

живота Србије и света, видокруг мемоаристе задивљује обухватом имена и догађаја: то су песници, сликари, архитекте, композитори, историчари, философи; места и предели; здања; догађаји са њиховим актерима (довољно је у овом смислу опоменути се преобила стихова, сентенци и колоквијалних исказа, које Лазаревић наводи у оригиналу на шест језика – требало је, често, утврдити порекло цитата, па их све, потом, пренети у српски језик)... Било је, дакле, неопходно установити, разрешити и провереним објашњењима опремити толике загонетности и непознанице текста.

Приређивач све то пружа на двојак начин: најпре у надахнуто написаноме исцрпном предговору, а онда и на подручју напомена и коментара, до те мере обимном да прелази број од пет стотина академски устројених јединица.

Било је, такође, нужно на светлост културне јавности извести и представити релативно непознатог мемоаристу – личност за коју су, можда, чули тек неколики међу историчарима српске и југословенске привреде, док са литерарне стране, све досад, нико ништа о њему није знао.

Тога колико сложеног, толико ризичног приређивачког задатка могао се, сва је прилика, прихватити само онај кога стручна спрема и неопходна енциклопедијска култура, на једној, и лични истраживачки и књижевни афинитети, на другој страни, позивају да уђе у подухват такве сложености.

У свима побројаним смисловима Гордана Ђилас исказала се као захвални зналац и трудбеник, баш онакав на каквог је спис Милана Лазаревића *Субоће и недеље* деценијама чекао. Ово се подједнако односи и на албум личних и породичних фотографија Милана Лазаревића, донет на крају књиге као засебан прилог. Ваља јој честитати на обављеном послу.

Јован ПЕЈЧИЋ

БЕЛИ СТЕПЕНИК НА КОНКРЕТНОМ КВАДРАТУ

Јакуб Корнхаузер, *Бели квадрати на белој њозадини*, прев. Бисерка Рајчић, Трећи трг, Београд 2019

Релативно млађи пољски песник и по вокацији романиста, Јакуб Корнхаузер, рођен 1984. године у Кракову, до сада није био представљен у ширем смислу српској читалачкој публици. Његов отац, Јулијан Корнхаузер, познат је нашој академској јавности, такође као песник, али и „југослависта”, који је докторирао темом о „сигнализму у српској нео-

авангарди” 1981. године. Наша еминентна преводитељка Бисерка Рајчић превела је са пољског језика, поред бројних белетристичких и стручних књига, и докторат Јулијана Корнхаузера у виду књиге 1998. године, али и, двадесет година касније, широк избор из поезије Јакуба Корнхаузера (поговор је датиран 11–12. новембром 2018. године). Иако романиста, који је докторирао на теми „Статус предмета у поезији европског надреализма” (2014), Јакуб Корнхаузер бавио се и темама из српске књижевности, посебно када је реч о делима авангардне и неоавангардне провенијенције.

Разноврсност интересовања и висока научна обавештеност били су посве леп предуслов да се знање, али и породично порекло, животно искуство и песникова индивидуалност естетизују трима збиркама поезије, које су представљене српским читаоцима (мада је песник и аутор једног путописа). Ради се, наиме, о књигама *Тежак њрекршај* (2007), *Нејасна њосијања* (2009) и *Фабрика квасца* (2015), за коју је добио Награду „Вислава Шимборска” (2016), како се можемо информисати у поговору „Јакуб Корнхаузер или налево од поезије, надесно од прозе”. Метафоричан наслов који је поговору дала Бисерка Рајчић одређује и природу песничког стварања овог аутора. Већином, песме нису конвенционално строфично организоване, већ је „силабички оквир” налик на форму прозе. У науци о књижевности о овом феномену, барем код нас, писала је подробно Бојана Стојановић Пантовић, именујући га „прозаидом”.

Будући романиста, Корнхаузер је засигурно могао имати у виду и такозвани концепт „проезије”, карактеристичан за стваралаштво Ренеа Шара (1907–1988), са којим, иначе, успоставља вишестепени песнички дијалог. У погледу елемената надреалистичке поетике, чини се да је поезија обојице аутора у већој мери кореспондентна. Шар је, како подвлачи Албер Ками, „прошао кроз надреалистичко искуство”, а Корнхаузер је не само докторирао на теми о европском надреализму већ је један од наслова наше новинске критике тачно и духовито именовао песника као „надреалисту на бициклу”.

Наш преводилац Шара, Јован Христић, пише да је француски песник „вратио природу у поезију, али његова природа није ни дивља природа романтичара, ни питома природа пасторалних песника, ни полутамна природа симболиста; то је природа са којом живимо, у којој дишемо пуним плућима, и у којој наше тело постаје инструмент сазнања”. Може се рећи да је овакво поимање природе блиско песничкој имажинацији Јакуба Корнахузера. Из поговора сазнајемо за његов став о „победи природе над културом”, али и бројни флорални мотиви, попут шума, дрвећа и лишћа (особито кестенова), фаунални, с посебним акцентом на лисици и птицама, снажно дозивају Шарово „Бацање чини на Лисичјем имању”, „Жују”, „Косидбу” итд.

Обиље птичјих врста код француског и пољског песника рекло би се да проблематизује могућност равнотеже у свету, али и искуства праска и новог почетка, како резимира Маја Медан, поредећи мотив птице код Шара и Дединца у чланку „Профано и естетско у песништву Ренеа Шара и Милана Дединца” (2014). Крај света експлицитна је тема Корнхаузерове песме „Bis ans Ende der Welt”, међутим, повлашћен мотив детлића, који се налази и на корицама пољског издања *Фабрике квасца*, постаје песнички емблем за нашу епоху: „У старој згради која се гнездила испод димњака, живео је зелени детлић, глув као топ” („Фабрика квасца”).

Конечно, наклоност ка ноћној атмосфери блиска је обојници песника, као и специфичност песничких слика. Христић каже да са Шаровим „сликама треба путовати, треба ићи за речима и тражити путеве којима су дошле у неке спојеве који нам се у први мах чине загонетним, и онда се вратити натраг, на почетак, на чулни доживљај из кога су потекли”, док је песма „Bis ans Ende der Welt” парадигматична управо са становишта слике у којој лирски субјект заиста иде за речима „све до самог краја”: „после извесног времена опазио сам / да речи све брже јуре / пробијао сам се кроз / бујно шипражје знакова / у трци за ваздухом / зауставити удаљавајуће реченице / или допрети до њиховог извора”.

Други рукавац тумачења мотива шуме и лишћа води ка познатој Бодлеровој песни „Везе”, у којој се лирски субјект креће кроз „шуму симбола”, а „природа је храм где мутне речи слећу”. Од симболистичке поетике Јакуб Корнхаузер прави одступницу. Лирски субјект је „паралисан међу оморикама”, међу којима је тражио „излечење”. „На тај начин стицао сам сигурност, да је крај такође недостижан, као и давно пређено”. Стиче се утисак да се лирски субјект ове поезије креће пре кроз шуму увелих симбола, симбола који су, као пред снагом надлазеће зиме, напросто отпали као лишће. Отуда и неретке тематизације пролазности времена, јесени, снега и леда, мотива кестена, нашминканих костура и лобања. Снажна аура симбола као да се излизала и у савременом добу помало би било анахроно пуко се ослањати на устаљена симболичка значења. Зато се можда и чинило „да ће лишће прекрити цео свет”, као у песни „Само у пролазу”.

Симболизам периодизацијски претходи авангарди, која постаје примарно извориште надахнућа Јакуба Корнхаузера, зато је и декларисана маркерима прошлог и потрошног. Према авангардном, песник се и аутопоетички одредио, како сазнајемо из поговора: „Присталица сам теорије, јер оно што је авангардно дубоко је усидрено у стварности.” Међутим, његова „проезија” није стандардно авангардног обличја. Песник је то вешто прикрио, пишући у иоле конвенционалном маниру, али служећи се „имагинаријумом” европског авангардног наслеђа. С једне стране вреди поменути експресионистичко сликарство, будући да немали број песама у поднасловима и парентезама садржи имена Џејмса

Енсора, Аугуста Макеа, Карла Шмита Ротлуфа, Ериха Хекела, једног романтичарског сликара – Вилијама Тарнера у књизи *Тежак њрекршај*, а затим у *Фабрици квасца* наилазимо на Сутина, Маљевича, Шилеа, Клеа и опет Енсора.

Јакуб Корнхаузер изјавио је како „сликама конструише приче на принципу монтаже или колажа, као што су то раније чинили кубисти, надреалисти, Херберт у својој збирци 'Студија предмета'". Сликама наведених сликара, читалац ваља да у свести замисли оно што је песник текстом додао. Дакле, за разлику од авангардног уметника који визуелно комбинује слику и текст, Корнхаузер имена сликара користи као „сигнале” за она ликовна дела на која треба монтирати или накалемити његову песму.

Овај поступак једним је делом близак и конкретној поезији. Према Мацлеровом *Лексикону авангарде*, „поступци путем којих настаје конкретна поезија су и колаж и монтажа. (...) Уколико су у контрасту са садржајем конкретног света из окружења, постиже се уметничка колизија између форме и садржине, као и између прошлости, садашњости и будућности, што читалац конкретно доживљава у акту читања односно слушања”. Корнхаузер типичну визуелну форму конкретне песме претвара у текст, тј. ниво индивидуално имагинарног.

Отуда је циклус песама „Бели квадрат” са Маљевичевим именом у насловима песама врло интересантан и ефектан, па је и послужио као инспирација за наслов српског издања *Бели квадрати на белој позадини*. То би можда могао да буде и леп гест којим се алудира на потенцијалну везу Корнхаузерове поезије са сигналистичком поезијом Мирољуба Тодоровића, посебно збирком *Сивејеницише* (1971). Један од неретких лајтмотива целокупне поезије пољског аутора јесу степенице: „Зграда се састојала само и искључиво од степеништа” („Храпава површина”), „Куда воде напуштене степенице?” („Откривајући тајне мрачне прошлости”), али епилошке песме Тодоровићеве песничке књиге, као што су „Бела песма” и „Песма о простору”, јесу визуелни прикази Корнхаузерових наслова. Речју, ради се о црном квадрату на белој површини листа и белим словима беле песме, која су диференцирана од белине хартије рељефном површином, као што се и на корицама српског издања Корнхаузерове поезије бели квадрат уочава на белој квадратној позадини, визуелним решењем у две нијансе белих квадрата и трећом нијансом у виду једне линије која као да је превучена темпером.

Тодоровићеве песме припадају конкретној поезији, али Корнхаузерове такве само једним делом. Како се наводи у *Лексикону авангарде*, у конкретној поезији „технике комбинације и пермутације примењују се за констелације слова као и констелације речи, при чему простор – бели лист папира – поједине елементе језика не само дели него их и визуелно повезује. Речи се на празној површини групишу на начин који

омогућава да се њихова семантичка веза примарно успостави не синтаксичким средствима него положајем у простору.” У „конкретној” поезији 21. века тај „простор” престаје да буде *конкретан* простор књиге или листа папира, већ се он премешта у спацијум маште сваког читаоца понаособ.

Повлашћеност белине једним је делом ситуирана у похвалу леду: „Вода ме никада није занимала сама по себи. (...) Знатно занимљивија бејаше зими, у виду леда” („У виду леда”), зимским пејзажима, функционализацији трагова у снегу и сл. Када се има у виду песников ауто-поетички исказ по којем „испод белог на белом крије се нешто испуцало, историја, коју сам покушавао да дешифрујем”, онда је и кретање лирског субјекта омеђено „белинама” историје. Другим речима, постаје јасније због чега песме остављају утисак незнања и дезоријентисаности лирског субјекта, који као да се креће по Ешеровим степеницама. Такође, он или бежи, иде уназад и непрестано покушава да пронађе кључ и отвори нека врата која га можда могу дислоцирати од рада историјског времена. Крећући се као Алиса кроз земљу чуда, може да констатује како је овај свет безизлазна земља чуда, чија врата само воде ка другим вратима, а прави кључ потенцијално имплицира да је отварањем врата имагинације и ума могућно избећи свакодневну изокренутост света, што је илустровано стиховима: „узео сам књигу у руке / окренуо сам је натрашке / завршетак сам учинио почетком” („*Bis ans Ende der Welt*”); „изговарали смо називе престоница афричких држава / на прескок (...) уз то уназад / и анаграмски” („Месар”); „држећи се наредбе министра / све сказалке крећу се у супротном правцу / него обично” („Јуче”); „нажалост не зна / да се вози у супротном правцу” („Били су”); „говориш наопако” („Тезак прекршај”). Будући да је та врата потребно отворити у себи, лирски глас је медитативан, помало розановски „осамљен”, али и као код Пјера Ревердија, чије стихове је песник узео за мото појединих циклуса.

Попут Пруста који трага за изгубљеним временом у седам књига, лирски субјект, нарочито кроз седам циклуса песама збирке *Фабрика квасца*, отвара врата и свог и породичног сећања и детињства, не би ли дошао до „кључа”. У једном приказу ове збирке на француском језику, седам циклуса песама поистовећено је са седам грана меноре, јеврејског свећњака¹, што је интересантно јер је песник по пореклу Јевреј, а и неке од личности које се помињу у песмама управо су рабин, његова жена, учитељ и ученици хедера итд.

У том контексту вреди истакнути и мотив свеће: „Посматрајући свраке, које су крале пластично паковање свећа, такође латице вештачког цвећа, размишљао сам, да ће гробље на крају прогутати цео град” („Све

¹ Приказ је доступан на страници: <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2018/06/note-de-lecture-jakub-kornhauser-la-fabrique-de-levure-par-mazrim-ohrti.html>, а приступљено је 17. 9. 2019. године.

краћа”); „Лампа је пружала веома слабо светло, да би се могло слободно читати. Због тога су паљене свеће, који је, колико се сећам, увек било довољно” („Као на команду”); „Лупкајуће штикле подсећале су на ледене свеће, такође хладне и безобзирне” („На дрвеном трonoшцу”); „у учитељевој кући до касно су гореле свеће” („Учитељева кућа I”). Кроз песничке слике у којима се јављају свеће уочава се да су оне изван свећњака, дакле, изоловане од сакралног контекста.

Међутим, управо кроз свеће, тј. имагинативну раван меноре која се материјализује кроз седам циклуса песама, сублимишу су и различити истакнути аспекти поезије Јакуба Корнхаузера. Према Новалису, „у пламену воштанице све су снаге природе активне” и свећа би била „синтеза свих елемената природе”, па тако и песников свет природе може евентуално бити контекстуализован са мотивом воштанице. С друге стране, Башлар каже да „у успомени на добру воштаницу треба поново пронаћи наше усамљеничке снове”, а за њима потенцијално и трага осамљени лирски субјект који је загледан у конкретни свет око себе. Коначно, како каже Мирољуб Тодоровић у „Говору ствари”, „преко ствари ми општимом са светом, емитујући низ информација о себи. (...) Ствари ће нас одати откривајући често и најскривеније, вешто камуфлиране поноре нашег бића.” Међутим, и „слика која нам показује једно од могућих стања ствари у простору, али која, упоређена са стварношћу, говори о њеној апсолутној истинитости”, сведочи да је један од могућих објашњења песничког дијалога са конкретном поезијом заправо покушај интимног досезања те „истинитости”. У томе се, једним делом, истиче и потенцијална вредност поезије Јакуба Корнхаузера.

Др Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност и језик
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

РАТНА СЕЋАЊА ФРАНЦУСКОГ ГЕНЕРАЛА, ПОЧАСНОГ СРПСКОГ ВОЈВОДЕ

Луј Франше д’Епере, *Мемоари: Солунски фронт, Србија, Балкан*, превела Вера Павловић, приредио Војислав Павловић, Прометеј, Нови Сад 2018

Настали на основу дневничких напомена које је записивао током своје војничке каријере, а потом редиговани и употпуњени појединошћима које представу о описаним догађајима чине разбокореном и јасном,