

БРАНКО ЛЕТИЋ

ПОРТРЕТИ САВРЕМЕНИКА У ЕСЕЈИМА РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

Иво Андрић, Меша Селимовић и Тамил Сијарић

САЖЕТАК: У раду се указује, према старом начелу *ut pictura poesis* (песма као слика), на сликарске одлике песника Рајка Петрова Нога у есејистичким портретима Иве Андрића, Меше Селимовића и Тамила Сијарића. У њима је Ного сугестивно изразио свој доживљај тројице савременика ликовним начином, вајарским и сликарским, у складу с њиховим биографијама, карактерима и књижевним делима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: портрет, модел, уметник, вајарски волумен, слика, импресионисти.

Визуелни и текстуални портрети

Књижевни историчар и теоретичар Јован Делић, најкомпетентнији познавалац целокупног дела Рајка Петрова Нога, оценио је његову мемоарску прозу¹, сложену од двадесет и пет есеја о

¹ Уз четрнаест збирки поезије, богомдани песник Рајко Петров Ного (1945) аутор је и осам књига прозе различитих жанрова: *йоейске* прозе у породичном роману *Лечам и калойер* (2006), „најбољем прозном делу за 2005/2006. годину”, за коју је добио Награду „Светозар Торовић” на традиционалним књижевним сусретима „Српска проза данас” у Билећи (2006); затим, *научне* прозе о сонету Скендера Куленовића *Обиље и расај мајерије* (1978); *књижевнокритичке* прозе у две књиге, *Јеси ли жив?* (1973) и *На Вуковој сџази* (1987); *есејистичке* прозе у књизи *Сузе и соколари* (2003), те *мемоарске* прозе у две књиге, *Зайици њо*, *Рајко и Зайици и найици* (2011), и *дневничке* прозе у књизи *С мене на ушћий* (2014). Тим облицима требало би додати и текстове Ногове *рејторске* прозе, бројне беседе на јавним културним и књижевним скуповима (уп. *Проза II*, 201–243), као и кратке прозне медаљоне с портретима савременика М. Екмечића,

српским писцима од Андрића до Раичковића (књига *Зайици ѿо, Рајко* из 2011, коју је Ного исте године допунио и текстовима о њиховим књигама и назвао *Зайици и најици*), као књигу „...изванредних, понекад врхунских портрета...”² Зна се да је портрет облик просторне уметности, сликарског или вајарског карактера, и да се доживљава гледањем. Насликан или извајан, портрет је статичан, ухваћен у облику и тренутку у коме су као у жижи сабране најбитније физичке и карактерне одлике модела прожете доживљајем и рефлексijом уметника, портретисте. Зато су давно уметници визуелну слику назвали „причом која ћути”. Насупрот сликарској, литерарна слика није чулно видљива јер се не остварује у простору, нити доживљава гледањем, него настаје у времену, поступно, читањем и имагинативним слагањем текстуалних детаља у „слику која говори” о ономе о чему „ћути” слика денотативна у простору. И по Ногоу је прича „слика која говори”, а причање сликање речима: „Шта видиш ако обурване Богданове дворе не видиш. *Слушај шћта Миѿо ѿрича, ѿа ћеци их угледаѿи.*”³ У Ноговој поезији и прозном роману те слике су у међусобном узајамном односу: денотативна слика у простору („прича која ћути”) конотацијама *храни* текстуалну „слику која прича”.⁴ Тај поступак користи Ного стваралачки и у другим својим прозним текстовима, чак и у књижевнокритичким огледима које је писао као стални сарадник сарајевског часописа *Одјек* и уредник књижевних издања у „Веселину Маслеши” и БИГЗ-у. Он се ни тада није задовољавао да буде само посредник између писца и његовог дела, с једне стране, и културне јавности, с друге, онај Андрићев „мост” што спаја две обале, пишчеву и читалачку, него је о сваком писцу и делу стварао нови књижевни облик, слику сопственог доживљаја и властите рефлексije о односу уметничке и објективне стварности. Реч је, дакле, о уметничком тумачењу које и Ногову научну и књижевнокритичку прозу, а посебно документарну и мемоарску, чини уметничком литературом у ужем смислу.

У мемоарским есејима, посвећеним писцима, савременицима, од Андрића до Раичковића, Ного прво даје визуелну представу сваког писца, његов литерарни портрет, некад у захтевној вајарској,

С. Кољевића, С. Леовца, С. Тонтића и М. Најдановића у збиркама *Мождани удар* (2019) и *Документарни дејстви* (2019).

² Јован Делић, „Сонет као о смрти појање”, поговор књизи: Рајко Петров Ного, *Сонет и смрт*, Српска књижевна задруга, Београд 2017, 93.

³ Рајко Петров Ного, *Лечам и калойер*, Српска књижевна задруга, Београд 2006, 53.

⁴ Бранко Летић, „Говор поетских слика Р. П. Нога”, у: *Поешика Рајка Петровца Нога*, зборник радова, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње 2015, 311–321.

некад у раскошној сликарској техници, а некад само у виду основног цртежа, као „причу која ћути”, а онда, у есеју о његовој животној и духовној биографији, „слици која говори” прилаже документарне детаље из којих се види *йодлоџа* за разумевање визуелног портрета. Сликарском техником, прикладном сваком „моделу”, писцу и његовом делу, сажимао је Ного, као уметник визуелног медија, биографску и карактерну суштину сваког „модела” у денотативни ликовни израз – портрет, „причу која ћути.”

Тако је уобличавао у поменутој, допуњеној, мемоарској књизи портрете Иве Андрића, Меше Селимовића и Тамила Сијарића, писаца којим је и биографски и књижевнотематски заједнички хронотоп Босне, и Сарајева посебно. Сваког од њих Ного је и непосредно познавао и са сваким сарађивао као млади секретар Удружења писаца Босне и Херцеговине, а потом и као уредник издавачких кућа „Веселин Маслеша” и БИГЗ. Дакле, њихове портрете Ного је ликовно обликовао од биографске и литерарне грађе, као непосредни познавалац и „живих модела” и њихових духовних биографија, књижевних дела, о којим је писао у есејима и књижевнокритичкој прози. Поред доброг познавања сваког „модела” и његовог дела, за успешно обликовање литерарних портрета био је важан и присан уметников доживљај „сликарске грађе”, стваралачка претпоставка коју је истицао и апостол Павле: „И ако имам пророштво и знам све поуке и сва знања, и ако имам сву вјеру и горе да премјештам, *а љубави немам*, ништа сам” (Ко. посл. прва, 13:1–2). Ного је сваки литерарни портрет, дубоко доживљен, радио различитом уметничком техником: Андрића и Селимовића, с обзиром на њихову рефлексивност и имплицитни карактер њихових дела, као затворене вајарске волумене који, како би рекли средњовековни писци, „плодоносно ћуте”, а Сијарића, уметника непосредног миметичког приповедања, као слику која „плодоносно говори”, и то слику у акварел техници прикладној за његова импресионистичка приповедања и харизматична усмена причања, Ного каже „чарања да завара време”.

Иво Андрић

Визуелни портрет Иве Андрића Ного је представио као кипарски волумен, у складу с његовим изгледом, „у свом вечном мантилу, очекивано закопчан”.⁵ По теорији вајарски волумен може бити „јединствен и затворен”, као Ногова литерарна скулптура

⁵ Рајко Петров Ного, *Зайици и найици – йо (не)сиџурном сећању и йоуз-даном чийању*, Београдска књига, Београд 2011, 8.

Андрића, али и „прожет простором” као подлогом која га одређује у односу према стварности у којој живи и коју уметнички транспонује: тада „простор постаје делом композиције, увлачи се у саму језгру волумена” (Википедија). Ного у Андрићевом литерарном волумену ставља акценат на његову интровертну природу („закопчан и усамљен”), тешко прилагодљиву друштву („плах и нервозан у гомили усамљен и удаљен”), као и на рефлексивно философску природу његовог уметничког дела. Зато његов вајарски волумен није прожео конкретним простором, него га је дао, с обзиром на универзалност његовог књижевног дела, као „ванземаљаца” у свепростору и свевремену. Ного га имагинира као отуђењог („странац у сопственом животу”), далеког и недокучивог изнад овоземаљских дневнополитичких тема (у друштву „одсутнији него присутнији”), у вечности („ванземаљац”), духовно и стваралачки обузетог уметничким преокупацијама, тако да и његова скулптура постаје етерична, лебдећа. Избором карактеристичних појединости Ного је показао завидну умешност да у неколико детаља сажме уверљив и упечатљив физички и духовни портрет Андрића, чија је и животна девиза била „у ћутању је сигурност”. За такав подухват потребно је да уметник „уђе” у лик који ствара. На то указује Делић на примеру Андрићеве градње литерарног јунака, сликара Вјекослава Караса у роману *Омер-џашица Лајиас* и његовог улажења „у лик кроз *најрслину*, љуту рану кроз коју цури истина о живом човјеку Омер-паши”.⁶ Ту „напрслину” на свом моделу осетио је „вајар” Ного у његовој „закопчаности”, и њему блиском искуству: „Чим су нам под грлом пуљку спучили, на њу је самоћа прогледала.”⁷ Кроз ту „напрслину” осетио је унутрашњу драму наизглед хладног модела („плах и нервозан у гомили усамљен и удаљен”), и његову занесеност демијуршким стварањем („странац у своме животу”) и, посебно, „уздржану снагу љубави” како „бије и из Андрићевих руку које су”, каже Ного, „изнова *извајале* и непоновљиво озариле крупни Зимоњићев лик”.⁸ Андрићев књижевни поступак Ного доживљава као *вајарски* уметнички чин („изнова *извајале*”), а лик Зимоњића као вајарски волумен: „Он је попут станац-камена који је у земљи, и из те земље таман довољно видљив, без потребе за гестом и за ријечју.”⁹ У Андрићевом вајању Зимоњићевог лика Ного препознаје „суздржану љубав”, ерос стварања, као преокупацију уметничком грађом коју са заносом

⁶ Уп. Јован Делић, *Иво Андрић – мост и жртва*, Православна реч – Музеј града Београда, Нови Сад – Београд 2011, 147.

⁷ *Јечам и калопер*, 75.

⁸ *Зайици и најици*, 26.

⁹ Исто, 23.

обликује. И у Ноговом „вајању” Андрићевог лика осећа се „суздржана љубав”, сродничка блискост с моделом, почев од „пуљке под грлом” кроз коју је обојици „прогледала самоћа”, преко претапања Андрићевог лика са ликом оца Пеша: обојица ћутљиви, „у присуству одсутни у одсуству присутни” („ено га на истом мјесту у кафани. Тих. Свечан. Одсутан. Глуп за све ово овамо”).¹⁰ Посебно су живе конотације Андрићевих руку, док вајају лик Богдана Зимоњића, и Зимоњићевих руку („као недопечен хлеб”) које „ваја” Андрић, с Ноговим сликама мајчиних руку, метонимијом њеног заборављеног лика, док меси хлеб, метафору топлог породичног дома¹¹, и аналогije мајчиних руку, кад га смрзнутог спасавају из снега, с рукама војводе Зимоњића који, по предању блиском Ногоу, у наручју, као у „мајкине руке двије”, држи мало дете у међави под јеликом, Ноговом поетском црквом, на чијем је иконостасу војвода „прастари планински светац” („у овој слици која као да је са неке иконе скинута”).¹² И Андрић је Ногов породични светац, предак, на иконостасу куће коју је саградио „преко пепела” најдражих успомена.¹³ Он има и почасно место у галерији Ногових портрета савременика као „трс” из кога се грана њихова лоза: вечан као „несагорива купина” и „ванземаљац” још за живота, он у Ноговој визији и после смрти квазарски светли из свемира: „И свиткај и светли горе међу Влашићима, да би се доле, на земљи, видело путовати.”¹⁴

Меша Селимовић

И портрет Меше Селимовића Ного је остварио као вајарски волумен, само, за разлику од „закопчаног и усамљеног” Иве Андрића у свепростору и свевремену, Селимовића је представио у вајарској композицији са нераздвојном супругом Дарком, на шеталишту у Сарајеву, у пози која речито говори о односу скулптуре и простора: „Меша Селимовић, прав и укочен, шета у подне Дарку и свој шешир.”¹⁵ Исказ управо сугерише вајарску композицију с функционално фиксираним временом и детаљима семантичке тежине. Наглашено је време, подне, доба дана кад сунце најјаче обасјава скулптуру на сарајевском шеталишту, тако да се јасно,

¹⁰ *Јечам и калопер*, 59

¹¹ Исто, 69–70: „Тијесто дише, пукће, кваса. Прекипјеће. Буцмаст обрашчић мати наша у здјелу враћа. Штипне, прекрсти, па запреће. На огњишту, на крову сача, сјајају звезде жара. На небу сунце. Под сачем сунчевић.”

¹² *Зайици и найици*, 20.

¹³ Уп. Рајко Петров Ного, *Преко њејела*, Православна реч, Нови Сад 2015, 81.

¹⁴ *Зайици и найици*, 10.

¹⁵ Исто, 29.

без сенке, види њен „статус” у приказаном простору. Реч је о простору којим је прожета судбина Меше Селимовића, па је његову биографску драму Ного назначио индикативним визуелним детаљима, „прав и укочен”. То је реалистичан опис физичког изгледа Меше Селимовића, високе и праве појаве, али атрибут „прав” конотира још и његов поносни став, и принципе „истине” и „правде” које је он увек бранио, и као човек и као уметник. Допунски детаљи, наглашени именованем, јесу „шешир” и „Дарка”: шешир као метафора Мешиног господства и европејства у „простору” чији је симбол друга и другачија капа, и Дарка, његова брачна сапутница, на сарајевском шеталишту „испод руке” као метафора животног ослоња и пркосног става („прав и укочен”) према предрасудама карактеристичним за простор „увучен у срж волумена”. У Ноговој „вајарској” композицији Меше и његове супруге, изопштеника у фиксираним простору, конотирају се и Мешини јунаци из романа *Дервиш и смрт*: „Овдје су они били двоје странаца које је све растављало, не од јуче. Навике, обичаји, начин како се разговара, начин како се ћути.” Те конотације садржаја композиције, драматичне „приче која ћути” на сарајевском шеталишту, експлицира и „вајар” Ного: „А целим држањем као да ставља до знања – не припадам вам.”¹⁶ Тај став денотативан у простору, ту визуелну „причу која ћути”, речито потврђује Ногов есеј о Мешу Селимовићу – „слика која прича”. Она показује да је у Ноговој литерарној композицији волумена на сарајевском шеталишту садржана Мешина животна и духовна биографија, емблематична за многе судбине „прожете” истим простором и временом. У тој „композицији” изразио је уметник, „вајар”, и своје искуство с истим простором у коме је, како је по пресељењу у Београд рекао Мешу: „Живот (је) почео наказно да опонаша књижевност. Десило ми се у длаку исто што и Ахмету Шабу.”¹⁷ Свима њима заједничке су речи Мешиног литерарног јунака: „Понизили су ме, испљували, упрљали, али ме неће оборити. (...) Језика међу нама заједничког нема, мисли заједничких нема, живота заједничког нема” (*Тврђава*). Као што је у прозном есеју сликарско-вајарском техником дао упечатљив лик Меше Селимовића, још једног претка на свом кућном иконостасу¹⁸, сажимајући у пар карактеристика портрета целокупну његову животну и стваралачку драму, тако је Ного, и као песник, сажео у лирски исказ, „слику која прича” (сонет „Епитаф за М. С.”), читаву Мешину животну и духовну биографију.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто, 33.

¹⁸ Уп: *Преко њејела*, 89.

Ћамил Сијарић

Између „изванредних, понекад врхунских портрета” у књизи *Зайици тио, Рајко* (тј. *Зайици и найици*), Јован Делић издваја, с разлогом, портрет Ћамила Сијарића „као изузетно остварење”.¹⁹ За разлику од Андрића и Селимовића, чијем је „плодоносном ћутању” и рефлексивној природи њихових дела више одговарала затворена вајарска форма, „прича која ћути”, Сијарић је био пример „плодоносног говорења” – „причалице” која, попут Шехерезаде, „везе арабеску” приче „да чарајући завара време”. То је, каже Ного, „човек који умије да прича. И да, причајући и слушајући, по неколико пута живи”.²⁰ За такав портрет, који се протејски преображава према причи коју прича, и према амбијенту у коме прича, и према слушаоцима којима прича, било је потребно читаво *илајино* са мноштвом детаља у сталном претапању облика, светлости и боја.

За разумевање Ноговог сликарског поступка индикативни су његови поетички термини *гледам* и *видим*, при чему под термином *гледам* треба подразумевати чулну перцепцију модела који слика („гледам како Ћамил пије кафу...”), а под термином *видим* имагинацију („видим га, усамљеног и обиљеженог, у неком *имаџинарном* хану како сред ове градске вреве има времена”) којом чулне перцепције, оно сагледано, преображава у уметничко дело. Та два термина подразумевају и два посебна уметничка поступка: реалистички опис конкретних материјалних чињеница и уверљиво имагинативно сликање портрета.

Оквир слике је Сијарићева соба за разговор, његова „диванхана” са „шедрваном” („На сред собе жуборка шедрван.”), у коме су за сликање портрета сви релевантни елементи:

Ћамилова жена Сабина, отресита Мостарка – увек прича са њим као са дететом, осмехнута, једва приметно подругљива – уноси *џакум*, целу кујунцијску Башчаршију – тацне, цезве, филцане, посудике за шећер – па се повлачи за својим послом. Пијемо кафу. Гледам како Ћамил локум, шећер у коцки, врхом малчице у кафу умочи, сркне горку кафу кроз зеру оног намоченог шећера, па још један гутљајчић, онда запали цигарету, одбије два дима, опет сркутне, па се устури и кроз оне колутове дима се загледа у далеку даљину, чак тамо до Бихора... Једним погледом разроко гледа у Турску, а другим у немањићку Рашку, у земљу Расцију... Уздигне онда и

¹⁹ Уп. поговор Ј. Делића у збирци *Сонет и смрт*, 93.

²⁰ *Зайици и найици*, 208.

поломи наkostenе обрве и, као да се рве с мутавошћу, започне причу како је на свијет дошао као сироче и како ће, ево већ старац, као још веће сироче са свијета отићи... Тек сам угасио цигарету, а Тамил ме нутка другом. Пуши, мој Рајко, *најџијебоље* пушити, и кроз дуванске колутове гледати, и ништа не мислити...²¹

Као што се из наведеног текста види, Ного је присутан као сликар модела („Гледам како Тамил...”) који прати његове покрете, гесте и речи да би „ушао у лик” који слика. То му је омогућио модел причом „како је на свијет дошао као сироче и како ће, ево већ старац, као још веће сироче са свијета отићи”. Тиме је успостављена битна релација између сликара и његовог модела, услов да портрет буде уверљив: „Седе два сирочета, једно младо, друго већ старо, пуше, пију кафу, причају, и кроз дуванске колутове гледају, а жуборка шедрван и веје нека присност...”²² Другу карактеристику модела, његову цивилизацијску двојност, дочарао је „сликар” имплицитно, очима модела, прозорима душе: „Једним погледом разроко гледа у Турску, а другим немањићку Рашку, земљу Расцију...” Први поглед је у знаку „арабеске” егзотичне оријенталне цивилизације, емблематичне за амбијент дочаран лексичким бојама: „диванхана”, „шедрван”, „такум”, „башчаршијски кујунцилук”, „џезва”, „филџан”, „ратлук”. То је подлога слике која – као код Ногових узора, сликара импресиониста – даје важну нијансу лику у центру, овде приповедачу који погледом другог ока указује на своју цивилизацијску матрицу, тему својих књижевних дела: „Да сам кољеновић, јесам. И од Немањића, таман...”²³

И трећу карактеристику модела, његов однос према времену („Тамил Сијарић је редак звер и по томе што има времена. Што краљевски поседује време. А не оно њега...”), Ного је дочарао сликарски, визуелно, па литерарни портрет Тамила Сијарића делује више као просторна, ликовна, него временска, текстуална слика. Јер у Ноговој слици нема времена, поготово нема временског тока карактеристичног за текстуалне слике. Време је свео на бјецање кратких сликарских потеза: „умочи”, „сркне”, „сркутне”, као треперење на импресионистичкој слици, или на „празно време”, без збивања („ништа не мислити”), које сугерише трајање визуелне слике: „Пуши, мој Рајко, *најџијебоље* пушити, и кроз дуванске колутове гледати, и ништа не мислити...”

²¹ Исто, 187.

²² Исто.

²³ Исто, 190.

Слика *шакума* са мноштвом посудица мала је арабеска, какве речима везе и Сијарић, а арабеска је уметност у којој се губе границе облика, баш као што се на сликама импресиониста губе појединости у јединственом утиску целине. То је онај реалистички опис у коме добри приповедачи, попут Сијарића, како примећује Ного, „у ситан детаљ уводе крупне истине свог имагинативног свијета”²⁴, када, као код Андрића, „минуциозност сваког детаља прелази у монументалност”²⁵ и „чињенице почну да лебде”.²⁶ Ногов опис такума аналоган је поступку сликара импресиониста који прво оловком исцртају подлогу коју желе сликати, а онда нежним потезима боје прозирну површину испод које се види подлога, док на површини треперење светлости и боја ствара утисак да је све у покрету и претапању сликаних облика. Нежност потеза остварена је деминутивима и хипокористицима („малчице”, „зера”, „гутљајчић”, „срктне”), као код сликара неоимпресиониста тачкама нанесеним врхом киста. На такве потезе, кратке – као тачке поентилиста – асоцирају усликани „ситни детаљи”, двоструко минимизирани: *умочи (зеру), срктне (џуиљајчић), ойей сркујине, ња још један џуиљајчић* итд. Деминутиви и хипокористици су Ногови сликарски „ситни детаљи, потези, тачкице”, које се као код поентилиста, нових импресиониста, „сливају у оку и стапају у одређене шаре, тонове и нијансе”. То су нежни сликарски потези којима и Ного у својој текстуалној слици, као сликари поентилисти кистом и бојом, постиже ефекат преливања („чињенице почну да лебде”) управо у складу с метаформозама Сијарићевог лика кад из претходне тишине, посвећене обреду око *шакума* („одбије два дима, срктне гутљајчић, загледа у даљину”), започне причу с визуелном уверљивошћу „рађања” речи: „Уздигне онда и положи наокстрешене обрве и, као да се рве с мутавошћу, започне причу...” Тада сликар озвучи портрет готово чујном интонацијом и „прштањем бихорских акцената” („Прича онда Ћамил Сијарић – а обрве му се несинхронизовано ломе, костреше, интонација диже и праште бихорски акценти...”).²⁷

А то онда није више „реалистички” опис, него слика са мноштвом светлуцавих детаља у блештавој целини, у чијем средишту протејски трепери портрет приповедача, док се лик присутног посматрача за *шакумом* преображава у занесеног сликара који раскошно, као у песми Светислава Мандића, боји своје платно:

²⁴ Исто, 194.

²⁵ Исто, 21.

²⁶ Исто, 20.

²⁷ Исто, 44.

И ја, што гледам ко у снима,
и луд за сликом, не знам за се,
постајем раван боговима,
кроз мене вечност прелама се.

(„Сликара у треперењу боја у простору”)

Др Бранко С. Летић
професор емеритус
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
vucilovac@hotmail.com