаизам као нову филозофију, идеологију нихилизма и анархије. И поред сличности са футуризмом, ту је изостало одушевљење тековинама модерне цивилизације – дада је задржала право да буде *иронич*, да порекне и да, ако јој се тако допадне, буде *нишџа*. Већ Тристан Цара, запажа аутор, наглашава да је дада повратак будистичкој равнодушности, а то је, слуги се јасно, могуће тек

порицањем цивилизације изграђене на разуму и свим његовим смисловима, играчкама модерног човека. Прву збирку ове поезије у Јапану, *Поезија дадаисте Шинкиџија*, објавио је 1923. године Шинкиџи Такахаши. Он је дадаизам привео зен будизму и кроз деконструкцију речи и смисла тражио израз непојмовног и неизрецивог.

Тежња ка ништавилу и неизрецивом рађа се из осећања безизлазности усред „претешке” пуноће и инертности емпиријских датости. Укљештен између материјалности постојања у свету и злокобне неухватљивости значења хоризонта свог сопственог бића, човек мора поступити радикално: развластити его и свој свет вратити првобитном хаосу у коме хијерархија смисла још не постоји. Ту је негде и извор лудила, и њему блиске Такахашијеве поезије, чудног експеримента у коме реч мазохистички ужива у уништавању сопственог смисла. Укидањем референцијалности, реч се болно враћа своме власнику – да га ослободи или отера у лудило.

Ослобађање сензибилитета код јапанских авангардних песника било је праћено смелим визуелним и језичким експериментима у писању поезије. Таква разноврсност поступака прати се кроз анализу збирке песама *Смрћина пресуда* Кјоџироа Хагиваре (1925). Линорези, графика и фотографије нека су од средстава којима Хагивара, у овој првој збирци савремене јапанске поезије, конструише своју ужасавајућу слику града. Неповратно намамљен и заробљен у чељустима урбаног, песник проговара језиком града: насилно, нихилистички и опсцено. Након више од хиљаду година јапанске лирике, један песник спроводи депатетизацију човека. Депатетизацију коју човек над самим собом, својом руком, никад и не може жив довршити. У песми *Долина*, након своје авангардне фазе, Кјоџиро ће опет морати да потражи мирно и складно место, још једно лирско уточиште, са жељом да оно буде и последње.

И један други песник – Ћуја Накахара – обележен губитком драгих људи и менталном нестабилношћу, покушаће, у песми *Косџи*, да себе сагледа иронично и без патетике. За Ћују, песма се налази у чистом доживљају, живом осећању пре сваког именовања. Не морамо изговорити реч „рука”, не морамо се насмејати нечем смешном – довољно је да осетимо руку, да у нама траје доживљај. Што неко дуже пребива у доживљају без потребе да га изрази, утолико је више песник. Уметност је предео у који се ступа интуитивно, свет у коме се једна ствар још увек не пореди са другом. Аутор *Јапанске авангардне поезије* посебну пажњу посвећује том источњачком у Ћујиној поезији, његовој вери у свет без речи. „Демолирање логике и релативизација односа означитеља и означеног”, рећи ће аутор, чине саму срж Ћујине дадаистичке поетике.

Деловање ових песника неодвојиво је од ефемерних часописа, живописних гласила у којима је за кратко време њиховог постојања остваривано јединство свега онога што се сматрало авангардним изразом. У

манифесту часописа *Црвено и црно* смелим речима позива се на уништавање поезије анемичних „пристојних” песника, који не умеју да пишу бесмислене и наглавачке изокренуте песме. Да није у питању само револуција форме него и борба за нови живот и нови дух поезије, говоре нам похвала лудилу и саблажњиви изрази опсцености којима овај манифест почиње. Творац овог манифеста, а аутор сматра да је то Кјођиро, објављује рат аветима „идеала” и мисаоности. Он тражи да песник буде жив човек, веран огољеној стварности. „Мисаоност треба убити лудилом црвеног срца”, узвикује он. Узбудљиво путовање у тескобну разузданост ослобођеног духа аутор *Јапанске авангарде* продубљује даље исцрпним прегледом часописа *Mavo*, још једног важног гласила авангардног покрета у Јапану.

Након темељите анализе јапанске авангарде, Кајоко Јамасаки приступа пажљивом испитивању прилика и у српској, помно уочавајући сличности и разлике између та два сродна покрета. Пут опет води преко репрезентативних часописа, а у Србији су то *Зенић*, *Пушеви* и *Сведочансџива*. Антицивилизацијски дух код јапанских песника, и антиевропска тенденција код српских, са позивом за враћањем примитивнијем балканском духу – то су неке од додирних тачака двају иначе удаљених сензибилитета. Док су у Јапану до изражаја понајвише дошли футуризам и дадаизам, и ларпурлартистички модификовани надреализам, у Србији цветају експресионизам и изворни надреализам.

Посебно је занимљиво ауторово запажање о томе да српски авангардни израз чува логичност и систематичност у програмским текстовима, што се добро види у Винаверовој књизи *Громобран свемира*. Ипак, лепота неизрецивог и наслућивање оног иманентно присутног, што се неговало у јапанској традицији а чега се није одрекла ни авангарда у тој земљи, привлачили су српске песнике као што су Милош Црњански и Исидора Секулић.

Авангардна револуција сензибилитета, праћена разградњом језика и синтактичких правила, водиће опрезнијем и дубљем односу према песничкој речи у поезији 20. века. Зато ће касније Пол Валери и моћи да каже следеће: „Одлично је кад се не може наћи права реч – то може значити да добро опажамо какву менталну чињеницу, а не сенку из речника.” Наравно, не само Валери. Сваки истински језички чин мора бити у себи авангардан, да развеже постојеће значењске везе и осмисли нове, у безнадежној потрази за одговором на питање: шта, у ствари, изражавамо језиком? Ова књига, осим што представља велики научни допринос, стидљиво и неупадљиво позива на наставак те потраге.

Далибор КЛИЧКОВИЋ

ПРОЛАЗ КА ЗЕЛЕНОМ НЕБУ

Нацуки Икезава, *Приче које ми је причао Тио с Пацифика*, превела с француског Дана Милошевић, „Рад”, Београд 2008

Нацуки Икезава (1945), јапански писац, песник, есејиста и преводилац, рођен је на Хокаиду, на северу Јапана. Студирао је физику на универзитету у Саитами, али је напустио студије и постао песник. Од 1975. године провео је три године у Грчкој, да би након повратка у Јапан почео са превођењем. Између осталог, преводио је америчке писце, нпр. Курта Вонегата и Џека Керуака, затим грчку савремену поезију, као и титлове за филмове грчког редитеља Теодороса Ангелопулоса.

Плодну каријеру писца, Икезава започиње у својој тридесет деветој години, романом *Сипрајосфера лејњеџ јујира* (*Natsu no asa no seisoken*, 1984). Срца читалаца освојио је збирком приповедака из 1987. године, *Миран живој* (*Still life*), за коју је 1988. године добио престижну Акутагавину награду. Дела овог писца овенчана су и другим бројним признањима. За *Недра Мајке природе* (*Hahanaru shizen no orpai*), 1993. године добио је Јомиури књижевну награду. Исте године био је и лауреат награде Танизаки Ђун’ићиро за *Крах Мајијаса Гилија* (*Mashiasu Gili no shikkyaku*), роман о судару модерног са Запада и древног на јужном Пацифику. Маинићи награда за 2000. годину припала му је за узбудљиви роман *Сесџира која носи цвеће* (*Hana o hakobu imoto*). Године 2007. добио је орден са љубичастом траком за допринос јапанској књижевности и уметности, а добитник је и Асахи награде за књижевност за 2010. годину.

Данас Икезава пише књижевна дела, али и критичке радове, и активан је јавни говорник. У прилог томе говори и његова књига о Ираку, *Пређох мали мосџи за Ирак* (*Iraku no chiisana hashi o watatte*). Наиме, у јесен 2002. године Икезава је са фотографом Сеићијем Мотохашијем отишао у Ирак, где је настала дирљива репортажа која говори о земљи и народу уочи рата који се све више приближавао.

Нацуки Икезава живи на острву Окинава на југу Јапана. Можда га је управо лепота тих предела инспирисала да напише *Тио с Пацифика* (*Minami no shima no Tio*), топлу причу о дечаку који живи безбрижним животом на једном (измишљеном) острвцу у јужном Пацифику. Књигу чини десет прича, које су првобитно излазиле у наставцима, у дечјем часопису *Лејњећа учioniца*. И за ово дело Икезава је добио признање, и то Шогакукан награду за дечју књижевност 1992. године.

Тио с Пацифика је штиво написано једноставним стилем, речима дечака од дванаест, тринаест година, који приповеда о реалности и магији свог детињства. Тио је лепо васпитан, марљив и послушан, десна рука своме оцу, власнику хотела на њиховом острву. Дечак је истовремено

осећајан и добродушан, али и толико храбар да га није страх да се супростави ни самим боговима, када је уверен да нису у праву.

Окосницу прича у овој књизи чине односи острвљана према посетиоцима које на острво привлачи прекрасна природа и чудесна атмосфера. Тиово острво цивилизација је тек окрзнула, па његове мештане одушевљава и радује чак и посао какав је изградња пута. Икезава прави контраст између старинског начина живота у тешко приступачним крајевима и живота у модерним срединама. Сасвим је јасно да је писац заговорник овог првог – чаробног мира који пружа уточиште од спољног света. Ми у урбаним срединама заробљеници смо свакодневице која нам неприметно краде време, све док се не суочимо са поражавајућом истином да смо стигли до краја свог живота. И док безглаво јуримо за материјалним добрима, истовремено жудимо за природом и миром за који немамо времена. Зато се не чудимо, него завидимо брачном пару који се на први поглед заљубљују у острво и одлучују да се ту настане, а муж, иако радохолик, чак даје отказ у својој фирми. Њих двоје је толико исцрпела ужурбана јапанска свакодневица, да су усхићени свиме, па и оним стварима које би их иначе јако нервирале. Размишљајући о острву и о његовој магичној привлачности, жена закључује следеће: „Има таквих места, човек на њих дође први пут, али она делују као да су створена да се једног дана ту дође. Место да се човек сретне са другим самим собом. Овде је место створено за тебе, Томе: ово мирно и ведро острво напред огромног јужног Пацифика. Предивно море, палме и безбрижни људи. А уз то, веома златан компањон...” (стр. 127). Ово последње односи се на малог Тија, увек спремног да буде на услузи. С детињом невиношћу, Тио се обрадује сваки пут када сазна да је нешто на његовом острву усрећило друге људе.

Постоји нешто што књигу *Тио с Пацифика* чини посебном. То је магија. Она почиње причом о магичним разгледницама, израђеним специјално за наручиоце. Послате у било који крај света, ове разгледнице људе привлаче пределима коју су на њима приказани. У једној од прича описано је како је необични придошлица деци приказао чудесан ватромет какав до тада никада нису видели. Прича се завршава још чудније – човековим ишчезнућем, али и још једним мистериозним нестанком. У једној од прича, Тио сазнаје да на његовом острву постоји дрво које је „некада давно придржавало небо”. Док је оно стајало усправно, „свет је ишао добрим путем. Људи нису били осорни као што су сада и животиње су имале многа места да на њима угодно живе. Зато је ово дрво тако лепо. Годишња доба су прелазила преко година које видиш на стаблу и повезивала су тако земљу и небо. Али откако је оборено, многе ствари су кренуле наопако” (стр. 110).

Приче су проткане лепим порукама намењеним младима, али и старијима који тону у бриге и свакодневицу, заборављајући праве вредности

у животу. Читалац је дирнут приказом дубоких људских осећања и неизмерне љубави, која, и када је несрећна, испуњава човеков живот, тако да је ни смрт не може зауставити. Икезава нас учи да су заједништво и међусобна подршка важнији од свега, па се заједно може победити чак и виша сила. „Помислио сам да храброст коначно можда нема везе са мушкошћу, снагом, одважношћу или пустоловним духом, већ да је посреди нешто сасвим друго. Свакако неки нарочит облик љубави” (стр. 149). Простодушни људи на острву живе као сложна породица. Несебичност се огледа и у поступку локалног особењака, који продаје своје благо, како би тим новцем купио опрему за дечаке у свом бејзбол тиму.

Осим што се међусобно испомажу, мештани под своје окриље прихватају и становнике са другог острва, пострадале у природној катастрофи. Прича о зближавању дечака из различитих средина, са различитим животним навикама и начинима размишљања, заправо је метафора која нас подсећа да људи могу живети у слози и међусобном поштовању, јер разлике не смеју изазивати мржњу и нетрпељивост. Не треба туђе и другачије унапред осуђивати, него у другој треба пронаћи оно што ће нас обогатити или навести да преиспитамо себе. Тиов почетни став према дечаку с другог острва, Емилију, подсећа нас на став нас „цивилованих” према домороцима. Смешно нам је што никада нису уживали у добробитима науке и технологије, и склони смо да их окарактеришемо као „незналице”. На Тиовом примеру схватамо у каквој смо заблуди. Емилију је права ризница драгоцених ствари старинског начина живота, знања и вештина, тако да је он Тиа научио много више него што је Тио њему могао да пружи. „Тим чамцем који је направио својим рукама, Емилију, који је још само дете, показао је да, иако борави на туђем острву, жели да сачува обичаје свога завичаја. Било је, дакле, природно да се одрасли, који су се задовољавали тиме да живе од данас до сутра, захваљујући храни коју је делила влада, осете мало посрамљени” (стр. 185). Модерно доба не подразумева апсолутно бољитак и хуманост. Често се можемо уверити да је реалност сасвим супротна.

Емилију је отелотворење древног које зазире од модерног, али је због свог одбијања да се прилагоди неминовно осуђено на изолацију. Јер, цивилизација гази и сатире старо, не остављајући простора за компромис. Стара знања и вештине нестају, а замењује их једноставно уживање у лако доступном. „Па и ти, хоћу да кажем и овдашњи људи, некад су умели да изведу пуно оваквих ствари, али они су се на крају окренули да се занимају само за све те производе што су дошли из иностранства, па су заборавили” (стр. 197).

Заборавили су и много више од тога, древну магију која је давала сасвим другачији смисао животу. „То је била музика света. Улио сам ти у уво звуке које сам прикупио листом папрати и томе сам додао своју песму. Видиш, може се свирати таква музика” (стр. 196). Пријатељство са

Емилиом свакако је оплемењило Тија и учинило га бољим човеком који ће на живот и људе гледати другачијим очима. Такво искуство је добро-дошло свакоме. А ако га већ не можемо доживети, нека бар допре до нас у виду писане речи.

Завршавајући књигу Тиовим писмом о честом госту њиховог хотела, господину Икезави, и дечаковим запрепашћењем што се обрео у његовој књизи као главни јунак, писац је допринео веродостојности приповедања, убеђујући читаоца у истинитост својих (Тиових) речи. Па да ли, онда, магија са Тиовог острва заиста постоји, или не? На крају крајева, није ни важно, јер магија делује докле год ми верујемо у њу.

Данијела ВАСИЋ

ПЛАМЕНА МЕДИТАЦИЈА

Казуко Шираиши, *Мала ѿланеѿа*, избор, превод с јапанског и поговор Кајоко Јамасаки, Смедеревска песничка јесен, Смедерево 2010

Након збирке песама Таникаве Шунтароа, *Деѿе на сѿеѿениѿѿѿу*, песникиња и преводилац Кајоко Јамасаки обрадовала је заљубљенике у јапанску поезију избором песама једне од највећих живих песникиња Јапана – Казуко Шираиши. Збирка је у двојезичном издању и носи наслов *Мала ѿланеѿа*. Објављена је поводом додељивања награде „Златни кључ Смедерева” овој уметници, 20. октобра 2010. године.

Премда пише превасходно на јапанском језику, Казуко Шираиши слободно можемо сматрати једном од најпознатијих и најугледнијих светских песникиња. Њене песме су преведене на тридесетак језика. Вољена и поштована због њене поезије, али и због непосредности и великог срца, она је радо виђен гост на међународним песничким сусретима широм света. Пре Смедеревске песничке јесени два пута је гостовала у Србији. Први пут на Октобарском сусрету писаца 1986. године, по позиву Удружења књижевника Србије. Након тога је 2007. године била гост Београдског културног центра и Српског књижевног друштва. Показујући своју топлу људску душу и саосећање са „малим”, напаћеним људима, учествовала је у песничким радионицама и читала стихове одраслима и деци, које је рат отерао из завичаја. У њиховим судбинама песникиња је препознавала сопствени живот.

Најраније детињство Казуко Шираиши је провела у Ванкуверу, где је и рођена 1931. године. Али, суочена са Другим светским ратом, њена породица се 1938. године сели у Јапан. За девојчицу наступају тешке године. У окружењу је сматрају странкињом и опходе се грубо према њој.

Контраст између лежерног живота у Канади и ватреног национализма у Јапану тога времена утицао је на младу Казуко, чинећи да се осећа као странац у сопственој земљи, „црна овца”, што је пратило кроз цео каснији живот и утиснуло печат на њено стваралаштво. Можда је то један од разлога што се није чврсто везала ни за један крај на земаљској кугли, него је наставила да лута, примајући у своје велико срце познате и непознате људе са њиховим судбинама, саосећајући са њима, гневјећи се због неправде коју је и сама искусила. Та њена брига за појединце прерашће касније у бригу за ову нашу „малу планету”, којој смо ми сами толико наудили, несвесни чињенице да тако највише шкодимо себи самима.

У Међународном програму за књижевнике, одржаном 1973. године на Универзитету у Ајови, песникиња се упознала са писцима из Азије, Африке и других крајева света, што је оставило трага на њеној поезији. За делање ове јединствене уметнице карактеристична је мултимедијалност. Од како је 1975. године на чувеном ротердамском Међународном фестивалу поезије извела свој први песнички перформанс, читање поезије уз пратњу цез музичара постаје препознатљиви знак Казуко Ширазиши. Наступала је са врхунским уметницима цеза, а Џон Колтрејн је био њена велика инспирација. Чувени музичар Сем Риверс сећа се њиховог заједничког перформанса као једног од најдражих наступа. Стално тражећи новине у свету уметности, сарађивала је и са авангардним плесачима *бушо* театра.

Легендарни песник „бит генерације”, Ален Гинсберг, изузетно је ценио Казуко Ширазиши. Она је преводила његове стихове на јапански језик, а поезија бит покрета извршила је велики утицај на њен рад. Чак су је називали „јапанским Аленом Гинсбергом”. Иако се на бит покрет гледа преваходно као на амерички културни феномен, он је добио много шири културни контекст у светским размерама захваљујући руском песнику-дисиденту Андреју Вознесенском, Британцу Мајклу Хоровицу и јапанској „неваљалој девојчици цез-поезије” – песникињи Казуко Ширазиши. Може се рећи да је она готово сама стварала бит генерацију у Јапану. Тако је постала култна личност коју су следили млади. Њене инспиративне лирске креације, читане уз пратњу цез музике у ноћним клубовима Шинђукуа у Токију, донеле су јој титулу „Краљице поезије Шинђукуа”. Представљала је, и данас представља, главну снагу ангажованог писања. Њен глас је предводио генерације младих како у Јапану тако и широм света. За поезију Казуко Ширазиши често се каже да има ритам цеза, да је одликује нешто посебно и необично, те да су њени стихови срећан спој Истока и Запада.

Ова плодна песникиња објавила је многобројне збирке поезије, од којих је прва *На ѓрад ѓадају јаја* (1951). Након тога уследиле су: *Тиѓрова иѓра* (1960), *Пешчани народ* (1982), *Пламена медиѓација* (1986), *Фуренама, фуремон, фурумун* (1988), *Онима који се ѓојављују* (1996), *Мајка*

лебди, град (2003), *Трчање ноћи њуног месеца* (2004) и друге. Била је на челу великих културних догађаја у Јапану, а осим поезије, написала је и бројне есеје и путописе, бавила се критиком и преводилачким радом. Овенчана је највећим наградама за књижевност у Јапану. Међу њима је престижна Х награда (1971) за збирку *Време светиог блудника*, затим Рекитеи награда (1983), Таками Ђун награда (1997), Јомиури књижевна награда (1998. и 2008) и др. За животни допринос јапанској књижевности и уметности, од јапанског цара је 1998. године добила орден са љубичастом траком.

Разноврсне су теме којима се бави Казуко Шираиши. Она пише о љубави и сексу, о својој забринутости за потлачене и узнемирености због људи незаинтересованих за своју околину. Упечатљиво наглашава контраст између лепоте природе и ружноће и деструктивности савремене цивилизације. Све ове теме заступљене су у збирци *Мала њланејта*. Збирка је подељена у четири дела, која одговарају одређеним фазама у стваралаштву ове песникиње.

Први сегмент је назван према њеној првој збирци *На град њадају јаја*. Чине га песме у којима су препознатљиви утицаји надреализма. Инспирисана ликовним стваралаштвом сликара попут Мироа и Далија, Казуко је пронашла начин да апстрактну уметност преточи у песничку реч. Занимају је односи међу људима. Зашто у љубави није све тако простодушно и лако као код мајмуна, пита се у песми *Мајмуни*. Тужна је због „магле неповерења” између мушкарца и жене, ужаснута страшном реченицом „Не видим љубав, не верујем у њу”, због које њихове душе „одсутно лутају”. За песникињу је туга због недостатка љубави равна патњи коју доноси глад: „Шта је теже – глад или бити без љубави?” (*Пас и човек*). Она презире хладноћу, навику и претварање у љубави. Дирају је нежни тренуци блискости. Њено срце је велико, спремно да прими сву понуђену нежност и љубав, не одвајајући притом животиње од људи. Једну од најтоплијих песама о љубави песникиња је посветила киту у Сан Дијегу (*Да ли си икада разговарао са њавим китом?*). Баш према том огромном створу осетила је неизмерну блискост, да би је одмах затим поразила свест о њиховом неминовном растанку. Колико год била отвореног ума за слободну љубав и слободни живот, „црна овца” у свом окружењу, Казуко Шираиши је дубоко емотивно људско биће, жељно праве љубави и уплашено црном ноћи у очима препредених крадљиваца (*Велеградско њацовче*) и болом услед растанка.

Песникиња која се у младости одушевљавала модернизмом, убрзо је схватила да је поезији потребно више осећања и животне енергије. Док је тражила пут до правог израза, открила је страст и слободу у цез музици Орнета Колемана, као и дивљење према поезији Дилана Томаса и Алена Гинсберга. Инспирацију је црпела и из дела још једног поборника слободе израза – Хенрија Милера. Публика у Јапану, тадашњем

стецишту разноврсне енергије, отворених чула је дочекала читање поезије уз пратњу експерименталне цез музике. Тако настају песме из другог дела збирке, који носи назив према књизи поезије из 1986. године *Пламена медијација*. Идући кроз живот отворених очију и срца, песникиња упија свет око себе. Али, не свиђа јој се све оно што види. Чак јој се чини да је бог нестао. Међутим, као да због тога осећа и извесно олакшање (*Бог се продаје*). Јер, Казуко Шираиши одбија окове сваке врсте, жељна слободе у сваком делићу свог бивствовања.

Њен песнички дух не мирује. Уметница која је увек тежила прогресу, наставила је да пише, експериментише и неуморно наступа. Схватила је да је савременом друштву потребна енергија која ће подстаћи разумевање и решавање многих проблема, међу којима су најважнији они који се односе на очување природе: копна, мора и свих угрожених врста. Све је јача њена свест о човековом насиљу над природом. Трећи део је насловљен као и сама збирка *Мала планета*. Песме су вапај, или боље рећи – крик опомене људској врсти да се уразуми и покуша да спасе што се спасти може. Јер, људи трче у пропаст, не разликују „веру од жеље, ни правду од преваре”. Не стиде се ничега, а у „свету царује вера у моћ”. Човек немилосрдно уништава природу, не схватајући да тако самога себе гура у смрт. Песма *Марайонац креће у пројаси*, написана за време Заливског рата, симболизује ту њену забринутост. „Глобус је сада тешко болестан” и спрема се његов последњи час (*Кукавица кука*). Пресахнула је зелена крв наше мале планете, она носи сенку „смрти на лицу”, док „убице, утриповани да су богови науке, радосно урличу, такмиче се у производњи оружја за убијање” (*Мала планета*). А за то време људи „само буље у телевизију”.

Песникиња у стихове претаче дубоке емоције које гаји према најближима. Дирају топле речи упућене преминулом пријатељу, писцу Миодрагу Булатовићу (*Писмо Црногорском Дон Кихоту*). Опхрвана тугом због губитка, Казуко се сећа прича о његовом детињству и открива своју очараност овим генијалним човеком и ствараоцем. Тугујући над вечитим настојањима појединаца да створе нове разлоге за мржњу и сукоб, свесрдно се нада да ће зима проћи што пре и да ће уступити место пролећу.

Песма је увод у четврти део збирке, назван према песми *Уликс, данас*. Премда је одабиром ове песме посвећене једном кинеском песнику прекршен хронолошки редослед, будући да је она написана раније (седамдесетих година), песма тематски одговара последњем сегменту збирке, сачињеном од стихова о судбинама људи, превасходно песника, примораних да напусте своје завичаје. Песму *Повраћај крабе* песникиња је посветила драгом пријатељу, Африканцу Мазисију Кунену. Захваљујући њему „блистају школске клупе”, док у њима деца коначно „уче свој језик”. Он им „држи час о дивоти овога континента”, а од

његовог гласа „одјекују планине далеких предака”. Са посебном наклоношћу и сетом песникиња говори о естонском поети, Јану Киплинском (*Луџајући Естџонац*). Посматра га кроз призму погрома који је доживео, закључујући да „дечак који је изгубио оца у најранијем детињству, постаје касније лутајући човек”. Зато га она види на рајској једрилици, као Лутајућег Холанђанина са крилима на леђима. И сама Казуко је као Уликс, „са бакљом што поезијом гори”, што „урличе према пучини” и меша се са музиком звезда.

Збирку *Мала џланеџа* завршава песма *Summer Time: џун месец, четврти дан џосле 27. јула*. Из дубине душе тугом опхрване ћерке, настала је нежна песма посвећена тек преминулој мајци. Песникиња позира месец да обасја њену вољену мајку, да се лелуја „над спокојем душе тихо, као цветна олуја”. Тако се и речи њених песама, „као росне капи светлости”, дуго лелујају у срцу читаоца. А за то време, лутајућа песникиња Кузуко Шираиши признаје своје даље намере:

„...брзо напуштам ову земљу, идем ка
прозирној даљини, да се претворим у сам свемир
и наставим дисање...”

Данијела ВАСИЋ

ОТВОРЕНИ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ТЕКСТ

Харуки Мураками, *Иџрај Иџрај Иџрај*, с јапанског превела Дивна Томић, „Геопоетика”, Београд 2005

Роман *Иџрај Иџрај Иџрај* Мураками Харукија (1949) појавио се још 1988. године, годину дана после претходног романа *Норвешка шума*. Након неочекиваног успеха *Норвешке шуме* (1987), Мураками, по сопственим речима, приступа писању новог романа као својеврсном чину „самоизлечења” од славе, и у томе, признаје, проналази посебно задовољство. Сам наслов дела потиче од назива једне песме америчке групе „The Dells”, коју је Мураками случајно имао у својој музичкој колекцији. Ипак, порекло наслова тешко да има икакве везе са садржином дела, јер у њему ове речи ионако добијају сасвим ново значење. Ако је „историја” једног романа уопште битна, онда би то у овом случају била чињеница да је дело *Иџрај Иџрај Иџрај* настало у контексту претходних остварења овог писца, тзв. „трилогије о Пацову” (*Слушај џесму ветра, Флијер и Аванџура око овце*). Неки ранији мотиви, као и личност Пацова, нараторовог пријатеља, уклопљени су и у овај роман, а у Поговору

чак стоји да је приповедач „ја” исти онај из поменуто претходна три дела. Све ово ипак не умањује самосталност овог романа, иако читалац може бити збуњен при сусрету с нараторовим „старим знанцима”, као што је Човек-овца. Али, ово дело као да и смера на то да збуни читаоца, увлачећи га у нерешиви лавиринт догађаја и ликова.

И поред јасног и наизглед усмереног сижејног тока, потрага за неким логичким следом заплета и расплета не би нас вероватно одвела довољно далеко. Линеарно кретање брзо се показује као привид, јер се приповедач „ја”, истовремено и средишња личност дела, креће више унутар мреже збуњујућих догађаја који не воде сврховито у правцу било каквог разрешења. Они се изненада генеришу из некаквог матрикса што невидљиво попуњава празнине између конкретних спољашњих чињеница, видљивих и наоко убедљивих референцијалних тачака у којима су усидрени животи јунака. Кроз цео ток романа, приповедање своју „убедљивост” црпи из наизглед егзактних биографских и ефемерних појединости којима се ликови материјализују и чине опипљивима. Ипак, стварност њихове егзистенције лако је довести у питање, тим лакше што и они сами преиспитују сврсисходност својих животних избора. Зато је површински слој радње овог романа попут мапе с уцртаним координатама, тек толико да се читалац и јунаци имају куда вратити кад се изгубе у метафизичким излетима ван координатног система. А ти излети код Муракамија дешавају се на чудесно лак и сугестиван начин.

Већ на почетку, „ја” је измештен некуда ван простора, у симболични свет отелотворен у фантомском хотелу „Делфин”, виртуелном простору велике моћи привлачења, који врло брзо постаје и читаочева опсесија. Цео пут главног јунака мотивисан је преданим трагањем за тим једним јединим местом његовог припадања и повратка. Физички, међутим, стари хотел је нестао, да би на његовом месту био изграђен један модернији истог имена. Зато ће и путеви који воде до места из његових снова опстојати само у њему, и он ће их очајнички одржавати као једини спас пред ништавилом и усамљеношћу. Хотел „Делфин” је чвориште, раскрсница на којој се укрштају сви његови путеви према другим људима. Радња целог романа на чудновате начине проистиче из тог аветињског простора и на крају се опет, као у жижу, конвергује на истом месту. Јунака воде лична чежња и промисао, али не божанска, него тајанствене девојке Кики, која га је и увела у тајне хотела у коме се преплићу слојеви времена и простора.

„Ја” је од почетка скоро опседнут могућношћу, боље речено немогућношћу, комуникације, и открива да се она међу људима често своди на одјек сопственог гласа. Случајни сусрети воде у чудновате догађаје, при чему је „ја” често једина спона која повезује потпуно различите људе и географски удаљене крајеве: Токио, Сапоро и Хаваје. Поред девојке Кики, над јунаковим животом бди и Човек-овца, тајанствени

старац огрнут овчијом кожом, који му негде у безвремености хотела „Делфин” помаже да преболи губитке и да се поново повеже са светом. Он му даје и савет како да преживи: шаље га у стварни свет у коме мора наставити да игра, да прати кораке, без размишљања и заустављања. Тај унутрашњи Човек-овца већ је стар, можда тек нешто млађи од почетка времена, и одувек је будно мотрио на све његове губитке у животу, принудне и добровољне. Настојећи да схвати старчеве савете, он ипак чини све да нађе и Кики јер је веровао да га она, као његова скривена судбина, може повезати с немисливом тајном.

На том путу доживеће необичне ствари и срести људе који су му сви давали понеки наговештај – на свој начин откривали су му понешто о њему самом и ненамерно га водили корак даље а да притом није било јасно да ли се удаљава или ближи средишту своје тајне. Познаник из школских дана, привлачни глумац Готанда, јавља се као јунаков антипод, или чак алтер-его: њему је успех био суђен јер му је судбински све полазило за руком. Готанда је, међутим, чезнуо за животом какав води „ја” – једноставним и скромним животом анонимног човека. Њих двојица се зближавају чак до те мере да „ја” прихвата и пријатељеву најмрачнију тајну. Насупрот Готанди, јавља се тринаестогодишња девојка Јуки, очигледно асоцијална, али искрена и обдарена веома изоштреном интуитивном проницљивошћу. Унутрашња отуђеност од друштва повезује сва три лика, мада су лични профили Готанде и Јуки тешко замисливи ван оквира нараторове свести. Они су у његов живот ушли случајно, без намере да тамо остану, да би му на крају постали готово једини ослонци у спољашњем свету. Повлачењем тих људи из његовог живота драматизовало се тињајуће осећање усамљености и он, пред крај романа, суочен с повратком у самоћу по први пут исказује снажну афективност и паничан страх. Као да су до тад сви страхови и жеље били неосвешћени, или, пак, раздвојени међу тим ретким пријатељима и људима који су промицали угловима његовог света. Смрт неких од њих, као и физичко удаљавање других, оживели су у њему слутње нових губитака, нешто што није више смео дозволити.

Бројни чудни догађаји који су га задесили током потраге за Кики у његовом животу заправо ништа нису разрешили, бар не на конкретан начин. Ипак, као морски таласи о обалу, они су испирали ситан песак и учмалост из структура његовог постојања, и остављали га огољеног, суоченог са безданом у себи. Јунака на почетку упознајемо као разведеног човека који је напустио сваку врсту везаности, однекуд спремног да прихвати свој усуд јер је рођен из властите природе. Као и многи други Муракамијеви актери, и овај је лишен тешког призвука негативних емоција у односу према себи и другима. Иако се тиме умањује доживљај реалистичности јунака, његова дереализована перспектива али и способност здраворазумског и духовитог сагледавања чине га погодним чуварем

границе двају светова – оностраног и ононостраног. До овакве личности „ја” не можемо допрети посредством карактеризације јер је то личност готово провидне структуре и о њој сведоче само њени поступци и начин општења са светом. Кроз сусрете с другима и прихватање чињеничног стања он у себе уноси стране елементе, отуђује се од самог себе и тиме посведочава о свом систему вредности. Тиме се изнутра диференцирају различити аспекти његове личности и наставља се процес индивидуације, рађајући нове могућности односа према свету. Други осећају да према њему могу бити искрени јер су у сусрету с њим ослобођени сваке осуде и прорачуна према светским мерилима.

Кад га је упорна потрага за Кики довела до безизлазности, граница између оностраног и ононостраног постаје пропусна, у унутарњем мраку нестаје чак и Човек-овца, а цело његово биће сручује се у безвремени амбис, тамо куда иду сви они остављени на крају света. Жељан извесности и сигурности, „ја” се грчевито држи девојке необичног презимена, Јумијоши, која ради у новом хотелу „Делфин”. Помало неуротична, она је, поред њега, једина прошла кроз временско-просторну баријеру и доспела у мрак у коме је живео Човек-овца, та тајна спона што настоји повезати човеково унутрашње и спољашње. На крају, Јумијоши је остала и јунакова једина веза са стварношћу, она га је вратила из света утвара након што су апсурдне и нестварне личности нестале из његовог видног поља.

Наизглед лаким и забавним стилем Мураками овим делом човеково постојање у свету сагледава у његовој комплексности и необјашњивости. Иако обилује сложенем симболиком и алузијама, оно се може разумети и таквим какво се указује у духу читаоца, тј. у својој апсурдности и запретености. Уколико се јунак не изјашњава радо о себи, тврдећи да му и самом за то недостаје података, а да је свако одређење већ искључење других могућности, онда нам не преостаје друго него да до онога што је о њему истинито дођемо кроз спољашње манифестације његове унутрашњости. Уосталом, Мураками се ту претежно и занима за „ситуацију”, а не за појединачну субјективност у борби с исквареним светом. Људска душа је непрозирна и недоступна разумским тумачењима, стога није битно хоћемо ли пронаћи логички интерпретативни еквивалент баш за сваки елемент овог романа. Далеко је важније да схватимо какав је модус живљења у питању и у каквом односу то живљење стоји према самом себи у читавом мноштву збуњујућих ситуација. Ово дело, управо због тога, можемо читати као забавно штиво с елементима мистерије и фантастике, али и као значењски богат и отворен постмодернистички текст у коме ниједна могућност није искључена, једном кад је индивидуа достигла врхунац емоционално-интелектуалног и материјалног развоја у оквирима модерног друштва.

На крају, напомињемо да је ово један од првих превода књижевности овог писца код нас. У Јапану се већ дуго одржавају међународни

скупови преводилаца Муракамијевих дела а име нашег преводиоца одавно се нашло на светској мапи земаља „Муракамијевог књижевног подручја”. Једна од тајни планетарног успеха овог јапанског писца лежи и у чудноватој савремености његових јунака и лакоћи са којом се уклапају у интеркултурални миље, без обзира на различите традиционалне оквири. Томе увелико доприносе спонтана и вешта метафоричност, као и оригиналан хумор, што до изражаја посебно долази у овом роману. У том веома меродавном сегменту не постоји никаква разлика између оригинала и превода, који се стапају у јединственом читалачком утиску. Осим својим садржајем, роман *Играј Играј Играј* препоручује се тако и једним од првих, и најбољих, превода Муракамијеве књижевности код нас.

Далибор КЛИЧКОВИЋ

СВЕТ СА ДВА МЕСЕЦА

Харуки Мураками, *IQ84*, I–II, „Геопоетика”, Београд 2010; III, 2011

Не може се говорити о новом и веома ишчекиваном Муракамијевом роману а да се прећути чињеница да је српски превод угледао светлост дана пре многих других, на нашу радост чак и пре америчког и британског тржишта. Оваква повластица за љубитеље прозе нареченог јапанског писца стварно представља врхунски ужитак. Но поред ове чињенице, што је најважније, сам роман претендује да буде Муракамијево ремек-дело, најбоље до сада (бар од онога што можемо прочитати на нашем језику).

И у овом роману Мураками користи опробану технику две одвојене приче чији се путеви приближавају што су ближе заплету да би се на крају укрстиле. Овога пута наративно ткиво у виду две приче премешта се унакрст с поглавља на поглавље која носе имена главних протагониста романа – Тенга, професора математике у припремној школи, и Аоаме, инструкторке фитнеса, борилачких вештина и професионалног убице. Велики преседан који чини ово ново дело јапанског писца огледа се, осим у одступу од класичног обима његовог штива у облику романа (три тома у јапанском оригиналу, код нас преведена два, а четврти је у најави), у премештању приповедачке позиције са првог на треће лице. Наративни субјект његових романа, по правилу је препознатљив лик и представља својеврсни заштитни знак. Тенго, уколико изузмемо споменуту промену с првог на треће лице, одговара класичном муракамијевском јунаку. Он је пасиван, нигде-припадајући љубитељ кухиње, музике, емотивно ускраћен да оствари било какав однос, а понајвише

љубавни, па се задовољава површним сексуалним излетима. Чињеница да се уводи и женски лик, који је равноправан фокализатор приче, представља новину, а роман добија на динамици, вешто преносећи причу с једног на другог, па напетост расте доприносећи да се ово обимно штиво чита у једном даху. Радња се одвија у 1984. са очигледном алузијом на Орвелову *1984*, што се на бројним местима и експлицира. Сместивши причу у нашу прошлост, а Орвелову будућност, аутор је постигао жељени ефекат, да представи универзалне бољке човечанства и уже гледано, друштва. Мураками је идеју Великог Брата расплинуо и минимализовао на „човечулке”, који управљају светом и људима од вајкада, а усамљеност, изолацију и потрагу за аутентичним препознавањем и контактом као човекова иманентна својства.

Први том романа описује догађаје од априла до јуна, а други од јула до септембра. Роман почиње причом из перспективе женског лика, Аоаме, која по слушању Јаначекове Симфонијете, изласку из таксија и спуштањем пожарним степеницама с аутопута, не знајући, ступа кроз пролаз у алтернативну реалност, годину 1Q84, како је она назива. (Иначе Q и број девет се у јапанском изговарају исто, што и сугерише на готово неприметне разлике између „праве” и нове реалности, 1984. и 1Q84. године.) Аоаме извршава задатак на који се упутила елиминишући човека шилом које је сама направила, тако вешто да ће обдукција утврдити природну смрт. Друго поглавље уводи причу о Тенгу, коме уредник једне издавачке куће и нека врста његовог ментора, Комацу, предлаже да преправи рукопис романа *Луџика од ваздуха* приспео на конкурс за дебитантску награду. Тенго, који је писац у покушају, прихвата ово као својеврстан изазов. Преправљање рукописа чудне садржине још чудније ауторке, седамнаестогодишње Фукаери, показале се као скретница у исту ону 1Q84. у коју је закорачила Аоаме, но велики број страна одделиће спајање ова два наративна тока у један, доносећи велики број ликова и догађаја, што ће, помало налик на трилер, држати пажњу читаоца на врло високом нивоу. Како време одмиче открива се да прича о ова два лика сеже далеко у прошлост, тачније детињство, где један стисак руке у учионици остаје знак распознавања праве и јединствене емоције која одређује њихову субину у будућности. Тако се роман може интерпретирати и као аутентична прича о жељеном и не увек оствареном контакту, о потреби правог разумевања и препознавања две особе у празном свету. Због тог јединственог момента и сазнања о постојању оног другог они без пуно страха прихватају наметнуте позиције у новом свету 1Q84, он као *receiver*, она као убица вође чудне религиозне групе, о којој приповеда Фукаери у *Луџики од ваздуха*. Као антивирус њих двоје који немају шта да изгубе, јер имају једно друго, убачени су у реалност 1Q84. године. Приче унутар приче, осим посебне вредности које та микронаративна штива имају (као што је прича о граду мачака), омогућавају да се

детаљно позабави разним темама – од религиозних заједница до процеса стварања књижевног дела.

Иако се прва два тома могу посматрати као одређена и врло успешна целина, ипак се, иако не формално, осећа да наставак следи. Остаје само да се надамо да ће испунити очекивања. Муракамијево приповедање о самоћи и изолацији човека у модерном друштву, заводљив стил писања а све зачињено мирисом јапанске кухиње јесте добитна комбинација за огромну интернационалну популарност.

*

Наставак прва два тома истоименог романа заокружује причу романа и чини је јединственом наративном целином. Читаоци Муракамијевог дела биће изнова изненађени надреалним токовима зачињеним, слободно се може рећи, бизарним, па и гротескним сценама. Злостављање девојчица унутар верске организације Сакигаке, као и ритуална сцена сексуалног општења Тенга Фукаери која наликује на силовање и томе сличне, учинили су да овај Муракамијев роман навуче једну дозу отпора критике западног света. С обзиром на чудесност (али и чудесну реалност) Муракамијевог фикционалног света, овакви се моменти не могу посматрати одвојено и изоловано, а понајмање у контексту реалне и социјалне прихватљивости.

Књига три, за разлику од прве две, уводи и трећи наративни ток дат кроз призму већ постојећег лика, Ушикаве, који заправо наслућује везу између Тенга и Аомаме и тако представља чврсту спону сада већ радњом преплетеног штива. Читава трећа књига је, заправо, ток припреме за судбински сусрет двају протагониста романа, који се одвија на самом крају. Акцент је, за разлику од претходна два дела, на љубавној причи, као и Тенговом потрагом за идентитетом кроз неговање оца у коми, његову смрт и сазнања која ће уследити након тог догађаја. Ушикава се ту затиче као нека врста контраста ликовима који су на граници да остваре сусрет, да остваре некакав однос, тачније судбинско препознавање два бића у извитопереном и празном свету. Тако лик самосталног приватног истражитеља кога унајмљује наречена верска организација заправо постаје крајњи симбол оне врсте усамљености и изолације коју су и Тенго и Аомаме искусили, односно коју би до крајњих граница искусили да им сусрет на крају романа није изван.

Ушикава је изразито ружан човек накарадног облика главе због чега је увек, а priori одбојан и у исто време одбачен. Међутим, човек изузетне интелигенције, обдарен невероватном стрпљивошћу и интуицијом заправо је некада живео социјално пожељан живот – са послом адвоката, женом и две лепе ћеркице у кући са баштом и псом. Нигде се не експлицира шта је то иницирало Ушикавино отпадништво, али се

јасно ставља до знања да његов „унутрашњи лед” такав живот није могао да отопи. Тако се пожељни нормативи у виду доброг посла, реномираног статуса у друштву и, наизглед, идеалне породице показују као јалови уколико нема аутентичног препознавања и блискости која је заправо централна тема овог дела. Ушикава окончава свој живот тако што шпијунира Тенга у изнајмљеном стану, без намештаја, једе конзервирану, безукусну храну и спава у врећи за спавање. То су последњи одједи његовог живота пре ужасне смрти давлeњeм коју спроводи Тамару да би заштитио Аомаме од организације. Користећи власи косе његовог већ укрућеног леша човечуљци праве лутку од ваздуха. Ушикава умире сам са једноминутним осећајем повезаности са Фукаери онога тренутка када је успела да му узврати поглед кроз објектив његовог фотоапарата.

Тако се Тенгов и Аомамин сусрет одвија без опасности његовог прозрења, али и као много интензивнији догађај насликан управо на мрачној позадини живота овог бизарног лика. Низ догађаја који претходе њиховом финалном спајању, између којих је и појављивање фантомског убирача НХК претплате за кога се сматра да је нека врста утваре или духовног двојника Тенговог оца у коми, Тенгов амбивалентан однос према њему за време коме и након смрти као и слике која би могла расветлити његово порекло, заправо представљају заплет трећег дела романа. Многи од њих остају, на неки начин недоречени, па би се могао наслутити и наставак. Сам крај романа представља преседан у односу на читав Муракамијев опус. Његов препознатљиви лик овде остварује комплетан емотивни однос, а идилична слика породице на помолу (Аомаме је трудна са њим иако пре тога нису имали однос) представља нестандартан завршетак.

Запањујућа је, међутим аналогија између света 1Q84. и наше стварности. Тенго и Аомаме су до пред крај романа „заглављени” у паралелној стварности, свет који они познају је ишчезао, а овај са два месеца заправо је само реплика првог. Као и наша стварност, која је све више симулација живота каквог смо некад живели, затичемо се заробљени у цивилизацији испражњеног смисла. Чак и када успевају да прођу кроз „процеп” између две реалности, ништа не гарантује да је свет са једним месецом заправо свет 1984. коју они познају. Напротив. Леви профил тигра на билборду сугерише управо то. У то да је аутентична 1984. заправо ишчезла вероватно бисмо се могли уверити у четвртном делу. Због споменуте аналогије, то је готово очекивано. Да ли ће Тенго и Аомаме успети да поврате свој мир и уживају у новостеченој ситуацији у свету са једним месецом или ће се обрети у неком другом паралелном свету, остаје на машти читаоца или стрпљивости. До следећег дела.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

МАЦУО БАШО (Уено, Јапан 1644 – Осака, 1694), јапански песник, зачетник хаику поезије, један од највећих хаику песника. Уз бројне песме, написао је и путопис *Уска стџаза ка далеком северу*.

БОЈАН ВАСИЋ, рођен 1985. у Банатском Новом Селу код Панчева. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Срча*, 2009; *Томашо*, 2011.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише студије, есеје и критике. Објављена књига: *Сторија о лудилу у доба авангарде – психолошкој сиркуларности у пријавеци српског модернизма и авангарде (1913–1932)*, 2011.

ДАНИЈЕЛА ВАСИЋ, рођена 1966. у Београду. Јапанолог, бави се проучавањем класичне јапанске књижевности у поређењу са српском народном књижевношћу. Пише научне и стручне радове и преводи с јапанског језика. Монографија: *Сунце и мач – јапански митови у делу Кођики*, 2008. Преводи: Гизо Осами, *Уејекере из области Ђијосе – збирка старих прича народа Аину*, 2002; збирке приповедака Рјуносуека Акутагаве: *Нос*, 2002; *Бели*, 2004; *Бисејева верност* (заједно са Х. Ј. Вукелићем), 2008; *Раџомон и друге приче* (заједно са Д. Кличковићем), 2008; затим *Историја Јајана – из Коданџине Илустриране енциклопедије Јајана* (заједно са Д. Кличковићем, Д. Глумац и М. Павковић), 2008; *Кођики – записи о древним догађајима* (заједно са Х. Ј. Вукелићем, Д. Кличковићем, Д. Глумац), 2008; *Прича о секачу бамбуса – Такејори моногајари* (заједно са Х. Ј. Вукелићем), 2010. и Рјуносуека Акутагава, *Пакао и друге приче* (заједно са Д. Кличковићем), 2011.

БЕЋИР ВУКОВИЋ, рођен 1954. у Колашину, Црна Гора. Пише поезију. Књиге песама: *Чисто стање*, 1980; *Зидови који расту*, 1983; *Мефистово сјеме*, 1985; *Појис свиленим џајјаном*, 1988; *Кад ујутру ѓавран освануо*, 1989; *Игралиште*, 1992; *Црна уметност*, 1994; *Лов у нејасном* (избор), 1997; *Федерални посед*, 2002; *Играчке пројаси*, 2005; *Дух парка*, 2007; *Нечишач*, 2009; *Црна уметност* (избор), 2010. Објавио је још и књигу политичких чланака *Што све зинули*, 2002. и антологију *Боже правде*, 2006.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ, рођена 1951. у Врбасу. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Опћоритије Јеленине прозоре*, 1978; *Намасије, Индија*, 1984; *У Фрушкој гори 1854*, 1985; *Милица–Вук–Мина*, 1987; *Разговори о Индији*, 1989; *Прејиска Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, 1991; *Искусња прозе – разговори са прозним писцима*, 1993; *Токови савремене прозе – разговори са прозним писцима*, 2002; *У појрази за главним јунаком*, 2003; *Српкињин круг кредом*, 2006; *Библиографија радова о Милицы Стојадиновић Српкињи*, 2007; *Ликови у Дневнику Анке Обреновић*, 2007; *Дневник Анке Обреновић*, 2007; *Животи и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 2010.

МАРИЈА ГИЧИЋ ПУСЛОЈИЋ, рођена 1981. у Београду. Англиста, преводи поезију и прозу с енглеског и на енглески. Пише огледе о књижевности, објављује у периодици. Преводи поезије: Дејвид Холер, *Дводелни изуми* (избор), 2003; Васко Попа, *The Little Box*, 2004; Џонатан Болтинг, *Изабрана поезија*, 2006; Иван В. Лалић, *Selected Poems*, 2006; Милан Драговић, *On Cause and Sense*, 2007; Милан Драговић, *A Bow of the Bird of Paradise*, 2007; Хинако Абе, *Госија од поља*, 2011. Преводи прозе: Херберт Цорц Велс, *Времејлов*, 2004; Стеф Пени, *Нежност вукова*, 2008; Радмила Милентијевић, *Милева Марић Ајнштајн: Животи са Албертијом Ајнштајном*, 2010.

ДИВНА ГЛУМАЦ, рођена 1974. у Београду. Јапанолог, дипломирала, магистрирала и докторирала на Групи за јапански језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је и запослена. Преводи с јапанског језика на српски и бави се проучавањем савременог јапанског језика. Преводи: Харуки Мураками, *Сјутник љубав* (као Дивна Томић), 2004; Харуки Мураками, *Играј Играј Играј* (као Дивна Томић), 2005; *Кођики – записи о древним догађајима* (заједно са Х. Ј. Вукелићем, Д. Кличковићем, Д. Васић), 2008; *Историја Јајана – из Коданцине Илустриране енциклопедије Јајана* (заједно са Д. Кличковићем, Д. Васић и М. Павковић), 2008.

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ, рођен 1954. у Панчеву. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Мајтерњи језик*, 1978; *Линије на длану*, 1980; *Врвез*, 1985; *Царска намигуца*, 1990; *Јадац*, 1993; *Пусија срећа*, 1994; *Лоџ*, 1995; *Мајтерњи језик и песме при руци*, 1995; *Цваси*, 1996; *Чисјац*, 1997; *Сновије*, 1998; *Жива душа*, 1999; *И ошаци и маши* (избор), 2002; *Млеч*, 2004; *Светлост и звуци* (изабране и нове песме), 2005; *Шајкачки сонети*, 2008; *Дарови* (изабране и нове песме), 2009; *Вијадук*, 2011. Алманах стихова: *Аух, што живоји ушима стиреже*, 1989. Књиге приповедака: *Приче из појаје*, 2007; *Приче за романе*,

2012. Роман: *Мужа душа*, 2009. Есеји и критике: *Прокрустова ћосћеља*, 1989; *Плес у нећвама*, 1998; *Полемике и одуци*, 2004. Студија: *Бранко – ћесник младосћи*, 1984. Студија и антологија: *Ојкача*, 1988. Књига разговора: *Живи звуци Ненада Грујичића* (приредио М. Јевтић), 2008.

ТОМАШ ЕВЕРТОВСКИ (TOMASZ EWERTOWSKI), рођен 1985. у Познању, Пољска. Докторанд је на Факултету пољске и класичне филологије на Универзитету „Адам Мицкјевич” у Познању. Бави се компаративном књижевношћу. Неколико пута је боравио у Србији у оквиру међународних програма и размена.

КАЈОКО ЈАМАСАКИ, рођена 1956. у Каназави, Јапан. Од 1981. живи у Београду, предаје на Филолошком факултету на Катедри за јапански језик и књижевност. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с јапанског и на јапански. Књиге песама на јапанском: *Tori no tameni* (*Пћицама*), 1995; *Ubusuna rodina* (*Родина, ubusuna*), 1999; *Bara, mshirani kuni* (*Ружа, ћућина*), 2001; *Hisoyaka na asa* (*Скривено јућиро*), 2004; *Atosu, shizukana tabibito* (*Аћос, ћихи ћућиник*), 2008; *Mio hayami* (*Убрзана вода*), 2010. Књиге песама на српском: *Скривено јућиро*, 2001; *Родина, ubusuna*, 2004; *Сановник, река*, 2005; *Олујни брећ*, 2008. Књига есеја: *Sokokara aoi yati ga sasayaki* (*Оданде се чује азурна ћама*), 2003. Студија: *Јаћанска аванћардна ћоезија*, 2004. Преводи са српског на јапански: Данило Киш, *Wakaki hi no kanashimin* (*Рани јаду*), 1995; *Shisha no hyakka jiten* (*Енциклоћедија мрћивих*), 1999; *Niwa, hai* (*Бащћа, ћећео*), 2009. Преводи с јапанског на српски: Шунтаро Таникава, *Деће на сћећенищћу*, 2007; Казуко Шираиши, *Мала ћланећћа*, 2010. Приредила: *Чећири ћодищћа доба – савремена јаћанска хаћу ћоезија*, 1994, 2003.

ХИРОШИ ЈАМАСАКИ ВУКЕЛИЋ, рођен 1941. у Токију, Јапан. Од 1963. живи у Југославији. Преводи савремену јапанску прозу и поезију на српски језик (М. Башо, Ј. Бусон, Ј. Сасаки и др.), српске ауторе на јапански (И. Андрић, В. Караћић, П. П. Његош, Д. Михаиловић и др.), а есејистичке и критичке текстове објављује у периодици. Приредио је антологију *Чећири ћодищћа доба – савремени јаћански хаћу* (коаутори С. Митровић и К. Јамасаки), 1994. и објавио *Јаћанско-срћски и срћско-јаћански речник са краћком ћраматћиком јаћанскоћ језика*, 2003.

ДАЛИБОР КЛИЧКОВИЋ, рођен 1974. у Пакрацу, Хрватска. Јапанолог, дипломирао, магистрирао и докторирао на Групи за јапански језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је и запослен. Бави се књижевним и научним превоћњем с јапанског, објављује у периодици.

ГОРАН КОРУНОВИЋ, рођен 1978. у Јагодини. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Госпојиримсџва*, 2011; *Река каишева*, 2011.

ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ, рођена 1946. у Сенти. Пише поезију, препеве, књижевну критику и есеје. Књиге песама: *Враћио се Волођа*, 1966; *Несан*, 1973; *Сџуд*, 1978; *Самица*, 1986; *Осмејак омчице*, 1993; *Муџка срма*, 1993; *Дивљи булевар*, 1993; *Дуџа џрна*, 1995; *Осмејак џод сџражом*, 1995; *Ауџојорџреј са крилом*, 1996; *Словочувар и словочуварка*, 1998; *Пејзажџ невидљивоџ*, 2001; *Године, џесме*, 2002; *Писмо на кожи*, 2002; *Њуџнов дремеж*, 2004; *Жена од џесме*, 2006; *Плави снеџ*, 2008; *Сџаклена џрава* (избор), 2009; *Ружа, одисџа* (избор), 2010; *Моџел за збоџом*, 2010. Књижевна студија: *Миџско у Насџасџевићевом делу*, 1976. Књиге критичко-есејистичких текстова: *Додир џауновоџ џера: књџга чџџања 1*, 1994; *Трејей и чвор: књџга чџџања 2*, 1997; *Божансџво џесме*, 1999; *Орфеј из џереџане: књџга чџџања 3*, 2001; *Куџиџа за месечину*, 2003; *Свирач на влаџи џраве*, 2006; *Изџовориџи звезду*, 2010; *Талоџ недоверџеноџ*, 2010.

МОРИ ОГАИ (Цувано, Јапан, 1862 – Токио, 1922). Књижевник, преводилац, књижевни критичар, као и војни лекар и научник. Један је од носилаца модернизације уметности и науке у Јапану крајем XIX и почетком XX века. Након што је дипломирао медицину у Токију, од 1884. до 1888. године борави у Немачкој. По повратку гради успешну каријеру војног лекара и 1907. године унапређен је у Начелника санитарске службе у јапанској војсци. У Немачкој се упознаје са европском филозофијом и књижевношћу. Његови преводи немачких, али и других светских писаца, доприносе приближавању европских књижевних токова јапанској публици. Огаи свој књижевни рад започиње приповетком *Maihime* (*Иџрачица*, 1890). Дела из друге стваралачке фазе овог плодног писца заснивају се на ауторовим личним искуствима, а међу њима је и Огајев најпознатији роман *Gan* (*Дивља џуска*, 1911–13). На Огајев живот и дело значајно је утицало ритуално самоубиство генерала Ногија Маресукеа 1912. године, које је за повод имало смрт цара Меиђија. Инспиран, Огаи пише *Okitsu Yagoeon no isho* (*Последња воља Окиџу Јаџојмона*), као прву у опусу приповедака са историјском позадином (*rekishi shōsetsu*), у којима он користи историјске теме како би представио савремени живот. Овом поджанру припадају и *Abe ichizoku* (*Породиџа Абе*, 1913), *Gojinhahara no kataiuchi* (*Крвна освеџа на Гођуинџахари*, 1913), *Sansho Dayu* (*Газда Санџо*, 1915) и *Takasebune* (*Такасе чамаџ*, 1916). У последњим годинама свог живота Огаи пише историјске биографије (*shiden*) девет лекара традиционалне кинеске медицине из Токугава периода. (Д. В.)

НЕМАЊА РАДУЛОВИЋ, рођен 1978. у Београду. Бави се српском народном књижевношћу, пише поезију, огледе и студије. Књига песама: *Пројасић празника*, 2004. Студије: *Слика светиа у српским народним бајкама*, 2009; *Подземни шок – езоџерично и окулићно у српској књижевности*, 2009.

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ, рођен 1940. у Скопљу, Македонија. Оснивач је и теоретичар сигнализма, српског (југословенског) неоавангардног стваралачког покрета и уредник Интернационалне ревије *Сигнал*. Пише поезију, есеје, дневничку и епистоларну прозу и бави се мултимедијалном уметношћу. Књиге поезије: *Планетиа*, 1965; *Сигнал*, 1970; *Куберно*, 1970; *Пућовање у Звездалију*, 1971; *Свиња је одличан ѿливач*, 1971; *Стејенићиие*, 1971; *Поклон-ѿакеић*, 1972; *Наравно млеко ѿламен ѿчела*, 1972; *Тридесетић сићналисѿићкићкх ѿесама*, 1973; *Гејак ѿланца ѿуљарке*, 1974; *Телезур за ѿракање*, 1977; *Инсекѿић на слеѿоочнићи*, 1978; *Алћол*, 1980; *Textum*, 1981; *Чорба од мозћа*, 1982; *Chinese erotism*, 1983; *Нокаут*, 1984; *Дан на девичњаку*, 1985; *Заћућићм језа језик језћро*, 1986; *Поново узјаћујем Росинатића* (избор), 1987; *Белућска ѿѿићје кѿићнићу*, 1988; *Source de cerveau dans l' Europe de l' Est*, 1988; *Видов дан*, 1989; *Радосно рже Рзав*, 1990; *Трн му црвен и црн*, 1991; *Амбасадорска кибла*, 1991; *Сремски ћеваћ*, 1991; *Дищем. Говорим*, 1992; *Румен ѿућѿићер кѿићу ѿрећрчава*, 1994; *Сѿирѿићићиз*, 1994; *Девичанска Визанѿићићја*, 1994; *Гласна ѿаћалићка*, 1994; *Исѿљувак олје*, 1995; *У цара Тројана козје уши*, 1995; *Смрдибуба*, 1997; *Звездана мисћрићја*, 1998; *Елекћрићна сѿѿолица*, 1998; *Рећейћић за зајћање јећре*, 1999; *Азурни сан*, 2000; *Пуцањ у ѿовно*, 2001; *Гори ѿовор*, 2002; *Фонейић и друће ѿесме*, 2005; *Плави већар*, 2006; *Паралелни светићови*, 2006; *Рана, реч и ѿесма* (коаутор Д. Богојевић), 2007; *Злаћино руно*, 2007; *Свиња је одличан ѿливач и друће ѿесме*, 2009; *Љубавник неѿѿоде*, 2009; *Глад за неизћоворљивим*, 2010. Књиге прозе: *Тек сѿићо сам ѿѿворила ѿѿићу*, 2000; *Дощейћало ми у уво*, 2005; *Прозор*, 2006; *Шаћро ѿриће*, 2007; *Лај ми на ћон*, 2007; *Шокинћ-блу*, 2007; *Киснем у кокощићу*, 2008; *Боли ме блајбинћер*, 2009; *Торба од врбовѿ ѿрућа*, 2010. Књиге есеја, студија и полемика: *Сигнализам*, 1979; *Шћейић за щуминдере*, 1984; *Певци са Бајлон-сквера*, 1986; *Дневник авангарде*, 1990; *Ослобоћени језик*, 1992; *Ићра и имаћинаћићја*, 1993; *Хаос и Космос*, 1994; *Ка извору сѿѿвари*, 1995; *Планейћарна кулћура*, 1995; *Жећћ граматѿолоћиће*, 1996; *Signalism Yugoslav creative movement*, 1998; *Miscellanea*, 2000; *Поећићка сићнализма*, 2003; *Токови неоаванћарде*, 2004; *Језик и неизрећиво*, 2011; *Дневник сићнализма (1979–1983)*, 2011; *Време неоаванћарде*, 2012. Књиге за децу: *Мищ у обданићићу*, 2001; *Блесомер*, 2003. Приредио више антологија и зборника. (www.miroljubtodorovic.com; mtodorovic2.blogspot.com)

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, рођен 1947. у Бечеју. Књижевни теоретичар, прозаиста, песник и критичар, члан је Европске Академије наука, уметности и књижевности (Париз), члан француског и аустријског ПЕН-а, као и Француског друштва писаца (Париз), те Аустријског савеза писаца (Беч). Важнији теоријски радови: *Бијно јесништво*, 1988; *Картезијански роман*, 1989; *Из искуства бијка и певања. Нацрт за једну онтолозију јесништва*, 1990; *Саморазорне теорије*, 1994; *Бесконечна замена. Фундаментална онтолозија као теорија поезије*, 1997; *Конечна теорија књижевности*, 2000; *Поезија и мишљење бића. Књижевнокритички приступ поезији са становишта фундаменталне онтолозије*, 2001; *Песништво, књижевна теорија, егзистенција*, 2003; *Бијно јесништво*, 2004; *Галилејевска поетика – огледи о писању и његовим метафорама*, 2004; *Херменеутика непрозирног – јесништво, онтолозија, херменеутика*, 2006; *Чекић без господара*, 2009; *Огледи о књижевној теорији – књижевна теорија и деридијанска револуција*, 2011; *Против књижевне теорије*, 2011. Роман: *Закаснили извештај једној академији*, 2000. Књиге песама: *Картезијански пролаз*, 1989; *Чувар времена*, 1990; *Целан-стиудије и друге песме*, 1991; *Видело жишца*, 1992; *Светлости за иској*, 1992; *Понављање и разлика*, 1992; *Cool memories*, 1994; *Угарци*, 1994; *Предео с Вишгенцијаном и друге рушевине*, 1995; *Преиспитивање извора*, 1995; *План повратка*, 1996; *Друга историја књижевности*, 1997; *Разговор у Хајделбергу*, 1998; *Сезона без Госиода*, 1998; *Стиудија јеситаменита*, 1999; *Чистина и присутности*, 2000; *Пустинје језика*, 2001; *Нигде*, 2002; *Лето мога језика*, 2002; „*Paul Celan*”, 2002; *Курелук мога незадовољства*, 2004; *Нова узалудности*, 2005; *Археологија прага. Фукоова заоставштина – јоема археологија*, 2008; *Плодови похода*, 2008; *Архив* (избор), 2009; *Песме од листога и багременог дрвета*, 2009; *Нова узалудности / Erneute Vergeblichkeit*, 2009; *Übung im Zweifel*, 2010; *Никуд*, 2011.

ДРАГАН ХАМОВИЋ, рођен 1970. у Краљеву. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Мракови, руке*, 1992; *Намештеник*, 1994; *Мајична књига*, 2007; *Албум раних стихова*, 2007; *Жежено и нежно*, 2012. Књиге есеја и критика: *Сан Драгана Илића*, 1990; *Сивари овдашње*, 1998; *Песничке сивари*, 1999; *Последње и прво*, 2003; *С обе стране*, 2006; *Лето и ципати – поезија и поетика Јована Христића*, 2008; *Песма од почетака*, 2009; *Раичковић – јеснички развој и поетичко окружење*, 2011; *Мајични приступ*, 2012.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уредник Иван Негришорац (Драган Станић). – 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: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

најстарији наш књижевни часопис

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

Годишња претплата износи 2.000 динара, за чланове Матице српске 1.000 динара, а за иностранство 100 €.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске*.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити у свакој пошти на рачун Матице српске број 295-1234397-90 (Српска банка), са знаком „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

