

180-181



СОМБОР

ДОМЕТИ



Издавање овог двоброја Домета помогли су Град Сомбор,
Министарство културе и информисања Републике
Србије и Покрајински секретаријат за културу, јавно
информисање и односе са верским заједницама

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

008+82(05)

ДОМЕТИ : часопис за културу / главни и одговорни
уредник Драган Бабић. – Год. 1, бр. 1 (1974) – . – Сомбор :
Градска библиотека "Карло Бијелицки", 1974 – . – 24 ст

Тромесечно.

ISSN 0351- 0425

COBISS.SR-ID 295191

часопис за културу,
пролеће-лето, 2020,
год. 47, двоброј 180-181

издавач:
градска библиотека
„карло бијелицки” у сомбору

за издавача:
наташа туркић

главни и одговорни уредник:
драган бабић

уредништво:
тамара бабић, бранислав живановић,
саша радојчић

лектор и коректор: горан малбаша

ликовно-графички уредник:
дејан подлипец

оснивач часописа: скупштина града сомбора; главни уредник: casopisdometi@gmail.com; једногодишња претплата 500, за правна лица 800 динара, за иностранство двоструко, на жиро рачун 840-131668-11; цена овог двоброја 250 динара; штампа „кримел”, будисава; тираж: 300 примерака.



у овом двоброју:

ТЕМАТ валтер бенјамин приредио: бранислав живановић

валтер бенјамин	7
сатурнов прстен или нека запажања о градњи гвожђем	
виолета стојменовић	12
бенјаминова читања (из) детињства	
јовица аћин	28
двојништво	
петар бојанић	42
„живот и насиље” или „насиље и живот”: коментар на 18. пасус бенјаминовог есеја „прилог критици насиља”	

ДАТУМ сombорски књижевни фестивал 2019.

михајло пантић	53
шта се збива у блоку 21	
љубица арсић	60
учитељ свиња	
владислав бајац	68
хроника сумње	
драган бошковић	71
warsaw (вајберпанк поезија)	
бојана стојановић	
пантовић	78
четири песме	
марко погачар	82
шест песама	
милош петрик	85
четири приче	

 ДАТУМ венац лазе костића	
видосава раич	89
есеји	

РЕЧ

катарина пантовић	
ванредно стање	95
мартина кузмановић	
окидачи	98
радмила петровић	
до мог срца треба десет минута колима	105
владан кречковић	
париж, тексас	112

СПОНЕ

грејам грин	119
суштина ствари	

ЕСЕЈ

данијела репман	
како читати поезију рејмонда карвера?	131

ВРЕДНОВАЊА

бранко ћурчић	145
дуг духу времена	
јасмина врбавац	149
анђео уништења	
дара шљукић	153
женско писање о љубави и сексуалности	
маријана јовелић	156
игра поленових зрна, или одвраћање урокуљивих очију са жаоке у мети	
љиљана птицина	162
ода постмодерним стиховима	

ЧИН

зоран р. поповић	165
позоришна читања: новосадске позоришне приче	

БАШТИНА

адел лакатош	177
á la daberto	



Валтер Бенјамин (1892–1940)¹
Паул Кле (1879–1940), *Angelus Novus* (1920)²

„Постоји Клеова слика названа *Angelus Novus*. На њој је приказан анђеоло који изгледа тако као да покушава да се удаљи од нечега чиме је опчињен. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Мора бити да тако изгледа анђеоло историје. Лицем је окренут према прошлости. Оно што се *нама* јавља као ланац догађаја, *он* види као једну једину катастрофу, која без престанка гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би он застао, будио мртве и састављао све што је било разбијено. Али из Раја дува олуја и пуни му крила, и тако је јака да анђеоло више није у стању крила да склопи. Та олуја га незадрживо носи у будућност, којој је леђима окренут, док хрпа рушевина пред њим нараста до неба. Оно што називамо напредак јесте *та* олуја.”

Валтер Бенјамин, *О појму историје*³

1 Осамдесетогодишњица од смрти Валтера Бенјаминa.

2 Осамдесетогодишњица од смрти Паула Клеa и стогодишњица од његове слике *Angelus Novus*.

3 Наведено према: Валтер Бенјамин. *Анђеоло историје*, приредио и превео с немачког Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2017, стр. 157–158.

valter benjamin

saturnov prsten ili neka zapažanja o gradnji gvoždem*

Početak devetnaestog veka prvi put je isprobana gradnja gvoždem, čiji će rezultati, udruženi s rezultatima parne mašine na kraju [osamnaestog] veka, u potpunosti preobraziti sliku Evrope. Umesto istorijskog razvoja ovog procesa, povezaćemo nekoliko pojedinačnih zapažanja s jednom malom vinjetom, koja je zahvaćena iz same sredine stoleća (kao iz obimne knjige u kojoj ovo stoji) i, premda groteskno, nagoveštava sve neograničene mogućnosti koje bi otvorila gradnja gvoždem. Slika¹ potiče iz jednog dela iz 1844. godine – Granvil (Grandville): „Drugi svet”² – i pripoveda o pustolovinama malog, fantastičnog

* „Saturnov prsten” (*Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau*) nalazi se na samom kraju dela o pasažima: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. In: Rolf Tiedemann (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. V – I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, str. 1067–1070. O njegovom nastanku priređivač kritičkog izdanja u napomenama navodi sledeći podatak: „U vezi s jednim primerkom *Saturnovog prstena* koji je prepisala, Gretel Adorno je zabeležila: ‘Ako se dobro sećam, to je jedan od prvih tekstova koje nam je Benjamin 1928. [recte: 1929] čitao u Kenigštajnu’. Benjamin je tekst uvrstio među *Zapise i materijale* (*Aufzeichnungen und Materialien*), na početak konvoluta [sveske] G: *Izložbe, reklame, Granvil* (*Ausstellungswesen, Reklame, Grandville*). Mnogo toga upućuje na to da je *Saturnov prsten* potencijalno napisan kao radijski tekst za mlade; emitovanje, međutim, nije dokumentovano. Izdavač pak pre smatra da je tekst bio zamišljen kao članak u novinama ili u časopisu i da nije publikovan.” Benjamin, str. 1350.

1 Videti sliku na kraju teksta.

2 Žan Injas Isidor Žerar Granvil (Jean Ignace Isidore Gérard Grandville, 1803–1847): *Un autre monde*. Paris: H. Fournier, 1844. U delu, čija je labavo povezana radnja strukturisana u trideset četiri poglavlja, prikazane su avanture trojice protagonista, doktora Pifa (Dr Puff), koji želi da osnuje novu religiju – neopaganizam, i njegova dva prijatelja, moreplovcu i „učitelja plivanja” (Krackq) i neuspešnog kompozitora (Hahbble). U nameri da otkriju svemir njih trojica nailaze na „drugi svet”, koji predstavlja satirični prikaz našeg i koji se zapravo sastoji od mnoštva različitih, zagonetnih svetova. Svako poglavlje preispituje postojeće društvene uloge i kategorije (stalež, rod, umetnost, moda), kao i naše mesto u univerzumu. Posežući za motivom obrnutog sveta delo nudi alternative, koje protagonisti sreću na svom neo-





kobolda,³ koji upravo pokušava da se snađe u svemiru: „Most, čiji krajevi nisu mogli istovremeno da se sagledaju i čiji stupci su se oslanjali na planete, vodio je preko besprekorno uglačanog asfalta s jednog na drugi svet. Trista trideset tri hiljaditi stubac stajao je na Saturnu. Tu je naš kobold video da prsten ove planete nije ništa drugo do balkon koji ga opasuje, na kojem bi stanovnici Saturna uveče udisali svež vazduh.”⁴

Na slici imamo i gasne kandelabre. Tada ih nije bilo moguće izostaviti, kada je bila reč o vrhunskim dostignućima tehnike. Koliko nam danas osvetljenje na gas katkad ostavlja tmuran teskoban utisak, toliko je u onom veku predstavljalo vrhunac luksuza i ceremonijalnosti. Kada je Napoleon sahranjen u Katedrali [Palate] invalida, pored baršuna, svile, zlata i srebra i venaca besmrtnosti nije falila ni večna gasna svetiljka iznad počivališta. Kao pravo pravcato čudo ljudi su posmatrali izum jednog inženjera u Lankasteru koji je stvorio mehanizam pomoću kojeg bi toranjski satovi kad nastupi sumrak automatski zasijali i pri izlasku sunca automatski gasili sopstveni plamen.

Osim toga, spoj gasa i livenog gvožđa obično se viđao u onim elegantnim zdanjima koja su se tada tek pojavila: u pasažima. Ugled velikih modnih trgovaca, otmenih restorana, čuvenih poslastičarnica itd., zahtevao je od njih da obezbede prostor u ovim galerijama. Iz tih galerija kasnije su se razvile

bičnom putovanju. Sam tekst koncipiran je kao okvir za Granvilove ilustracije (preko sto osamdeset drvoreza, od kojih trideset šest samostalnih i sto četrdeset šest vinjeta koje prožimaju tekst), zbog čega se delo žanrovski određuje kao svojevrсни satirični grafički roman, do tada nepoznat u evropskoj književnosti. Autor teksta je Taksil Delor (Taxile Delord, 1815–1877), književnik, publicista i dugogodišnji urednik satiričnog lista *Le Charivari*, u kojem je i Granvil objavio mnoge radove. Njegovo ime nalazi se, međutim, na poslednjoj stranici knjige, dok je Granvil na naslovnoj, što takođe ukazuje na primat slike nad tekстом, koji ima eksplikatornu funkciju. Tokom 1843. godine delo je izlazilo u nastavcima (trideset šest nedeljnih izdanja), da bi naredne godine bilo objavljeno u objedinjenom izdanju. Dok je u devetnaestom veku *Drugi svet* poznat tek nekolicini, počev od dvadesetog veka, kada je Granvil prepoznat kao preteča nadrealizma, njegova recepcija kreće uzlaznom putanjom i danas se smatra najpoznatijim delom ovog autora. Tako je jedna od ilustracija, *Bitka karata* (*La bataille des cartes*), poslužila Luisu Kerolu kao inspiracija za *Alisu u zemlji čuda*, a britanska grupa Queen za omot poslednjeg studijskog albuma snimljenog s Fredijem Merkurijem *Innuendo* (1991), u donekle izmenjenom obliku, bira ilustraciju *Žonglera* (*Jongleur*).

3 Kućni duh.

4 Vrlo je neobično Benjaminovo pominjanje „malog, fantastičnog kobolda”, budući da se u originalu na tom mestu javlja lik kompozitora (Hahblle), pa se postavlja pitanje da li je delo čitao u originalu ili u prevodu na nemački jezik (J. J. Grandville: *Eine Andere Welt von Plinius dem Jüngsten illustriert von J. J. Grandville*, Leipzig: Carl Berendt Lorck, 1847), koji pruža nešto slobodnije tumačenje izvornika.

velike robne kuće, čije je epohalno otkriće – *bonmarché*⁵ – između ostalih osmislio tvorac Ajfelovog tornja.

S verandama i pasažima, dakle pravim luksuznim zdanjima, počela je gradnja gvoždem. Vrlo brzo, međutim, pronašla je pravu primenu u oblasti tehnike i industrije, te su nastale one konstrukcije koje nisu imale uzor iz prošlosti i koje su proistekle iz potpuno novih potreba: tržnice, železničke stanice, izložbeni saloni. Epohalni su bili inženjeri. Ali i među piscima je bilo izuzetnih vizionara. Tako francuski romantičar Gotje (Théophile Gautier) kaže: „Istog trenutka ćemo stvoriti sopstvenu arhitekturu, time što ćemo upotrebiti nova sredstva koja pruža nova industrija. Primena livenog gvožđa omogućava i nameće mnoge nove forme, kakve se mogu videti na železničkim stanicama, visećim mostovima i svodovima verandi.”⁶ Ofenbahov (Jacques Offenbach) „Pariski život” bio je prvi pozorišni komad čija se radnja odvija na železničkoj stanici.⁷ „Gvozdene stanice”, govorili su tada, i s njima su povezivali najčudnovatije predstave. Jedan naročito progresivni belgijski slikar, Antoan Virc (Antoine Wiertz), sredinom stoleća prijavio se za oslikavanje fresaka u halama železničkih stanica.

Korak po korak tehnika je tada izvojevala (nove oblasti)⁸ nasuprot poteškoćama i prigovorima, koje danas ne možemo lako da zamislimo. Tako je tridesetih godina u Engleskoj izbila

5 Francuska sintagma „bon marché”, koja znači „jeftino”, „pristupačno”, u Benjaminovom tekstu javlja se kao složenica („das bonmarché”, „jeftinoća”, prim. prev.) i najverovatnije se odnosi na parisku robnu kuću Bon Marše (Le Bon Marché), prvu u istoriji, koja danas važi za jednu od najprestižnijih u Francuskoj.

6 Reči Teofila Gotjea, koje potiču iz članka objavljenog 1850. godine u francuskom listu *La Presse*, zbog njihovog proročkog karaktera često se citiraju u tekstovima iz oblasti arhitekture („L’humanité produira une architecture entièrement nouvelle, sortant de son époque exactement au moment où l’on pourra utiliser les nouvelles méthodes créés par l’industrie qui vient de naître. [...]”). Već 1851. godine one su se obistinile izgradnjom Kristalne palate (The Crystal Palace) u Londonu, koju je Džozef Pakston (Joseph Paxton) dizajnirao povodom Svetske izložbe održane iste godine. Po vokaciji baštovan, Pakston je bio poznat po višestrukim talentima i interesovanjima, a bavio se i pisanjem, bio investitor, deoničar Železnice i izumitelj staklenika. Za svoje zasluge kasnije je odlikovan i titulom sera. Sudeći po prevodima pomenutog citata na nemački jezik, Benjamin je najverovatnije pred sobom imao original, koji je ovom prilikom sam preveo, jer se njegov prevod delimično razlikuje od ostalih dostupnih prevoda na nemački jezik. Tako on imenicu „čovečanstvo”, koja se javlja u originalu, zamenjuje neodređenom zamenicom „man”, dok se „veranda” („Wintergarten”) u svim drugim prevodima javlja kao „staklenik” („Treibhaus”).

7 U pitanju je radnja prvog čina.

8 U vezi s ovom dopunom u tekstu, priređivač daje sledeću napomenu: „U t[iposkriptu] nedostaje jedan red, možda zato što se pomerio indigo papir.” Benjamin, str. 1350.





žestoka borba oko železničkih šina. Ni u kom slučaju, tvrdili su, nije moguće nabaviti dovoljno gvožđa za englesku železničku mrežu (tada ipak planiranu u minimalnim razmerama). „Parna kola” moraće da voze po granitnim ulicama.

Uz teorijske borbe materiju su pratile i one praktične. Istorijat gradnje mosta preko fjorda reke Tej (Firth of Tay) predstavlja naročito upečatljiv primer za to. Šest godina, od 1872–78, trajali su radovi na njemu. I malo pre završetka, 2. februara 1877, orkan (kakvi upravo na ušću reke Tej besne neviđenom silinom, koji su izazvali i katastrofu iz 1879) je oborio dva najmasivnija nosača. I nisu samo konstrukcije mostova stavljale takve zahteve pred istrajnost konstruktora; drukčije nije bilo ni s tunelima. Kada je 1858. godine projektovan tunel dug 12 kilometara kroz Mon Seni (Mont Cenis),⁹ pripremili su se na trajanje radova od sedam godina.¹⁰

Dok je tako na makro planu herojski posao korišćen za uzorna, epohalna dostignuća, na mikro planu začudo još uvek često vlada razigrana zbrka. Kao da se ljudi, a naročito „umetnici” nisu u potpunosti usuđivali da priznaju ovaj novi materijal sa svim njegovim mogućnostima. Dok mi danas nameštaj od čelika ostavljamo takvim kakav jeste, pre stotinu godina mučili su se da gvozdenom nameštaju, koji se već tada proizvodio, rafiniranim premazom daju izgled najskupocenijeg drveta. Tada je izrada staklenih čaša nalik porcelanskim, zlatnog nakita nalik kožnom remenju, gvozdениh stolova od ratana i sličnog, postala pitanje časti.

Sve su to bili nedovoljni pokušaji da se prikrije jaz koji je razvoj tehnike otvorio između konstruktora nove škole i umetnika starog kova. Ispod površine, međutim, besnela je borba između akademskog arhitekta, koji je brinuo za stilske forme, i konstruktora, koji je brinuo za formule. Još 1805. godine jedan od predvodnika stare škole objavio je spis pod naslovom „O nesposobnosti matematike da osigura stabilnost građevina.”¹¹ Kada je ta borba krajem veka napokon odlučena u korist inženjera, nastupio je zaokret: pokušaj da se umetnost obnovi na tlu obilja formi iz oblasti tehnike, i to je bila secesija. Istovremeno je, međutim, ova herojska epoha tehnike dobila svoj spo-

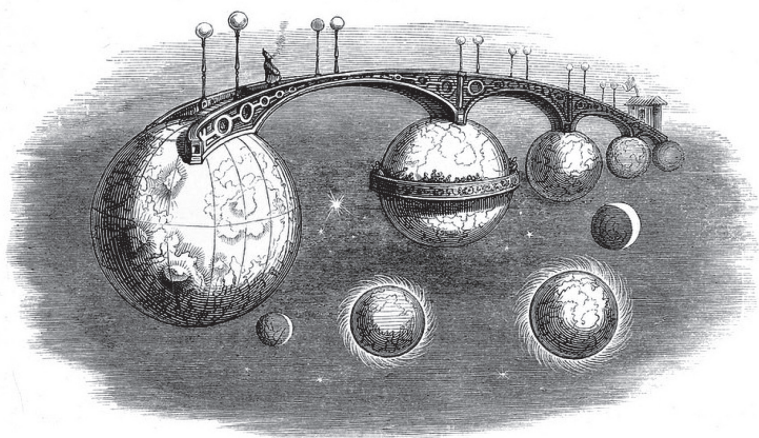
9 Tunel Mon Seni, koji spaja Italiju i Francusku, danas predstavlja jednu od glavnih tranzitnih ruta u Alpima. Sve do otvaranja Tunela Gotard (Gottard-tunnel) 1882. godine bio je najduži železnički tunel na svetu.

10 Suprotno Benjaminovim navodima, u dostupnim izvorima nalazi se podatak da je gradnja Tunela Mon Seni trajala od 1857. do 1871. godine.

11 „Charles-François Viel: De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtimens, et recherches sur la construction des ponts, Paris 1805.” Benjamin, str. 1350.

menik u jedinstvenom Ajfelovom tornju, za koji je prvi hroničar gradnje gvoždem napisao: „Ovde je plastična slikovitost zane-mela pred stravičnim nabojem duhovne energije... Svaki od 12 000 metalnih delova proračunat je tačno u milimetar, svaka od 2½ miliona nitni... Na ovom mestu nije se začuo nijedan udar dleta, koji otima formu kamenu; čak je i tamo vladala misao o snazi mišića, koju je ona prenela na sigurne konstrukcije i kranove.”¹²

Prevod s nemačkog i beleške Ana Mitrevski



12 „Alfred Gotthold Meyer, Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik. Es-slingen, 1907, 93.” Benjamin, str. 1350.

бенјаминова читања (из) детињства

Снага сеоског пута друкчија је ако неко њиме иде пешице или га надлеће авионом. Тако је и са снагом неког текста; разликује се ако га читамо или преписујемо. Ко лети, види једино како се пут пружа кроз крајолик: одмотава се пред његовим очима по истим законитостима попут терена који га окружује. Само онај ко пешачи тим путем спознаје нешто од његове владавине и спознаје како из тог пространства, које је за летача тек развијена равна, на сваком окрету иступају даљине, белведери, пропланци, перспективе, као када на позив команданта војници излазе из строја. Једино преписивани текст тако командује души онога који ради на њему, док пуки читалац никада не упознаје нова обзора своје унутрашњости какве раскрчује текст [...] (Бенјамин 2011: 12–13)

Међу жанровски разноврсним кратким текстовима на које читалац наилази „шетајући“ Бенјаминовом имагинарном једносмерном „Улицом Асје Лацис“ – јер улица је једносмерна само за оне који користе превозна средства; пешаци односно шетачи могу је прелазити уздуж и попреко, напред-назад, по својој вољи, неоптерећени техно-капиталистичком концепцијом напредовања у неизбежном, задатом смеру (прогреса) – налази се и текст-ситничарница са кинеским производима, у којој се „продају“ и наведене „слике“ текста као сеоског пута и читања као надлетања или шетње кроз крајолик утабаном стазом (заједно са сликама сеоске куће и њене капије као оглувелог уха и ћудљивог детета које је прво у пижама а онда наго, са којима, логично, јер је тексту модел продавница, наведене слике немају никакве очигледне везе). Као што читава Једносмерна улица имплицитно фаворизује читаоца-шетача, оног који је заиста окупиран простором кроз који се креће, свим његовим чулним и нечулним димензијама, и отворен за непредвидиве случајеве, па и за препаде „разбојничких“ цитата, отимача већ стечених убеђења (Бенјамин 2011: 62), тако се и овај одломак,



чини се, ставља на страну читаоца-преписивача, продуктивног, тј. читаоца-радника који своје кретње, физичке и менталне, кретања својих мисли, препушта команди текста, не допуштајући сањаријама – које сам текст провоцира код оних који га брзо и са дистанце, јер такво мора да је „летеће“ читање, своде не чисто визуелни стимуланс – да га одвуку како од пута којим га текст води, у који је ушао свим чулима, не само погледом, тако и од њега самог, јер рекао би Бенјаминаов главни књижевни узор Пруст (2007b: 221–222) „сваки читалац, кад чита, свој је сопствени читалац“ (јер је дело својеврсни оптички инструмент уз помоћ којег читалац у себи разабера оно што без њега не би могао да уочи).

Добро познати и како у књижевности тако и теоријски често рабљени докони шетач постаће и једна од кључних фигура у текстовима које је Бенјамин сакупљао, скицирао или писао после Једносмерне улице, а пре свега у незавршеном, претпоставља се и окрњеном делу о париским пасажима, једна од дијалектичких или слика његове мисли о значењу, ефектима, реликтима и наслеђу деветнаестог века у међуратној европској култури, али и један од модела производње таквих дијалектичких слика и констелација, кроз које се прошлост-у-садашњости препознаје и разумева;¹ речју, модел читања, не само текстова већ читавог појавног света, физиономија, али и гестова, пракси, објеката, материјала... као физиономија; модел опажања као читања. Читати текст као што докони шетачи читају градове кроз које се крећу, практично бесциљно, али не и бесвесно или тупо, значи читати лагано, пажљиво, читавим телом, али и самосвесно, асоцијативно, читати као део тренутних конјункција односно релација које се успостављају између читаоца, читаног и места читања, укључујући и трагове (прошлости) који сваки од ових елемената констелације уноси у тај привремени склоп.² Бенјамин је, међутим, у својим потрагама за коренспонденцијама, читаоца/читање сматрао сродним не само пракси доконих шетача, као луцидних али у дешавања неуплетених, иако не и непристрасних посматрача иначе тешко и ретко уочљивих, ефемерних детаља окружења, већ

1 Под сликом је Бенјамин подразумевао феномене из прошлости који су у датој, критичној садашњости постали распознаљиви, тј. „читки“, захваљујући тренутној синхронизацији двају периода односно склопу, „констелацији“ коју то садашње образује са тим прошлим. Видети: Benjamin 2002: 462–463 (N3, 1).

2 За другачије тумачење фигуре доконог шетача као модела читања/читаоца видети Stimer 2019.





и пракси других беспосличара (Benjamin 2005a: 216) односно других начина борављења у јавном простору који су се повремено и понегде третирали као илегални, уз право полиције да интервенише хапшењем или терањем, а увек, због своје очигледне бесциљности и непотрошачке, бескорисне употребе простора, сумњивим.

Међутим, Бенјамин је, као страственог читаоца најразноврсније литературе и колекционара књига уопште, а посебно дечјих односно илустрованих књига, интересовала и мноштеност облика читања, нарочито оних некритичких, зависност начина (не)читања од узраста, места читања,³ класне припадности читалаца,⁴ начина на који се књизи као медију приступа, колико и могућност формулисања метода и принципа (књижевно)критичког читања. Истражујући различите праксе и појавне облике читања, у непрестано понављаном покушају да разради свој модел читања, тачније читалачки метод историјског материјализма који је, укратко, дефинисао као процес читања којим се (историјски) објекат, предмет читања, ослобађа свог првобитног контекста и извлачи из континуума историје (Benjamin 2006: 262) да би се „пренео“ у садашње искуство дотичног читаоца, које му обезбеђује и установљава један продужени или накнадни „живот“, Бенјамин се, као и Пруст, окренуо и ка детињству, ка „очаравајућим читањима у детињству“, тачније, ка успоменама на таква читања која у сећању остају – „треба да остану“ – као „благослов“ (Proust 1988: 26), уз подједнако прустовско наглашавање улога места и окружења у којима се чита(ло) (Watt 2009).

Две су успомене Бенјамин такође опседао; две сцене читања на чије верзије наилазимо више пута у његовим објављеним и необјављеним/скицираним текстовима. Једна од њих појављује се у првом одељку текста „Увећавања“ (Benjamin: 2011: 36–39) у Једносмерној улици (објављено 1928), под називом „Дете које чита“, а затим и у једном поглављу постхумно објављеног Берлинског детињства (писаног током тридесетих година двадесетог века, у два

3 Уп. нпр. есеј о читању детективских романа током вожње возом, јер њихову напету атмосферу захтевају и асимилирају немир и неизвесност који прате овај начин путовања (Benjamin 2016a: 120–122).

4 Уп. кратак преглед љубавних и авантуристичких романа за „собарице“ (Benjamin 2005a: 225–231), у којем Бенјамин поставља питање о могућности категоризације књижевних дела с обзиром на њихове примарне „потрошаче“ и о проучавању јефтиних, тј. књига које никада нису биле део „библиотеке“ (класици, уметничка дела) као докумената књижевног укуса и рефлекса идеологија и односа моћи у књижевности.



наврата)⁵ чији је наслов у коначној верзији овог дела „Дечачке“ односно „Књиге за дечачке“ (Benjamin 2006: 356), док наслов из објављене верзије, објављене и 1933. у берлинском листу *Vossische Zeitung* под Бенјаминовим псеудонимом Детлеф Холц⁶ – „Schmöker“ – код нас преведен као „Књижурде“ (Benjamin 2011: 123–125), заправо упућује на авантуристичке романе, на обимне али и напете и узбудљиве приповести с мноштвом преокрета. Разлике у начину обраде мотива проистичу и из различитих концепција ових двају дела: Једно-смерна улица је својеврсни књижевни и медијски експеримент са различитим моделима асоцирања објеката, ствари, појава и представа и међусобног повезивања разнородних облика казивања и приповедања, од афоризма преко текстуалних делова плаката и огласа до кратких трактата, нападно неконвенционалан, на моменте шокантан, духовит и разигран, док је Берлинско детињство, иако подједнако фрагментарно и жанровски мноштвено, у свом балансирању на границама између носталгичног исповедно-мемоарског приповедања и антрополошког, социолошког или културноисторијског коментара сопствених успомена и самог рада сећања, ипак ближе аутобиографској прози, аутобиографији из перспективе сећања на искуство велеграда „детета из средње класе“ (Benjamin 2006: 344).

У оба случаја, сцену читања најављује кратак опис пута књиге од библиотеке до руку нестрпљивог читаоца: у Једно-смерној улици тај је пут у знаку незадовољене жеље односно устручавања, зависти и чежње за неком другом односно другој намењеном књигом, о којој ће бити речи и на почетку једног од избачених поглавља Берлинског детињства – „Ученичка библиотека“ (Benjamin 2011: 125–127). Иако се већ у од-

5 Бенјамин је, наиме, почетком 1932. писао Берлинску хронику, коју је крајем исте године, у време боравка у Шпанији и Италији, почео да прерађује у Берлинско детињство око 1900. Ова прва верзија дела завршена је 1934. (Benjamin 2006: 344–413). Њу је Адорно приредио за објављивање 1950. Та верзија је преведена и на српски језик. Другу (коначну) верзију Берлинског детињства, Бенјамин је написао 1938, пошто је неке од одељака искористио за друге текстове или их самостално објавио у периодици. Она је краћа за осам поглавља/слика, неколико поглавља је мање или више измењено, док је редослед преосталих одељака сасвим другачији: прва верзија почиње напољу, у Тиргартену, а друга – у међупростору лођа, ни напољу, ни у стану. Коначна верзија нема посвету сину, али има предговор у којем Бенјамин објашњава да се у егзилу окренуо сликама које најпре изазивају носталгију, те да је чежњу за домом контролисао кроз увиде у друштвену, а не биографску, неповратност прошлости (исто: 344).

6 Видети: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schm%C3%B6ker-Vossische_Zeitung-1933.png



ломку „Дете које чита“ наговештава слика ветра који дува из (популарних, авантуристичких) романа, као метафора оних ефемерних, невидљивих, незадрживих телесних сензација које само читање, више него конкретни текст, изазива у читаоцу односно начина на који се читањем ствара специфична атмосфера која повезује физички или стварни и свет дела, омогућавајући им да се стапају и претапају, тек ће у споменутој „Ученичкој библиотеци“ бити више наговештаја фактора који одређене књиге чини тако пожељним и, заправо, магичним предметима: оне су средство ослобађања из затвора и касарни лектирних (дисциплинарних) текстова, чији се наук и поредак одражавају у поретку школских активности и организацији школског живота, али и више од тога. Магијско дејство књига, независно од њиховог садржаја, манифестује се кроз осећај моћи који додир са књигом изазива у читаоцу, преносећи му мефистофелску моћ текста (приповести), моћ преображавања света у складу са идиосинкратичном жељом, која – видимо то из примера препознавања архаичних и егзотичних романескних реквизита и сценографија у мобилијару и декорацијама грађанског стана – када се поствари, када би се постварила, води и ка кичу.

Истој моћи имагинарне трансформације света, заснованој на миметичким и асоцијативним способностима и склоностима детета да препознаје сличности у очигледно несличном, читалац сведочи и у шест сцена из интензивног и увеличавајућег чулног и синестезијског живота детета, који као да се одвија у два паралелна света истовремено: читање, кашњење на час, вожња на рингишпилу, збирање свакојаких ситница, скривање, једење кришом.⁷ Управо та неексплицитрана веза односно сродност између наизглед неповезаних усамљеничких имагинарно-стварних чинова, а сваки од њих укључује и прекорачење неких граница а, пре свега, граница сопственог тела, неку прекомерност, јесте оно што се кроз увеличавајуће „стакло“ развијених и у машти детета реализованих метафора истовремено и открива и ствара. С обзи-

⁷ Сцене везане за једење кришом, вожњу на каруселу и скривање по стану поновљене су, готово од речи до речи, у Берлинском детињству, у посебним поглављима („Остава“, „Скровишта“, „Вртешка“), мада су прва два, у којима су описани призори пребачени у прво лице, избачена из коначне верзије дела. Прича о осећају невидљивости и изолованости због кашњења на час јавља се, такође у првом лицу, али без метафора заснованих на сличности учионице и млина, у поглављу „Закашњавање“, које је Бенјамин задржао. Садржај фиока „неуредног“ односно детета-колекционара „пренет“ је у поглавље под називом „Ормари“, које је Бенјамин касније скратио, избацивши његов највећи део.

ром на наслов текста, „секвенцу“ ситуација из живота детета можемо читати и као вербално „снимање“ детињства, чија се суштина испољава у наведених шест prizora. Притом, треба имати на уму и то да је један од битних елемената Бенјаминове анализе филма и фасцинације новим могућностима опажања и променама (а)перцепције које је филм довршио и омасовио управо техника крупног плана, увеличавања уз помоћ којег се и банални миљеи испитују тако да се појави „потпуно нова структура обликовања материје“ (Бенјамин 1974: 140–141) односно простор прожет несвесним, у овим минијатурама – дечјим несвесним, које се инкорпорира у детаље „реквизита“ (књиге, на пример). Читање је, притом, представљено као пракса осамљеног појединца.⁸ Оно улази у „констелацију“ са доживљајима који прате одоцнело дете у „млину“ учионице, тајно наслађивање ђаконијама без уобичајеног прибора за јело, возњу рингишпилем која ослобађа машту и дете преноси у митско доба, страствену бригу око збирке „трица и кучина“ будућег колекционара и скривање по стану уз тренутно преображавање у оно иза или оно у чему се дете скрива. Читање, скривање као начин успостављања блискости и разумевања са светом материје и ствари, облапорност, колекционарство, кружење тј. „вечито враћање истог“, издвајање из гомиле, међусобно се осветљавају. Стога читалац Бенјаминовог текста, на основу претпостављеног паралелизма приказаних ситуација, у сцени читања треба да препозна и невидљивост и одбаченост кривца који касни – јер читање је увек закаснело, пракса кашњења,⁹ и љубавну игру чула и хране – а „прождирању

8 Такви усамљени, успутни односно случајни читаоци и, чешће, читатељеке на клупама у парковима или у пасажима чести су „елементи“ Бенјаминових описа градских сцена и сценографија. Нпр. (Benjamin 2005b: 610). Притом, Бенјамин је сматрао да осама посебно важи за читаоце романа. „Искуство читаоца романа другачије је него искуство неког ко је уронио у песму или гледа драму. Читалац романа је пре свега осамљен, изоловани појединац, на другачији начин него што је то члан публике или читалац песме. Овај први је део гомиле и дели њене реакције. Овај други се увек може обратити некоме крај себе и дати глас песни.“ (Benjamin 2019: 38). Видети и (Benjamin 2006: 156). Другим речима, Бенјамин прихвата тезу по којој је успон романа везан, између осталог, за развој индивидуализма, обожавање личности и њено отуђење од традиционалних заједница, те за атомизацију друштва до које доводе капиталистичко-потрошачки односи, индустријализација и урбанизација.

9 Идеја о читању као закаснелом тумачењу неискоришћених момената сваког појединачног тренутка, као накнадном уочавању пропуштених или занемарених детаља, који онда постају знакови за читање, потиче из фрагмента који читаоца Једносмерне улице води код гатаре – „Мадам Аријадна, друго двориште лево“: „запазити тачно шта се одиграва у самој секунди пресудније је него унапред познавати далеку будућност.





(гутању) књига” као добро познатој и старој метафори, у новије време примењиваној превасходно на одређене праксе читања романа, Бенјамин се често враћао,¹⁰ и сањарије о лету и моћи у кружном ритму карусела, и номадско-ловачки дух страственог сакупљача који све што нађе у „шуми сна” придодаје својој збирци – јер читање је, етимолошки, бирање и сакупљање, због чега се код Бенјамина може наћи и тврдња да је ишчитавање на основу сличности, ишчитавање-бирање (Benjamin 2005b: 718), у смислу онога што се из (про)читаног извуче и прикупи, првобитни облик читања, а не његов резултат – јер за њега нема изолованих ствари, и интимно упознавање са материјом које води од магијског до „инжењерског” односно научног и назад; као што, с друге стране, у наслађивању, коришћењу ствари и простора као маски, па макар и застрашујућих, у трагању за стварчицама и отпацима који се уклапају у збирку, који садрже одговарајући траг, у приземном лету над познатим и сигурним светом и у осећају одбачености због кашњења, у непрестаном зачаравању и рашчаравању свакодневице и познатих окружења треба уочити и елементе читања односно читалачке аспекте тих других дечјих пракси у крајње непостојаном свету који дете свакодневно сусреће.

Поред тога, у одељку „Дете које чита”, представљени и стварни читалац се, кроз апострофирање односно приповедање у другом лицу, претапају – читајући читање, читалац

Знамења, слутње, сигнали, пролазе дању и ноћу кроз наш организам као таласни удари. Тумачити их или користити јесте питање. [...] Само ако је [снагу тих удара] занемаримо, онда и само онда, она себе одгонета. Читамо је. Но, сада сувише касно.” (Бенјамин 2011: 65–66) Видети и: Wohlfarth 1979: 91–92. С друге стране, пишући о читању у контексту коцкања, Бенјамин у скицама за дело о париским пасајима пише да је управо читање највиша манифестација „присуства ума”, због чега је „читање у сваком случају пророчанско” (Benjamin 2002: 513).

- 10 Слика „прождирања” односно „гутања” књига, тачније, романа, јер је полазио од искуствене претпоставке да се све књиге не могу и не треба да читају на исти начин, па је у популарном роману препознао жанр „спреман” за конзумацију и упијање (Benjamin 2005a: 255), Бенјамину је била толико интересантна да јој се враћао у више наврата, повремено је повезујући и са сликом романа као камина или огњишта, не само у смислу извора топлоте (тј. прича које „греју”, прича као „сагоревања” судбина и карактера (Benjamin 2005b: 474; 2006: 156)), већ и у смислу да је конструкција популарних романа налик гомили цепаница које служавка наређа у камин (Benjamin 2019: 38). Сем служавки, Бенјамина су на романе асоцирале и куварице, па је шаљиво приметио да би муза романа, десета муза, морала да буде добра куварица (кухињска вила) која вешто „припрема”, „прерађује”, комбинује и „зачињава” неукусна, блутава или гадна сирова искуства, извлачећи из њих максимум хранљивих састојака и арома (Benjamin 2016a: 203).

Бенјаминове књиге треба да се препозна и треба и сам да „уђе“ у сцену, онако како и то, сада већ генеричко дете, постајући оно, крчи себи пут кроз сцене које чита, претварајући прочитано у своје „сада“ и „овде“. Треба имати на уму да је Бенјамин често, када је реч о читању и њему сродним праксама (колекционарство, нпр. (Benjamin 2002: 206 [H2,3])), критиковао и одбацивао појам и праксу емпатије: читалац се не уживљава у ликове, не замишља себе у улози главног или неког од споредних ликова, већ њихове судбине асимилира, прима у себе; реч је о чувеном „патосу блискости/близине“, тј. ставу/методу оприсутњавања (ствари, текста, прошлости) не представљањем себе у њиховом, већ њих у свом свету/простору (Benjamin 2002: 545 [S1a, 3]; 845 [I, 2]). Дете упија, не знања и искуства, већ читаве светове дела. Прочитано постаје физички додатак, когнитивни добици преводе се у телесне: „читање је много више у вези са њиховим [дечјим] растом и њиховим осећајем моћи него са њиховим образовањем и познавањем света“ (Benjamin 2005a: 256). Текст је за дете место скривања и ритуалног прерушавања; оно се меша и стапа са ликовима, апсорбује их и присваја их као своје маске.

У „Књижурдама“ се пак полази од (слике) књиге, од самог предмета који, као у познатој Андрићевој (лектирној) приповеци „Књига“, садржи неизбрисиве трагове и знакове коришћења, мада они овде нису тако детаљно описани као из перспективе сиромашног и згађеног Андрићевог јунака. Окрећући књигу пред читаоцем, Бенјамин нам показује њену полеђину – сетићемо се „Бр. 13“ у Једносмерној улици, где се Бенјамин луцидно поиграо аналогijом између проститутке (јавне односно жене-робе) и књиге (која је и јавно добро и роба, зависно од места где је потенцијални читалац затекне): девета теза (Бенјамин 2011: 33) овог хумористичког трактата, заснованог на провокативном поређењу, паралелизам између дословног и проституисање књиге заснива на изложбеној вредности позадине. Међутим, детету су тржишна вредност и зависност употребне од разменске вредности још увек непознати механизми; дете каскадна површина „раскупусане“ књиге води ка хрпту и слици повеза који се преображава у бајколику сцену са терасама под крошњама у мрежи вилине косице, у позив на и место за читање, истовремено.

Три су кључна заједничка момента фрагмената „Дете које чита“ и „Књижурде“ – три детаља сцена и атмосфере који та два сродна текста чине поетичним приказима Бенјаминове



представе о дечјем читању, о ономе што се дешава не само и не искључиво док дете прати текст у књизи већ и када, како ће то Барт рећи неколико деценија касније, читалац „подиже главу“ (Bart 1984: 33), одвраћа поглед од текста, не престајући, заправо, да чита. Читање је и код Бенјамина пракса која обухвата, чак захтева и својеврсно нечитање, нечитање док се чита којим се не манифестује престанак читања већ прекид током којег се читање, заправо, интензивира, шири и на околни простор, укључујући и читаочев унутрашњи „простор“. Први детаљ припада мобилијару: превисоки сто, који условљава положај и позу малог читаоца, чиме се, између осталог, сугерише да дете чита другачије од одраслог, од оног ко је дорастао и прилагодио се столу (конвенцијама читања). Затим – гест ослушкивања (држања ушију), чиме се у слику читања уводи и мотив слушања, као да постоји невидљиви приповедач или неко ко детету чита наглас, као да дете не разликује туђи и спољашњи од сопственог унутрашњег „гласа“, који визуелне односно графичке знакове „преводи“ у појмове. Шта то, заправо, дете ослушкује?

Из Бенјаминовог сећања, као лично искуство на основу којег је увео метафору „снег прочитаног“ (Бенјамин 2011: 37), да би указао на супстанцијалност тог наизглед искључиво менталног, когнитивног чина, појављује се и слика детета крај прозора, док из топле собе гледа хладну зимску вејавицу, уз утисак да му снежна олуја нешто неразумљиво говори (исто: 124). Међутим, те се недокучиве приче надодају на нешто одавно познато: читање у детињству води не ка споља – по Бенјамину улога књига за децу и није да читаоце директно уведу у тзв. живот (Benjamin 2004: 364; 410); дете у њима тражи трагове приповести које је већ само за себе стварало – већ ка унутра, као што и вејавица чини да даљина на води ка недогледним просторствима већ поглед враћа ка унутрашњем, интимном свету. Тај је безгласни глас префигурација гласа читања, као што су неухватљиви облици пахуља и фигуре које оне на моменте образују префигурација фигура које дете ишчитава, не из текста односно приповести коју чита, већ из самог медија, из комбинација слова и гласа, слике и звука или сликозвучка, из предмета „трансфигурисаног“ садржајем, светом дела (Benjamin 2005b: 631–632) који се онда уочава у самом графичком облику текста. У начину на који деца читају Бенјамин је препознао аспекте магијског читања света, из којег све друге праксе читања потичу – дете чита књиге као што, на пример, астролог чита судбину



или будућност из звезда, тачније из њихових склопова односно констелација, а гатара – из длана односно из фигура које образују линије длана.

Бенјамин је, наиме, сматрао да су језик и писмо репозиторијуми заборављених, данас неопазивих, ванчулних сличности, јер је језик резултат примене миметичких способности, тако да се у језику и писму чувају производи некадашње видовитости, у смислу проицљивости односно способности опажања сличности и кореспонденција, што језик и писмо чини медијима сусретања предметности и успостављања њихових међусобних односа (Benjamin 2005b: 697–698). Миметички аспекти језика и писма нераскидиво су испреплетани са семиотичким и комуникативним, тј. значењским и прагматичким односно инструменталним аспектима. На основу овог схватања, Бенјамин извлачи закључак да је свако читање, заправо, двоструки процес – симултано читање текста као „слике” односно ишчитавање фигуре која у тренутку, накратко, „сине” из, феноменолошки речено, слоја звучања и следа приказаних предметности, уколико је темпо читања одговарајући, и читање значења тих фигура/конфигурација, тих блескова сличности. Ова прва, „видовњачка” компонента читања још увек је јака и значајна у дечјим праксама читања. Бенјамин, наравно, није усамљен у уверењу да се у дечјем узрасту још увек препознају и испољавају историјски односно филогенетски превазиђене карактеристике и праксе, у овом случају историјски потиснути начини тј. „апарати” опажања света. Код деце је, стога, читање ближе одгонетању односно читању (из) знамења, што је изворни облик и смисао читања. Речју, дете чита као да слаже слагалицу. Лудичка и перформативна димензија читања у дечјем узрасту доминирају, па у тексту о дечјим књигама односно о смислу и ефектима илустрација у дечјим књигама, Бенјамин о читању говори као о игри претварања у којој је читалац (дете) један од учесника, равноправан с графемама и лексемама. Саме речи, а не бића, ствари и појмови које оне означавају, постају актери на сцени читања, „затечене у биткама, љубавним аферама или метежима” (Benjamin 2005a: 436). Док чита, дете учествује у маскаради; текст је својеврсна позорница снелике игре идентификације, претварања и прерушавања или, као у поглављу о „Новом немачком пријатељу младости”, трибина или нешто налик старинском, очаравајућем дворцу, у којем је читалац гост (Benjamin 2011: 128), Прустов хиперболични али и јасан, од правог сна јаснији сан (Пруст 2007a: 89) – читање као сања-



рија у и над текстом у сцену читања уводи и снолику димензију.

Напокон, трећи детаљ сцене односно драме читања: снег, вејавице, пахуље и ковитлаци нису само визуелне односно аудио-визуелне него и тактилне метафоре Бенјаминове представе о дечјем читању. Њима се истичу материјалне димензије текста и физичке односно телесне и чулне димензије односа који се читањем изграђује између и око читаоца и текста/књиге као предмета и медија – опипљивост света дела. Читалац се својих читалачких открића држи као Сципион афричке земље – целим телом.

Пријатност, ушушканост, заштићеност, тишина, мекоћа неке су од Бенјаминових најчешћих асоцијација на књиге и читање. У поглављу о пулту сам почетак читања, отварање прве странице новог романа, представљено је као мала свечаност, а место читања као својеврсно светилиште и склониште, као „шкољка“ и „оклоп“ (Бенјамин 2011: 132). Читању се, код Бенјамина, придају значај, величина и занос искрцавања односно ступања на новооткривени континент, који сажима читаву земаљску куглу, укидајући превелике раздаљине и приближавајући супротности. Притом, све те егзотичне земље и градови „почивају у мени“ (Исто: 124), међусобно блиска иако географски веома удаљена, као што су блиска јата пахуља која су их наговестила.

Пратећи слике пахуља и снега кроз Бенјаминове текстове долазимо до закључка да је читалац као у стакленој кугли са снегом, као у чувеној „Кумарелени“, где се ова деформисана реч, тачније сливеница у којој се, изворно („Mummerehlen“), чују и „Mumme“ (маска, машкара; претварање) и „Mummerei“ („маскарада“, „прерушавање“), колико и ономапопеја мумлања, приказује као „лепршави, пахуљасте елемент који се, налик снежном ковитлацу у малим стакленим куглама, формира у виду облака у језгру ствари“ (исто, 109; 203), којим би и само дете бивало захваћено када слика или чита. Дете читањем испуњава позив на довршење који из књиге, као из тог ковитлаца унутар снежне кугле, као да „чује“¹¹: удахњује му живот, својим дахом оживљава ликове

11 У том погледу, дете-читалац је и интуитивни (књижевни) критичар, јер је један од задатака критичара да допринесе довршавању дела, актуализацији његових потенцијала; детаљније у: (Jennings 1983: 559). Читање је и попут отварања лепезе: „сваку слику узети као да је скупљена лепеза која до даха долази тек развијањем“ (Bewamin 2011: 40). Заљубљени читалац који сваки лик који/кога чита допуњује до портрета вољене особе стога је још један од узорних читалаца.



и ствара атмосферу исприповеданих догађа. Притом, облак односно облак натопљен бојама, иначе, јесте једна од Бенјаминових метафоричних слика детета као читаоца (илустрованих) књига (Benjamin 2005a: 435). Јавља се, на другачији начин, и у завршном сегменту „Књижурда“, у оквиру мотива сањаних књига. Дочаравајући атмосферу својих првих читања, заносе и ужитке читања „књижурди“, Бенјамин се, наиме, пита да ли је као одрасла особа остао веран баш тим дечјим књигама које памти или неким старијим, заправо незапамћеним, које су, као нешто вредно, а неповратно изгубљено, нешто за чим је безуспешно трагао, једном искрсле у сну, остајући и у сну недодирљиве, безимене и узалудно обећавајуће, непроналазиве. Слика утробе још једном нас враћа магији и магијском читању, јер се у том сну текстуални и визуелни садржај књига претвара у „тмасти“ облак чија се боја непрестано мења, све до љубичасте, боје дроба у капници. У сну је тај облак место и средство приступа неразумљивом, непостојаном, нечитљивом/непрочитаном тексту у олујној књизи, у потпуно непознатом, а у сну добро познатом орману, једном од „митских“ објеката Бенјаминовог детињства. Сем што указује на немогућност свести и сећања да допре до самих почетака неке жеље, фасцинације, доживљаја, сан о осујећеном читању садржи и асоцијације на родитеље, јер је љубичаста боја завесе која тамни угао њихове спаваће собе одваја од светлости ормара са чистом, миришљавом постељином (Бенјамин 2011: 129), тако да се кроз тај скуп сневаних слика мистериозних и мистичних, протејских односно небулозних књига преноси и детиње искуство (не)читљивости свакодневног света, те жеља да се још увек тајанствени и, стога, претећи или забрањени закуци стана/света преобразе у читљив текст, који тајну именује.

Друга сцена читања којој се Бенјамин често враћао везана је за Е. Т. А. Хофмана. Налазимо је у тексту под називом „Демонски Берлин“, прочитаном на радију у фебруару 1930. (Benjamin 2005a: 322–327) – који је посвећен самом Хофману, а инспирисан сећањем на наставниково никада неиспуњено обећање да ће својим ученицима објаснити због чега би ико приповедао с толиком склоношћу ка бизарном, уврнутом, сабласном, необјашњивом као што је то чинио Хофман – а затим и у поглављу „Ормари“ у првој верзији Берлинског детињства (Бенјамин 2011: 135–136), где је то сећање на (не)читање Хофманових прича детаљније исприповедано и делимиче измењено. У материјалима које је Бенјамин припремао



и скупљао за дело о париским пасажима, конкретније, у свесци са првим нацртима, писаним у периоду од 1927. до 1930. (Benjamin 2002: 842), налази се и сажетак ове сцене, мада је ту лично искуство/сећање преформулисано у низ неразрађених теза, међу којима се опет наилази на идеју о значају (погођеног, одговарајућег) темпа читања, чиме се сугерише извођачки карактер читања:

„Ентеријери нашег детињства као лабораторије за приказивање сабласних феномена. Експериментални односи. Забрањена књига. Темпо читања: две море, на различитим нивоима, надмећу се међу собом. Ормар за књиге са овалним окнима из којег је [књига] узета. Вакцинација привиђењима. Друга профилакса: 'оптичке илузије'" (исто, 845; [Н, 18]).

Читање Хофмана у детињству изгледа да је за Бенјамина имало иницијацијско-превентивни ефекат – читање као експериментисање са сопственим детињим страховима и дечјим веровањима у духове и друга бестелесна бића и као иницијација у мистерије свакодневице односно у стање појачане, изоштрене перцепције којој се указују иначе неопазиве димензије обичног: Бенјаминаов одговор на наслеђено питање био је да се, упркос томе што Хофман засигурно није имао никакве намере, његове приче могу читати као да јесте, при чему би те намере и циљеви били физиогномијски, уз примену физиогномијског начина посматрања односно „читања“ физичких карактеристика као трагова не само на људе, већ и на ствари, просторе, просторије, на читав град (Benjamin 2005a: 327).

У различитим верзијама ове сцене до изражаја долази димензија читања коју је и Пруст покушао да евоцира описујући Марселово читалачко скровиште од бакиних наговора на нечитање, оно двосмерно кретање односно кружење стања и опажања, путем којег свест унутрашња стања „распростире [...] као некакав екран“ око читаоца (Пруст 2007a: 87), тако да утисци постају део окружења, формирају видокруг и атмосферу места на којем се чита. За Марсела/Пруста су јасле (колевка) биле метафоричка слика тела које чита, истовремено загнуено у себе и више него иначе пријемчиво за дешавања у окружењу од којег га текст наизглед одваја. Код Бенјамина се у функцији сугерисања те дијалектике затварања и отварања, унутрашњости и спољашности, „скривеног и скривајућег“ односно удубљивања и распршивања пажње јавља слика ормара, а у једном од њих и оно што



ће постати симбол Прустове слике – посаврнуте чарапе.¹² То „чудо“ преображавања двеју супротстављених ствари у трећу, која их обе потенцијално садржи, иако не личи ни на једну од њих, првобитно се код Бенјамина појављује као аналогно моделу бајке (књига о бајци још једно је никада написано Бенјаминово дело) – приповедног жанра чији је наук „да је најбоље супротставити се силама митског света лукавством и смелошћу“ (Benjamin 2006: 157), који, дакле, има еманципаторски потенцијал и ефекат, а читање Хофманових прича требало је да буде доказ ослобађања како од страхова, тако и од конкретне забране. Родитељи су, наводно, Бенјамину забрањивали да као дете чита Хофманове фантастичне и страшне приповести, тако да су можда баш те књиге, сакривене у дну ормара, провоцирале већ споменути страхан сан о осујећеном читању. Забрана их је чинила не само пожељнијим него и страшнијим јер их је читао кришом, кад остане сам код куће, у страху да ће га родитељи затећи како чини нешто недозвољено, тако да су околности у којима се читање одвијало појачавале ефекат Хофманових стратегија изазивања „страве и ужаса“. Двоструки ужас читања Хофмана детаљније је приказан у Берлинском детињству, где су потанко описани сам ормар-библиотека, „зловолна“ стаклена врата тог комада намештаја, суморна атмосфера коју је производио, гестови напипавања сакривене и забрањене, али не и закључане књиге и поза нервозног читаоца-кривца, речју, ризици читања. Међусобно интензивирање двају страхова, расејавање застрашујућих сензација из књиге/текста у околни простор, њихова актуализација путем реалног страха од неочекиваног доласка родитеља, сведочи не само о једном хибридном простору читања који синергијски граде књига, текст, жеља, тренутна стања свести (у овом случају зебња, дрскост и кривица), чулни опажаји, физичке и материјалне димензије стварног места читања и сећање на све то, у којем су фикционални догађаји и ситуације толико испреплетани са дешавањима у реалном окружењу да од прочитаног остаје не смисао текста – у обема верзијама Бенјамин истиче да није уопште схватао шта чита – већ управо то да читања у нама остављају, превасходно, „слике места и дана када смо их вршили“ (Proust 1988: 26). Поред тога, уплив страха у жељу за читањем, који читање стално прекида и осујећује и амбивалентност тог доживљаја

12 У другој верзији Берлинског детињства (из 1938) од поглавља о ормарима остао је само одељак о ормару с чарапама, под тим називом (Benjamin 2006: 374). Уп. и есеј о Прустовој слици (2005а: 240).





читања Хофмана односно једног конкретног издања његових прича – јер се у детињству садржај и тема, свет који се откривао у књизи и књига сама, опипљиви предмет, нису смели, ни по коју цену, каже се у „Берлинској хроници“, одвајати (Benjamin 2005b: 631) – кореспондирају с Бенјаминовом тезом по којој је у основи свеколиког читања неки опасан, критични моменат (Benjamin 2002: 845 [N3, 1]; 2005b: 698), моменат кризе, утиснут у оно што се чита. А свако доба, и у историјском и у биографском смислу, има своје и својеврсне критичне тренутке и своје изворе опасности и ризика.

Приказана дечја читања нису, дакле, (само) читања књига у уобичајеном метонимијском већ и у дословном тј. у смислу читања предмета, а најдубљи однос који се, по Бенјамину, уопште може имати према стварима, однос у зрелом добу типичан за колекционара, изграђује се не према стварима које такорећи живе у нама, већ према онима у којима боравимо (Бенјамин 2011: 141) – такав је управо однос који дете гради према књизи. Стога, ако као дете „[н]исте прочитавали књиге“ него сте „становали у њима, пребивали међу њиховим редовима и, када сте их опет отварали после неког времена, [ако сте] затицали саме себе на месту где сте били застали“ (Benjamin 2005b: 631) онда ћете се лако препознати у Бенјаминовом сећању и обраћању.

Литература:

- Пруст, Марсел. У трагању за минулим временом. (1), У Свановом крају, превео Живојин Живојновић. Београд: Паидеиа, 2007а.
- Пруст, Марсел. У трагању за минулим временом. (7), Васкрсло време, превео Живојин Живојновић. Београд: Паидеиа, 2007б.
- Barthes, Roland. „Écrire la lecture“. *Le bruissement de la langue* (33–36). Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project* (H. Eiland & K. McLaughlin, trans.). Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings, 1: 1913–1926* (Marcus Bullock and Michael W. Jennings, eds.). Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings, Volume 2: Part 1: 1927–1930* (Michael W. Jennings and Howard Eiland, eds.). Belknap Press of Harvard University Press, 2005а.

- Benjamin, Walter. *Selected Writings, Volume 2: Part 2: 1931–1934* (Michael W. Jennings and Howard Eiland, eds). Belknap Press of Harvard University Press, 2005b.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings, 3: 1935–1938* (Michael W. Jennings and Howard Eiland, eds). Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Benjamin, Walter. *One-Way Street* (M. W. Jennings, ed.; E. Jephcott, trans.). Belknap Press of Harvard University Press, 2016b.
- Benjamin, Walter. „By the Fire: On the Twenty-fifth Anniversary of a Novel”. *The Storyteller Essays* (S Titan, ed.; T. Lewis, trans.). New York Review Books, 2019.
- Бенјамин, Валтер. Есеји, превео Милан Табаковић. Београд: Нолит, 1974.
- Бенјамин, Валтер. Слике које мисле: мислописи, превео Јовица Аћин. Београд: Букефал Е.О.Н, 2016а.
- Бенјамин, Валтер. Изабрана дела 1: Једносмерна улица, Берлинско Детињство, О фотографији и уметности, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2011.
- Jennings, Michael W. „Benjamin as a Reader of Hölderlin: The Origin of Benjamin’s Theory of Literary Criticism.” *The German Quarterly* 56. 4 (1983): 544–556.
- Proust, Marcel. *Sur la lecture*. Paris: Actes Sud, 1988.
- Stirner, Simone. „A Technique of Closeness, an Art of Straying: Reading with Walter Benjamin”. *New Literary History* 50. 2 (2019): 271–291.
- Watt, Adam. *Reading in Proust’s A la recherche: ‘le délire de la lecture’*. Oxford University Press, 2009.
- Wohlfarth, Irving. „Walter Benjamin’s Image of Interpretation.” *New German Critique*, no. 17 (1979): 70–98.



ДВОЈНИШТВО

Кафка је за Бенјамина својеврсни двојник.
Хана Арент, Бенјаминаова пријатељица

1.

Нема сумње да је Валтер Бенјамин од извесног тренутка почео Франца Кафку да доживљава као свог двојника, с којим је делио положај и судбину, а који се, ето, само стицајем божанских околности појавио на свету раније од њега и отишао са овог света пре него он. Они се, међутим, никад нису срели уживо. За то је донекле крив сам Бенјамин, јер није да нису могли да се лично упознају. Кад је Бенјамин одлучио да настави своје студије, после Фрајбурга и Берлина, у Минхену, 1915, имао је двадесет три године. Тамо ће упознати, између осталих, и Герхарда Шолема (који ће доцније променити своје име у јеврејско Гершом и постати врхунски историчар јеврејске мистике), па с њим бити у доживотном пријатељству. Упознаће и Рајнера Марију Рилкеа, песника, који ће га идуће године обавестити да већ тад прилично познати писац Макс Брод и Франц Кафка, чудновати аутор збирке *Проматрање* и прича „Пред законом“ (за коју је, чим ју је 1915. године први пут прочитао, Бенјамин мислио да је једна од најбољих на немачком језику), „Ложач“, „Пресуда“ и „Преображај“, долазе из Прага као представници тамошњег књижевног експресионизма у Минхен где ће читати своје радове. Бенјамин је, као и Шолем, планирао да присуствује том најављеном књижевном читању, али је, због нечега спречен, у последњем тренутку одустао. Па ни он ни Шолем нису били 10. новембра увече 1916. године, у књижари и галерији Ханса Голца *Нова уметност*, где је требало, недуго после Елзе Ласкер-Шилер у оквиру серије књижевних вечери посвећених модерном покрету експресионизма, Брод и Кафка да



читају. А то читање је било јединствено у историји јавних књижевних читања, а свакако прво такво на којем ће се одиграти нешто до тад непознато у погледу реакције присутних слушалаца и што ће се касније још током многих година препричавати такође као легенда.

Иако је своје саставе читао у уском и интимном кругу пријатеља, али и тад се трудећи првенствено да буде слуша-лац или да чита текстове других писаца, што је уобичајено да чини са својом сестром Отлом као једином слушатељком, Ка-фка је заправо имао само два јавна наступа. Први пут четири године раније у Прагу, читао је „Пресуду“, и други пут, овај у Минхену. За читање у Минхену, као што је то било и у слу-чају првог читања у Прагу, предложио га је блиски пријатељ Брод, и једва га некако приволео да прихвати позив, пошто се Кафка опирао свакој врсти самопромовисања и, колико год да је био склон читању наглас, нимало му није годило да чита пред групом њему незнатних људи. Кад помислимо да је свих тих година добио само два позива за читање, и оба је дуговао Броду, можемо да замислимо да се није осећао најпријатније и знатно је умањивало његову спремност на путовање. Није му се ни допадало да буде уврштаван међу немачке експресионисте. При томе не треба губити из вида да је то био и тренутак у жеку Великог рата, па путовати возом од Прага до Минхена није било нимало једноставно. Ваљало је, између осталог, обезбедити дозволу власти и из-вадити обавезни пасош оверен полицијским печатом, а то је потрајало, те је датум читања морао неколико пута да буде одлаган, што опет никако није олакшавало изведбу пишче-ве намере да се појави пред минхенском публиком. Да он ипак није одустајао од путовања, разлог за то је, према свему судећи, лежао у чињеници да је половином септембра био позвао своју вереницу Фелицу Бауер да се виде у Минхе-ну, јер због строгих ратних рестрикција у погледу преласка граница већ дуго се нису сретали. Она је морала да путује возом. Из Берлина. Прихватила је да у возу проведе петак и недељу само да би на неколико часова била с вереником. На-писао јој је да она не мора да присуствује његовом читању, и да би он то чак и више волео, иако ће читати нешто што она није познавала. Могло би се помислити да ће читати неки фрагмент из романа *Нестала особа* или *Процес*, на којима је у то време радио, али он се одлучио за своју недавно заврше-ну и необјављену причу „У казненој колонији“. Знао је он да је читање те приче могло бити приличан изазов подједнако





за слушаоце, али и за власти. Ратна цензура је била на делу. Али желео је да се представи нечим новим што ће тачније дочарати тадашњи тренутак у његовој авантури писања, па упркос свему није одустајао од своје одлуке. Да би преварили цензоре, његов домаћин, Ханс Голц, досетио се да у најави његовог читања наведе да ће се он представити причом са измишљеним насловом „Тропска минхаузенијада“. Ту најаву је унапред поднео и на увид надлежној полицијској станици која је, у име Баварског министарства рата, била задужена за одобравање јавних наступа. Голц је сматрао да је то сасвим у реду, јер већ сам истински наслов приче, указујући на казнене колоније којима је министарство управљало, никако не би прошао и Кафка би могао да се опрости од свог очекиваног сусрета с Фелицом. Зар се радња приче „У казненој колонији“ не би могла схватити као да се одиграва негде у тропском појасу, а и да је физичка окрутност, више него болна, приказана у њој само фантазија? Кафкина прича настала је у времену кад је свет био поплављен бујицама насиља и заправо је била веома реалистичка, штавише хипер-реалистичка, и у њој је стварност пресезала фантазију.

Кафка се с вереницом договорио да одседну и истом хотелу, Баварски конак, недалеко од Голцове Нове уметности. Узели су одвојене собе. Воз из Прага је стигао на минхенску станицу у пола седам предвече. У осам сати је наводни прашки експресиониста већ морао да буде на месту наступа. И то без Макса Брода, који је због пословних обавеза морао да одустане од пута. Зато је Кафка најпре, извињавајући се због пријатељевог одсуства, прочитао неколико Бродових песама, међу којима се истицала дуга поема „Космичка кантата“. Можда је тиме хтео да замори и успава публику, да им ублажи чула за „мирис крви“ који ће ускоро уследити с подијума. Присутних је било педесетак особа, међу којима Рилке и неколико млађих непознатих писаца. Један од тих писаца, Макс Пулвер из Швајцарске, касније ће написати шта се догодило и то објавити 1953. Пошто је Кафка изговорио прве речи своје приче,

*изгледало је као да је одајом потекао мирис крви и мо-
краће, чији укус сам осетио чак и на својим уснама. Колико
год да је његов [Кафкин] глас звучао сажаливо, слике из приче
засецале су ми се у месо попут жилета. У сали је настала збр-
ка, једна од присутних дама се онесвестила, па су је изнели.
Кафка је настављао са читањем. Још двапут су његове речи
потресале и обезнањивале људе у публици. Број слушалаца*

је почео да се осипа. Поједини су одлазили у последњем тренутку пре него што би их пишчева визија опхрвала. Никад пре нисам опазио такво дејство изговорених речи као што је било ово. Остао сам до самог краја...

Изгледа да је заиста било одважно од стране младога Пулвера што је остао до краја читања „У казненој колонији“. Доцније, сам Кафка ће о свом минхенском наступу мислити као о грандиозном неуспеху. Али не због nelaгоде и онесвешћивања у публици него зато што је на све што је радио, пре свега на сопствено писање, гледао као на неуспех. Готово да је црпео својеврсно задовољство из неуспеха. Баш као и Валтер Бенјамин.

Ипак, шта је Бенјамин пропустио тиме што није био на Кафкиној књижевној вечери? Осим могућног личног познанства са оним о коме ће – током идућих година негујући снажну личну идентификацију с Кафком, у интелектуалном, али не мање и у биографском смислу, па ће то спиритуално здруживање оставити многе трагове у његовим списима и писмима, понекад и у сновима (рецимо, његов сан о марами за време боравка у логору у Неверу, 1938, о којем је детаљно известио Гретел Адорно) – убрзо почети да мисли као о свом двојнику, пропустио је да то својеврсно двојништво у његовим размишљањима о себи и свету започне већ 10. новембра 1916, као и да одмах препозна питање закона с којим Кафкина прича тако рећи почиње кад говори о старом и новом команданту колоније, о старом и новом закону. Питање закона ће управо бити оно на које ће се, у оквиру обухватнијег питања кризе традиције и модерности, Бенјамин усредсредити у свом читању Кафке и што ће, на првом месту захваљујући њему, остати као трајни елемент у будућим покушајима, све до данас, разумевања Кафкиног дела. Ако се осврнемо на готово непрегледну гомилу радова написаних о Кафки током прошлих нараштаја, једва да је ма и један досегао ту интелектуалну, па и емотивну снагу Бенјаминовог читања. Било је то и остало експлозивно читање и напосто је зрачило.

2.

Колико је познато, Бенјаминово прво писано спомињање Кафке налази се у једном од писама Шолему (21. јула 1925).¹ У писму каже да је тражио да добије издања Кафкиних

¹ За овај текст поглавито сам се служио издањем *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1981.



радова из оставштине, коју је Макс Брод почео да приређује, и да би их приказао у новинама. Додаје и своје одушевљење причом „Пред законом”. Годину и по касније пише из Москве пријатељу Зигфриду Кракауеру да ће сачувати његов приказ Кафке да га прочита тек пошто се и сам упозна с романом *Замак*. И следеће појаве Кафке код Бенјамина затичемо првенствено у његовој преписци са Шолемом. Први текст који ће написати, 1929, биће о моралу извесног новинара који је напао Макса Брода зато што је, упркос тестаменту у којем му је тражено да сви рукописи буду уништени, почео да објављује Кафкину књижевну оставштину. Бенјамин у том полемичком тексту показује да је Бродов подухват био заправо знак истинске верности пријатељу и да би исту ствар учинио свако ко иоле познаје Кафкино дело. Две године касније написаће опширнији осврт на збирку Кафкиних за живота необјављених прича, под насловом „На изградњи Кинеског зида”. Тек 1934. године пише есеј који утемељује његову блискост с Кафком: „Франц Кафка, поводом десето-годишњице његове смрти”.

То је и прва година његовог изгнанства. Хитлер је на власти. Бенјамин је, у јесен 1933. године, напустио нацистичку Немачку и Берлин. Свој есеј током шест недеља пише у Паризу. Осећа се унезверен због изгнанства. И своја осећања препознаје код Кафке. Бертолт Брехт, такође у изгнанству, у Данској, позива га да код њега, у Свендборгу, 1934. године, проведе лето. Бенјамин прихвата позив и носи са собом и текст о Кафки, чији препис је, неколико дана раније, послао Гершому Шолему.

Свој есеј о Кафки Бенјамин ће дати на читање Брехту тек после две недеље њиховог данског дружења. Али, његов донекле уопштени разговор са својим домаћином о Кафки, још не спомињући свој рукопис, почео је око недељу дана пре тога. Тада му је Брехт узвратио да је и за њега Кафка велики писац, као што су Клајст, Бихнер, али да је попут њих такође промашај. У Кафкином делу, даметну је Брехт, елемент параболе у сукобу је с визионарским елементом. Парабола никад није потпуно транспарентна. То је било речено у критичком смислу. Истовремено, Кафка је и визионар зато што је видео оно што долази, мада није видео и шта је то што долази. Бенјамин је одраније знао да Брехт код Кафке издваја пророчански елемент, јер му је то рекао још 1931. Али сад је Бенјаминово сабеседник своје виђење прецизирао. „За Кафку је постојао један проблем, један једини, а то је био

проблем организације. Ужасавала га је помисао на царство мрава, помисао о људима који су отуђени од себе у формама свог живота у друштву." Као један од примера Кафкиног предвиђања будућих облика човекове отуђености навео је совјетску тајну полицију, а која ће убрзо, рекао је, почети да личи на нацистички Гестапо.

Бенјамин је свој рукопис о Кафки најзад дао Брехту, а који је онда три недеље ћутао о прочитаном. Наједном је из Брехта провалило да је текст написан у „ничеовском дневничком стилу". Нема биографског ни друштвеног контекста. Говори о Кафкином писању, а нимало о некој конкретной Кафкиној животной ситуацији. Понешто у тексту има и доброг, али махом је све остало мистификација и бесмислица. Бенјамин би морао да се тога окане. Нека дигне руке од дубине, која је само дубина и ничег нема у њој. Бенјамин је понудио своме сабеседнику да своју критику илуструје на једној од најкраћих Кафкиних прича, „Суседно село". Та прича, ма ко шта рекао, апсолутно није безвредна, казао је Брехт, иако није подробније одредио њену вредност. Требало би је, додао је, поближе изучити. Ту су њих двојица прекинули разговор о Кафки. Ипак, три недеље касније, настављен је с још већом жестином. Мислећи на Бенјаминов есеј, Брехт га оптужује да заговара „јеврејски фашизам", под тим разумевајући јеврејску мистичку традицију, која је несумњиво присутна у есеју. Брехт и даље истрајава на историјским и друштвеним условима који се, према њему, огледају код Кафке, нарочито у роману *Процес*, који је истински пророчка књига, јер приказује ситуацију малограђанског слоја у точковима индустријског друштва. Бенјамин са своје стране истрајава на томе да говоре о „Суседном селу", и да на тој причи суоче своја два тумачења. Брехт сад прихвата тај изазов. Оно што је следило примерно је како се на истом тексту сукобљавају не само два различита интерпретативна поступка, него чак две различите књижевне концепције.

Подсетимо се Кафкине приче о којој је реч:

Мој деда је имао навику да говори: „Живот је зачудо кратак. Сад, присећајући га се, он ми се сажима дотле да, рецимо, једва схватам како неки млад човек уопште може да се одлучи да одјаше у суседно село, не плашећи се да – чак занемаривши могућне незгоде – већ и обичан, срећно протекао животни век неће бити ни близу довољан за такво путовање."



ЗЗ

ДОМЕТ

Сам Бенјамин је причу експлицирао као особени језички лавиринт приповедања, кад постоји спољашњи приповедач, а то је онај који се представља као унук, и унутрашњи приповедач, то јест деда који се, полазећи од става о краткоћи живота, присећа сопственог живота и пита се како неко, ма колико био млад, уопште може да крене до суседног села са свешћу да му цео живот није довољан да доспе до тог села. У томе се мешају три времена, и свако има различито трајање. Време унука, време деде и време неког неименованог младића. Та лингвистичка и наративна прагматика уопште није убедила Брехта. Њега није занимао поетички статус исказивања него сам садржај, наиме исказ приче. Заинтересован за идеју коју прича саопштава, и то га, разумљиво, доводи до старог Зеноновог парадокса илустрованог трком Ахила и корњаче. Ахил у надметању с корњачом неизбежно губи. Никад није у могућности да је стигне, јер је простор дисконтинуирано издељен, баш као и време. Брехта не занима прича као целина него њен исход, и побија га као логичку противречност до које долази погрешним поимањем простора и времена. Континуитет се замењује дисконтинуитетом. Бескрајном дељивошћу простора негира се кретање. Бескрајном дељивошћу трајања, време се претвара у бесконачно. Тада је живот напросто прекратак да бисмо прешли чак и најкраће растојање, свеједно да ли покушавали то растојање да пређемо на коњу или авионом (који је у то време тек почињао да буде редовно превозно путничко средство, а о једном интернационалном аеромитингу у Бреши писаће и сам Кафка). У Кафкиној причи се, дабоме, виђење простора и времена као дисконтинуираних уопште не спомиње. Али, за Брехта, то виђење се може претпоставити, јер објашњава логички парадокс исказан у причи. Затим, он прелази на причу виђену као парабола, јер је и раније сматрао да је Кафкино полазиште увек парабола прожета рационалношћу. Осим што се отворено не позива на дисконтинуитет, Кафка изричито у причи не казује да је доспети до суседног села немогуће. Он само наводи речи приповедачавог деде. Ко доспева до села, пита се Брехт. Као што је декомпонована логика приче тако је декомпонован и онај неименовани младић који на коњу јаше до суседног села. Очигледно је онда, према Брехту, да онај који стиже у суседно село није онај исти који је у њега кренуо. То је неко други. Човек је историчан и као такав се непрекидно преображава. Брехт не побија тезу приче логички него филозофски. Он заступа



извесну филозофију историје. Колико год живот био дуг, човек не успева да допре до суседног села, казује нам прича, а за Брехта време живота у причи мора бити сагледано као историјско време. И шта онда Брехт ишчитава у причи? Чита човекову немоћ да овлада историјским временом. На путу историје, такав човек је увек заробљеник једног јединог тренутка, садашњег. И то ће бити Брехтов закључак: Кафка је у типичној малограђанској ситуацији, жртва је поретка који се обрушава на њега, јер не успева да уочи могућности промена у историјском времену.

Бенјамин се противставља Брехтовом тумачењу. Истинска мера живота је памћење. Кад се осврнемо, живот нам изгледа као пролазак муње по небеском своду. Онолико брзо колико смо кадри да књигу живота излистамо неколико страница уназад, том брзином се путује од суседног села до тачке на којој је била донесена одлука о поласку на пут до суседног села. Они за које је живот преображен у писање, као што је то деда из приче док се присећа, могу само да читају унатраг оно што је написано. Једино тако они се срећу са собом и једино тако, из садашњег тренутка, могу да схватају живот.

Те индиректно наведене речи, истовремено фигуративне и дословне, визионарске и мистичке, управо су оне које Бенјамин воли да користи кад излаже идеје до којих му је стало. А Кафка је свакако за њега већ постао драгоцен извор идеја које је осећао у потпуности као сопствене.

Али, зар не бисмо могли да се питамо и о видокругу који некако здружује Брехтову и Бенјаминову сукобљену интерпретацију и који нам указује и на самог Кафку и његов унутрашњи извор за причу „Суседно село“? Толико је тога било у Кафкином личном животу што је он доживљавао као недостижно. Његов однос према женама, рецимо, према вереници Фелици Бауер. Двапут се с њом верио и двапут је раскидао заруке. Никако није успевао себе да види као ожењеног, а да у исти мах буде лишен писања без којег не може да замисли сопствени живот. Његов однос с Фелицом у приличној мери дочарава радњу његовог романа *Процес*, писаног баш у годинама његових зарука и веридбених раскида. Бити у браку, било је за њега доспети до „суседног села“, што је осећао као немогуће. Није то била малограђанска немоћ и израз бољшевичке видовитости нити живот сагледан по мери памћења и потанко исписан у некој имагинарној књизи. Он се само послужио Зеноновим парадоксом да би исказао један од недокучивих елемената своје личности и биографије.





И колико год да је листао књигу свог живота уназад, трагајући за почетном тачком свог путовања до „суседног села“, увек је стизао до странице за коју није ни знао да ју је икад исписао или је баш та страница остала неисписана. Оно што Брехт није наслућивао, иако је, могли бисмо рећи, тај поступак читања сугерисао, Бенјамин је својим езотеричким речима наговештавао. Немогућност да стигнемо у „суседно село“ само је још једна слика неуспеха, личног, књижевног и историјског, неуспеха у најчистијем виду, и који се онда не да преокренути у ма какав успех током целог живота, свеједно да ли кратког или дугог. За Кафку је било јасно шта му као писцу остаје. Као да је „Суседно село“, као и већину својих прича, написао да би се ослободио свог унутрашњег демона. Тај књижевни егзорцизам упечатљиво је дочарао опет једном од својих ефектних кратких прича. Оном о Санчу Панси.

Санчо Панса, који се уосталом тим никад није хвалио, успео је током година, окружујући се у вечерњим и ноћним часима гомилом романа о витезовима и разбојницима, толико да одагна од себе свог ђавола, кога ће касније назвати Дон Кихоте, да је овај затим, несталан, изводио најмахнитије подвиге, али који, у недостатку претходно одређеног предмета, а требало је да то буде управо Санчо Панса, ником нису штетили. Санчо Панса, слободан човек, нехајно је пратио, можда због извесног осећања одговорности, Дон Кихота на његовим походима и од тог је имао велику и корисну забаву до свог краја.

Пратио је Дон Кихота на коњу или магарцу, свеједно да ли је јахач и сам коњ, луд или не, или човек, јер важно је било растеретити се бремена с леђа. С тим открићем о Санчу, и Бенјамин окончава свој есеј поводом десетогодишњице Кафкине смрти.

Док Бенјамин и Брехт разговарају, дотле у Палестини у коју је емигрирао 1921. године, у Јерусалиму, Шолем чита есеј о којем је реч.

3.

Шолем и Бенјамин су се подједнако дивили Кафки. Али су се и размимоилазили у разумевању његовог дела, пре свега у питању традиције и њеном пропадању у добу модерности. Обојица су признавали сутон традиције у новом времену. Томе их је научило и читање Кафке. Али њихов поглед и на традицију и на њен сутон суштински се разликовао.

Кад је реч о Шолему, он је традицију првенствено схватао као јудаизам и јеврејску мистику, а то значи и оно што је у томе играло значајну улогу, наиме кабала и јеврејски месијанизам. Кафка је за њега представљао, ни мање ни више, савршени и најдалекосежнији израз јеретичке кабале, што ће рећи да је Кафкино секуларно становиште био кабалистички доживљени свет у модерном духу.

Шолем је најпре, слично Брехту, избегавао да се изјасни о Бенјаминовом есеју. Бринуло га неподударане њихових ставова. И кад је Бенјамин од њега тражио више података о традицији и Кафкином ставу о јудаизму, он је преко тих захтева прелазео ћутке. Шта је Шолема мучило у есеју? На једном од места поткрај свог есеја, Бенјамин се осврће на проблем откровења код Кафке: „Капија правде јесте изучавање. А ипак се Кафка не усуђује да уз то изучавање права спрегне обећања, које традиција везује за изучавање Торе [збирка закона које је Мојсије добио од Бога на врху Синајске горе]. Његови помоћници су верници који су изгубили место за молитву, његови студенти су ученици који не познају Свето писмо.” То тврђење изазвало је размену мноштва писама између двојице пријатеља, у којима су њихови коментари о Кафки готово били принуђени да искрче овећи пропланак на којем су онда могли независно један од другог да развијају своје противстављене позиције у погледу на традицију и откровење. Шолемова позиција је, формулисана према јеврејској мистичкој традицији, била да је откровење неприступачно људском сазнању и образовању. Као што пише Роберт Алтер,² друкчије него што се говори о откровењу у рабинској литератури, Божја реч у кабали је апсолутно необјашњива и у самој себи негативна. То је Шолем веровао да препознаје и код Кафке. Опчињавало га је, како је писао, Кафкино портретисање модерне кризе традиције, а у којој је традиција била подвргнута тежњама јеврејских заједница ка асимилацији и рационализацији. За разлику од Бенјамина, тврдио је да је код Кафке откровење још јако и актуално, али људи у Кафкиним причама и романима немају средстава да би то разумели. Та немоћ у разумевању била је знак изостајања Бога. Наведене реченице из Бенјаминовог есеја недвосмислено су указивале на дубоку разлику између Шолема и њега, између њихових тумачења традиције и закона. Било да су ученици изгубили, уз молитвено

2 Robert Alter. *Necessary Angels: Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin, and Scholem*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.



место, познавање Писма или да су напросто неспособни да га одгонетну долази на исто, отписује Бенјамин пријатељу, зато што без кључа који одгонетање изискује, Писмо није Писмо него живот. И то живот који је као такав живљен у селу подно брега на којем је изграђен замак (алузија је на Кафкин роман *Замак*). Ученици су изгубили закон, а не само тек његов садржај, изгубили су открочење, а не само тек његов смисао, и то недостаје свету. Шолем је одвратио да је Бенјамин „истрајан у својој тврдоглавости“, гледајући на проблем с његове најпрофаније стране тако да Бенјаминово ћутање напослетку доприноси само томе да му речи изгледају загонетне. Бенјамин иде сувише далеко у елиминисању теологије из Кафкиног дела, па тако „с прљавом водом из корита избацује и дете“. На то ће Бенјамин рећи, упозоравајући на Кафкин смех и прилично талмудски црни хумор, да чак замишља да онај ко је у стању да уочи комичну страну јеврејске теологије одједном ће у руци имати кључ за Кафку, без обзира што су извесне приче попут „Преображаја“ и „У казненој колонији“, те романа *Процес* и *Замак*, стекли углед кошмарне фикције. Заиста, како је могућно не запазити хумор код Кафке? Сетимо се места са првих страница *Процеса*:

„[...] То је закон. Откуд би ту било грешке?“ „Тај закон не познајем“, рече К. „Утолико горе по вас“, рече стражар. „Он постоји свакако само у вашим главама“, рече К. [...] Али стражар само одмахнувши руком рече: „Тек ћете то осетити.“ Франц се умеша и рече: „Гле, Вилеме, он признаје да не познаје закон, а у исти мах тврди да је невин.“

Црнохуморни закључак: Ко год не познаје закон, не може бити невин. Сам Кафка је, док је читао прво поглавље *Процеса* на чајанци код Брода, морао више пута да прасне у смех.

Пријатељски гнев, којем је у Шолемовим писмима био изложен Бенјамин, донекле потврђује да он можда није најбоље схватао јеврејску традицију, али да свакако, за разлику од свог пријатеља из минхенских студентских дана, Кафки приписује различити појам открочења, и то тако да речени појам више нема везе с верским законом. Бенјамин је ишао још и даље, јер за њега, алудирајући на роман *Процес*, полазиште није била „историјска перспектива судских поступака“ него „мала бесмислена нада, као и створења којима је ова нада намењена“. (Да, постоји нада, рекао је једаред Кафка, али не за нас.) Обојица су истицала закон у Кафкином делу, али га је Шолем смештао у само средиште дела, а Бенјамин

је препознавао његово одсуство у животу у Кафкином селу. Том селу припада и свињац из којег изводе коње сеоског лекара [алузија на причу „Сеоски лекар“], и загушљива покрајња соба у којој Клам с цигаром међу зубима седи уз чашу пива [алузија на роман Замак], и капија салаша одакле вам прети пропаст ако залупате на њу [алузија на причу „Ударац о капију салаша“]. Ваздух у том селу је загађен свиме што је пропало и презрело, па образује трулу смешу. Такав ваздух је Кафка мора да удише целог свог живота. Није био гаталац нити утемељитељ неке религије. Како је уопште био кадар да издржи у њему?

Кафкин свет јечи из „мрачне, дубоке утробе“. То је изобличен, искварен и ружан свет. Бенјамина није занимало да, према Шоломовом упутству, чита Кафкине параболе у хоризонту морала јеврејског закона са свим његовим безданима и дијалектикама. Његова пажња је била усредсређена на Кафкин „мочварни свет“. Није он, дабоме, величао Кафкино село нити завидео његовим житељима. Међутим, Кафкини ликови су представљали алтернативу традицији, алтернативу која је у Бенјамину налазила свој вишесмислени одјек, а који је он желео да истражи, уверен да у томе дели Кафкин пут.

Западајући у заборав, да ли ће се традиција ипак једном повратити? Тонући у таму, хоће ли једном испливати из мрака? Хоће ли гранути неко ново сунце? Бенјамин није у то веровао. Није се предавао Шоломовим аргументима. Свету је претила мећава кроз коју се неће пробити зраци никаквог новог сунца. Ипак, као да је ископавао из себе слабашну наду у хипотетични повратак традиције. Била је то „мала и бесмислена нада“, па ипак некаква нада, истовремено и он свестан да та нада можда није нама намењена. Дуговао ју је Кафки, који је, са своје стране, гледајући да избегава алтернативе, говорио: „Оклевање моје генерације, могу да га разумем; али то није више чак ни оклевање него заборав једног сна, сневаног пре многих хиљада ноћи и хиљаду пута заборављано.“ То је Бенјамина подсећало на ученике који су лутали и заборавили да тумаче Писмо и тако су рушили све наде полагане у традицију. Она више није била у стању да обнови живи извор откровења, а још мање да га присвоји и распростире.

Кад је најзад, после разговора с Брехтом и преписке са Шоломом, Бенјамин довршио и у два наставка, у једном од ционистичких недељника, објавио свој есеј за десетогодишњицу Кафкине смрти, и тек што је отада прошло четири





године и свет западао у олују из које ће произићи Други светски рат, Бенјамин је, пре него што ће се наћи у француском логору за „стране раднике“ немачке и аустријске, написао пријатељу у Јерусалим величанствено писмо, прави есеј, одговарајући му на питање има ли наде и зар се Кафка ипак није напослетку вратио традицији. „Кафка је послушвао, напрегнувши све своје снаге да би чуо, а онда, слушајући, није кадар да види.“ Шта није видео? Знаке света који се стрпоштава у лудило, а које никаква традиција не може да излечи. Отуда Кафкино дело приказује оболелу традицију, повремено покушавајући мудрост да дефинише као еписки вид истине и да тако мудрост учини наслеђем традиције. Али било је то истрајавање на истини која се губила. Напослетку се и одрекао истине у замену за могућност преносивости, баштињења из генерације у генерацију. Али узалуд. Бенјамин тиме поручује да је традиција оболела зато што је лишена мудрости, а која је чинила истину преносивом. Без мудрости, традиција је лишена средства опстанка, наиме преносивости. Кафкин покушај да обнови преносивост имао је своју цену. Цена је била напуштање истине. Код њега се зато више не пита о мудрости. Као да нам даје само збирку непротумачивих правила, остатке неког закона с којима нико не зна шта би радио. Приповедач Кафкиних параболоа и романа, кад је једном изнова допро до могућности преносења, увиђа да више нема шта да каже. И то ће бити један од Бенјаминових закључака, готово налик неком од закључака који се може извести и о самом Бенјамину док пише о Кафки као Кафкин двојник и завршава свој живот онако како Јозеф К. скончава у Процесу, стидећи се света, па и себе.

4.

1. Уздиже ли Кафка закон или га сахрањује, пита се Бенјамин. На то питање, мисли он, Кафка не пружа одговор. И зато ће закон назвати *облачним местом* и *мртвом тачком* у Кафкином делу. Доиста је тешко утврдити да ли је у Кафкином свету препрека правди то да је закон свудаприсутан или да је измештен, компромитован, и то дотле да га је тешко разлучити од безакоња. Погледајмо само параболу „Пред законом“, која је уметнута у роман *Процес*. Кад причу прочитамо, остајемо у недоумици. Постоји ли закон, која је његова садржина, или је напосто, ако постоји, недоступан? У роману *Замак*, закон је свуда и нигде. Свако припада сис-

тему владања, а ипак свако и трпи терор тог система. Слично је и у *Процесу*. Закон је несаломив, а стварна судница је неналазива или смештена у подрумској забити. Законници поређани на полицама испоставља се да су порнографске књиге. Сва та неизвесност са законом природно је изазивала свакојаке противречне интерпретације. Могли бисмо се питати није ли свеколико Кафкино дело заправо позорница на којој се одиграва драма интерпретирања, и за коју се онда показује да нема коначног и непобитног тумачења. Бенјамин је разматрао закон код Кафке и у религијском и у секуларном смислу. Пре свега је претресао питање закона у његовој политичкој димензији, одбацујући теолошке интерпретације, за разлику од Шолема који се искључиво задржавао на јудаистичкој димензији.³ Како год било, Бенјамин ће првенствено у Кафкиним романима видети приказ најниже равни човекове егзистенције, болни приказ једног праисторијског мочварног света у којем мрачне инстанције закона доносе произвољна и репресивна правила којима су индивидуални људи подвргнути, а да их при томе чак и не познају. У есеју „На изградњи Кинеског зида“ указаће, штавише, на истовременост свудаприсутног закона и апсолутног безакоња, при чему поданици опет не знају чему су подвргнути, законској репресији или распусности безакоња, што им, на крају, крајева, изгледа потпуно еквивалентно. И кад га има, јавни закон увек дејствује као тајни закон. Тако је било и у Кафкино и Бенјаминово време, и тако је и дан-данас. То је један од разлога зашто оба писца трају, при чему други двојнички чита првог, те нам преноси његову неусахлу актуалност, а ми смо сведоци, читајући другог, у којој великој мери је и сам његов пренос актуалан.

³ Узгред, у наше време, рецимо, италијански филозоф Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben), рекао бих, комбинује обе перспективе, полазећи од Бенјамин и његовог поимања месијанског закона, о чему се може више видети у његовом делу *Homo Sacer: владарска моћ и голи живот* (*Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995), где се цивилни закон и јеврејски чак изједначавају, тако исто и у његовој књизи *Ванредно стање* (*Stato d'eccezione*, 2003). (У случају прве књиге служио сам се хрватским преводом, а у случају друге енглеским.)



„život i nasilje” ili „nasilje i život”: komentar na 18. pasus benjaminovog eseja „prilog kritici nasilja”*

Rekonstrukcija reči „život” i njegovih atributa, odnosno varijanti, koje upotrebljava Benjamin u svojim početnim tekstovima je nemoguća ili je delimično promašena jer nam izgleda nedostaje „vrlo kratka, ali aktuelna (*sehr aktuelle*) beleška o ‘životu i nasilju’”, koju on piše u prvim mesecima 1920.¹ U dva pisma Šolem u iz te godine, Benjamin prvo 17. aprila kaže da je u poslednje vreme napravio samo ovaj kratak tekst („Verujem da mogu da kažem da sam ga napisao od srca.”), a 26. maja da će mu poslati taj „vrlo kratak” tekst pod naslovom „Nasilje i život” „čim [njegova] supruga napravi kopiju”.² Izgleda da ovaj tekst nikada nije stigao u ruke Gerharda Šolema, a sačuvan je mali njegov deo u Benjaminovim rukopisima,³ i izgleda da je njegov

* Tekst je prvobitno objavljen pod naslovom: “‘Leben und Gewalt’ or ‘Gewalt und Leben’: A Commentary on Paragraph 18 of Walter Benjamin’s ‘Toward the Critique of Violence’”, translated by Edvard Đorđević. *Critical Times*, 2 (2), August 2019, str. 320–329. Ovu varijantu teksta je, na osnovu originala, redigovao i uredio Dragan Babić.

1 Walter Benjamin. *Briefe I*, Hrs. G. Scholem & T. Adorno. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, str. 237.

2 Benjamin, 1978, isto, str. 241.

3 Sačuvano je petnaestak redova ovoga „teksta”. Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften, VII, I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, str. 791. Jasno je da je ovaj tekst napisan posle Benjaminovog čitanja Hilerovog teksta „Anti-Kain” iz 1919, jer Benjamin upotrebljava reč terorizam (“*terroristische Praxis*”). To je razlog zašto on smatra da je ovaj tekst vrlo aktuelan. U ovom odlomku Benjamin insistira da je apsolutno nenasilje (*Gewaltlosigkeit*) apsurdno, da bi takva stvar negirala život i samoubistvo, i da nema nikakvog uporišta u razumu. Najzad, on piše: „Stoga se protiv nasilja ne može boriti nasiljem, i javlja se pitanje: kako onda ljudi mogu biti sigurni za svoj život? Samo naklonost razoružava zao čin u [zajednici], ali izvorno nasilje kao takvo ostaje u potpunosti netaknuto.” Valter Benjamin. „Fragmenti”, preveo Željko Ra-



naslov trebalo da bude ili da je bio „Život i nasilje”, pošto ga on ponovo pominje kasnije u svojim beleškama koje piše kritikujući tekst „Das Recht zur Gewaltwendung” Herberta Forveka iz 1920.⁴ Osim što je Benjamin napisao kratak tekst o životu i nasilju pre nego je čitao Forvekov članak koji ga posebno inspiriše za pisanje nečeg potpuno novog o nasilju, on takođe okleva sa naslovom ovog svog kratkog teksta. Bez obzira što izgleda da su dve reči „nasilje” i „život” u sinonimiji, kao da prva reč u ovoj frazi predstavlja zapravo uvek temu koja ima prednost i koja je u Benjaminovom fokusu. Ako „život” na početku ima prednost, iznenadno pojavljivanje reči „nasilje” označava novi izazov i Benjaminovo novo interesovanje.

Na osnovu ovih nekoliko tragova o jednom neobično važnom i vrlo aktuelnom tekstu koji nikada nije došao u celini do nas ili koji, možda, nikada uopšte nije ni postao tekst, pretpostavio bih odmah nekoliko momenata: prvo, da reč „život” i varijacije ove reči uvode Benjaminu u problematiku nasilja ili da je „život” uvod u vezu života i nasilja, a potom i u kritiku nasilja; drugo, da ova tema predstavlja odlučujući problem, da daje snagu Benjaminovoj argumentaciji, ali i da uvodi potpunu nejasnoću u budući tekst koji Benjamin piše, tj. „Prilog kritici nasilja” (ako tvrdimo da je ovaj tekst težak, često nerazumljiv i problematičan, onda je to pre svega zahvaljujući statusu i varijacijama reči „život” u tom tekstu, kao i u njenoj vezi sa nasiljem); treće, da jedna od glavnih novina Benjaminu u istorijama razmišljanja o životu i nasilju ili suštinski originalan iskaz koji je nemoguće zadovoljavajuće interpretirati i argumentovati jeste obična konstrukcija i potpuno lažna dilema (to je deo rečenice koja se nalazi na samom kraju 17. pasusa: „božansko nasilje je čisto nasilje nad celim životom radi živog čoveka”)⁵; četvrto, da postoji dovoljno argumenata da je ova „vrlo kratka, ali aktuelna beleška o ‘životu i nasilju’” zapravo inkorporirana

dinković. Valter Benjamin, Erih Unger, Kurt Hiler, Petar Bojanić. *Benjaminova kritika nasilja: prilozi i komentari*, preveli Milan Tabaković i Željko Radinković. Novi Sad: Akademska knjiga; Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018, str. 114.

Ali kako možemo da razumemo tu tendenciju i šta je prvobitno nasilje (*die ursprüngliche Gewalt*)?

4 Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften, VI*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, str. 106.

Videti: Benjamin. „Pravo na primenu sile: stranice o religioznom socijalizmu I 4”, preveo Željko Radinković. Benjamin et al, 2018, nav. delo, str. 108–114. Forvekov tekst je objavljen 1920. godine u časopisu *Blätter für religiösen Sozialismus*, br. I, str. 4.

5 Valter Benjamin. „Prilog kritici nasilja”, preveo Milan Tabaković. Benjamin et al, 2018, nav. delo, str. 93.





u tekst „Prilog kritici nasilja”, i to na mestu gde on detaljno pokušava da opiše komplikovanu vezu između nasilja i života u 18. pasusu (ili, simultano, da je tokom pisanja „Priloga kritici nasilja” ova beleška odbačena kao nedovoljna i nebitna, bez obzira što ju je, na primer, Benjaminova žena veoma pažljivo prepisala; na primer reč „teorema”, koju Benjamin koristi u svom kratkom tekstu, pojavljuje se dva puta u ovom pasusu); i peto, da je Benjaminov čuveni tekst „Prilog kritici nasilja” ostao nedovršen i nejasan, toliko fatalno komplikovan da ga je stoga bilo nemoguće transformisati u veliki projekat ili veliku knjigu o politici, o čemu Benjamin i sanja, upravo zbog problema koji se desio prilikom tematizacije odnosa života i nasilja (u „Prilogu kritici nasilja” u pasusima 17 i 18, Benjamin navodi zadatke koje on jednostavno nije u stanju da u potpunosti izvrši, ali od kojih zavisi osnovni argument ovog teksta: „u šta se ovde ne možemo dublje upuštati” i „[v]redelo bi ispitati poreklo dogme o svetosti, neprikosnovenosti života”).⁶

Odakle uopšte „život” kod Valtera Benjaminina, kako se pojavljuje i na koji način se smenjuju različiti uticaji sve do 18. pasusa „Priloga kritici nasilja” koji nas posebno zanima? Da li teatar ovih uticaja koji onda ključno određuje Benjaminov najpoznatiji tekst može biti precizno objašnjen pre svega tako što će glavni akteri i glavni mehanizmi na sceni biti identifikovani i preliminarno razdvojeni? Moglo bi da ih bude četiri, iako neki likovi Benjaminovog teatra jesu nosioci nekoliko različitih tema ili uloga, kojih bi isto tako moglo da bude najmanje četiri. Akteri i uloge svakako lutaju na sceni. Pojam „život”, „filozofija života” ili registar koji je striktno filozofski, Benjamin nasleđuje od Hajnriha Rikerta čiji kurs o „Lebensphilosophie” prati kao student. Paradoksalno, Rikertov otpor i distanca prema „pukom životu” – što Benjamin kasnije tematizuje u 18. pasusu „Priloga kritici nasilja” i prepoznaje ga u razmišljanjima Kurta Hilerera (iako Hilerer nije nikada upotrebljavao ovu frazu) – koristiće Benjaminu prilikom suprotstavljanja Hilererovom pacifizmu. Ovaj otpor prema Hilereru simultano će pratiti pokušaj da se transformiše otpor prema pacifizmu u jedan oblik jevrejstva, koga kod Benjaminina tada podstiče Šolem. Status „života” u kontekstu nasilja i rata uvodi ne samo činjenica da se Veliki rat dešava i da ostavlja značajan trag u Benjaminovom mišljenju, nego pre svega Benjaminovo čitanje teksta „Rat” Eriha Ungera iz 1915. i 1916. Ungerova argumentacija protiv pacifizma i tematizovanje odbrane života u kontekstu pacifizma direktno će biti preneseni nekoliko godina kasnije na polemiku sa Hilererom. Na kraju, Kurt

⁶ Benjamin, 2018, isto, str. 91, 97–99.

Hiler i Gerhard Šolem su eksplicitni i implicitni bezuslovni uslovi konstrukcije 18. pasusa „Priloga kritici nasilja“. Pacifizam, a naročito socijalizam (ili kod Šolema boljševizam)⁷ i opravdanost revolucionarnog nasilja, odnosno jevrejstvo, sa čim Benjamin u nekim trenutcima veoma nespretno koketira, direktno odlučuju o snazi Benjaminovog argumenta i opravdanosti njegove ideje o novoj ili drugoj vrsti nasilja pored onih koje poznaje pravna teorija.

Fikcija pukog života, života koji se čini kao da prethodi svemu sem sebi samom (i stoga zakonima, odnosno pravilima) istovremeno je suprotstavljena životu kojim upravljaju pravila. Kakav je to puki život?⁸ Tačnije, da li je moguće pitati šta je život jednog bića („*la vie d'un vivant*“)?⁹ Postoji jedna definicija – među mnogim, čini mi se, nedovoljno uverljivim – sa početka 19. veka: „Život je sklop funkcija koje prkose smrti“.¹⁰ Ova definicija pak uključuje u sebe i jednu negaciju: negaciju i kraj života, ali takođe implicira i koncept organizovanja ili mnoštva funkcija koje bi život trebalo da poseduje da bi se odupro i izborio za sebe. Stoga definicija koja podrazumeva život predstavlja kompleksnu i komplikovanu ideju koja i dalje prkosi fikciji „pukog života“.¹¹ Stav da se život može odrediti bez pomoći drugih termina, odnosno da se život može direktno iskusiti (Rikert nalazi uzroke ove ideje u intuitivnom vitalizmu u svojoj knjizi *Philosophie des Lebens*)¹² – zaista jeste prazna priča. Rikert kaže

7 Šolemov tekst „Boljševizam“ („*Der Bolschewismus*“) govori o jevrejskoj revoluciji, mesijanskom carstvu, krvi, pobuni i slavnoj „diktaturi siromaštva“. Gerhard Scholem. *Tagebücher 1913–1917*. Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1995, str. 556–558.

8 Benjamin koristi frazu „puki život“ više puta u eseju „Prilog kritici nasilja“, odnosno četiri puta u 17. i šest puta u 18. pasusu.

9 Georges Canguilhem. „*Vie*“. *Encyclopædia Universalis*, ed. Claude Grégory, Vol. 16, Paris, 1977, str. 526. Na početku predavanja „*La nouvelle connaissance de la vie*“ iz 1966, Kangilem precizira: „Pod rečju ‘živeti’ smatramo sadašnje i prošlo vreme glagola ‘živeti’, odnosno ‘živim’ i ‘živeo sam’“. Georges Canguilhem, *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris, Vrin, 2002, str. 335.

10 Xavier Bichat. *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Paris, Flammarion, 1994, str. 57.

Varijaciju ovog stava donosi i Klod Bernar u tekstu „*Définition de la vie*“ koji je 1875. objavljen u časopisu *La Revue des deux mondes*: „Hirurg u školi u Parizu pod imenom Peletan podučava da je život otpor organizovane materije protiv sila koje žele da ga nepobitno unište. Claude Bernard. *Définition de la vie*. Paris, Éditions VillaRose, 2016, str. 23.

11 Georg Miš 1930. godine koristi frazu „puki ljudski život“. Georg Misch. *Lebensphilosophie und Phänomenologie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, str. 24.

12 Heinrich Rickert. *Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der Philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1920, str. 9, 74–75. Peter Fenves je nedavno najavio rekonstrukciju Rikertovog kursa iz 1913. i njegove filozofije života u kontekstu Benjaminovog mesijanizma.



da je puki život za njega besmislen jer nema vrednost¹³ i zato što ne predstavlja ništa do vegetiranje.¹⁴ Tvrdeći stotinu puta da filozofija pukog života nema nikakve budućnosti, Rikert je odlučan da otkrije ograničenja ovog modela koji je aktuelniji od svih ostalih modela prisutnih u našem dobu.

Po Fenvesu, ako Rikertova terminologija potpuno boji Benjaminov početak teorijskog rada i potom predstavlja preambulu Benjaminovoj prvoj značajnoj publikaciji, „Das Leben der Studenten“ iz 1915, u kojoj se reč „život“ prekomerno upotrebljava u sasvim različitim kontekstima, izgleda da strašno nasilje i rat koji počinje u Evropi sve menjaju.¹⁵ Čini mi se, takođe, da promenu perspektive donosi i jedan tekst Eriha Ungera čiji rad Benjamin već dugo prati i koga lično poznaje.¹⁶ U prvom delu Ungerovog teksta „Rat“ iz 1915. godine, Benjamin odmah pronalazi dve suprotstavljene pozicije koje će potom dalje konstantno pokušavati da suprotstavlja i rekonstruiše u „Prilogu kritici nasilja“ (naročito u 18. pasusu). Prva pozicija jeste da opis katastrofalnog nasilja ili surovog rata istovremeno predstavlja „hu-

Peter Fenves. „Completion Instead of Revelation. Toward the ‘Theological-Political Fragment’“. *Walter Benjamin and Theology*, ed. Colby Dickinson & Stéphane Symons. New York, Fordham University Press, 2016, str. 56–74.

- 13 Bruno Bauh ponavlja ovaj stav sedam godina kasnije u knjizi *Philosophie des Lebens und Philosophie der Werte*. U predgovoru drugom izdanju, Rikert piše: „Smatram puki život besmislenim. Jedino bi filozofija smislenog života, koji je uvek više od pukog života, za mene predstavljala smislen cilj kojem vredi stremiti, a takav cilj bi bio ostvarljiv jedino na osnovu teorije validnih, ne-živećih vrednosti koje daju smisao životu.“ Heinrich Rickert. *Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1922, str. XI.
- 14 Rickert, 1920, nav. delo, str. 129. Rikert nekoliko puta varira termin „vegetiranje“ (na jednom mestu upotrebljava i „das vegetative Dasein“), što Benjamin kasnije transformiše u „vegetabilni život“ kada puki život poredi sa životom životinja i biljaka.
- 15 Ne izgleda uverljivo da je Benjamin mogao da uživo prati Rikertovu analizu knjige o ratu Maksa Šelera iz 1915, iako mu je jedno Rikertovo zapažanje izuzetno blisko i jasno pokazuje Rikertov stav u odnosu na nasilje i rat: „Stoga rat mora da postoji kao trajna institucija svega istinski živog života. Pacifizam je neprijatelj života i države.“ Rickert, 1920, nav. delo, str. 102. Benjaminov tekst o životu studenata, osim što prvi put govori o kritici i radikalnoj kritici, insistira na formama i institucijama života („Lebensinstitutionen“ je njegova sintagma koja se nalazi na kraju ovog teksta) koje prevazilaze sam život (život kao takav). Kreativnost, duhovnost, nauka, akademske studije determinišu život i neprestano ga rekonstruišu.
- 16 Ungerov tekst „Rat“ (u formi dvostrukog dijaloga između pešadinca u zelenoj uniformi (Poljskosivi) i trajno nesposobnog čoveka) objavljen je u avgustu 1915. i februaru 1916. u časopisu *Der Neue Merkur*, a njegov prvi deo publikovan je u istom broju u kojem se pojavio i Benjaminov tekst o životu studenata. Margaret Kolenbah je prva istakla važnost Ungerovog teksta za Benjamina – uključujući njegovu oštru kritiku liberalizma i njegovih institucija.



ljenje protiv živoga" (suprotstavljanje ne životu [kao takvom] nego živom [eng. living]).¹⁷ Za onoga koji je nesposoban za rat ili za činjenje nasilja – Unger ne govori ni o pacifisti niti o povređenom, ali preživelim veteranu rata – upravo rat ili nasilje predstavlja napad na ono što je živo. Druga ideja, koju je svaka-ko Benjamin mogao da pronađe u ovom kratkom tekstu odnosi se na mogućnost da strašno ili katastrofalno nasilje može da bude transformisano u nešto sasvim drugo, na primer u mir. Evo jednog tipično „benjaminovskog“ pasaža kod Ungera:

„Pa, pre će iz najkrvavijeg međusobnog obračuna antičkih naroda, gde se smatralo zločinom ne uništiti dojenčad neprijateljskog naroda jer je celi narod bio jedna celina i jedan neprijatelj, hiljadu puta pre će iz te čiste surovosti proizaći svetski mir, nego iz ove, po svojim plodovima prepoznatljivoj, ljubavi prema čoveku.“¹⁸

Drugim delom teksta, koji se pojavio 1916. godine i kojim dominira onespoblijeni ratni veteran koji uostalom na kraju daje dugačku završnu reč, Unger kroz njegov dugački, poslednji govor neprestano razdvaja nasilje (rat) i živo, poredi ih, a onda i stavlja u vezu i zavisnost. Kao da se nasilje i živo dopunjuju, ali, i pored Ungerovog kolebanja, živo poseduje prednost koju je veoma teško precizno interpretirati. Pre svega, Unger insistira da rat, iako je postao nekakva čudovišna stvar nikako ne sme da se brka sa moći samoga živoga. Rat ne poseduje moć apriornog za razliku od živoga koje poseduje apriorno poreklo.¹⁹ Međutim, rat ili nasilje za Ungera podstiče život ili paradoksalno, nasilje insistira na životu.

„Nužno je rešiti se svega simboličkoga, meta-foričkoga, i videti postojeću realnost ovih živih veličina, čiji je *sadržaj* određen mnoštvom, a čija je forma pojedinac.

To je nasilje, jedino koje je kompetentno da od pojedinca zahteva život.“²⁰

Posle nekoliko godina, prvo Hilerov tekst, koji Benjamin citira u „Prilogu kritici nasilja“ (ili, preciznije, različiti tekstovi Hilera i njegovih prijatelja),²¹ a zatim, odmah i tekst Forveka (čije

17 Trajno nesposobni se ovako obraća pešadincu: „Ti huliš protiv živoga.“ Erih Unger. „Rat“, preveo Željko Radinković. Benjamin et al, 2018, nav. delo, str. 120.

18 Unger, 2018, isto, str. 123.

19 „[A]li, živeti se mora – tako se živi *zasad; bez orijentacije* – i tako kroz vekove.“ Unger, 2018, isto, str. 126.

20 Unger, 2018, isto, str. 131.

21 Tekstu „Anti-Kain: Pogovor prethodnome“ Kurta Hilera, koji je Benjamin pročitao u časopisu *Das Ziel*, prethodio je kratak tekst Rudolfa Lenarda, „Endkampf der Waffengegner!“, u kojem se tematizuje Spartakistički usta-



se ime ne pojavljuje u Benjaminovom tekstu o nasilju), reaktuelizuju stara Benjaminova čitanja i napokon ga intenzivno pokreću da konzistentno tematizuje odnos života i nasilja, odnosno prava na upotrebu nasilja. Međutim, sada Benjamin osim nekoliko potpuno novih problema koji opterećuju i užasno komplikuju njegov tekst (pravna ili legalna perspektiva nasilja; imperativ da se pronađe nekakvo „čisto neposredno nasilje”,²² pokušaj da se harmonizuju analogije i kontra-analogije nasilja nad Niobom i Korejem, to jest mitsko i božansko nasilje;²³ itd.) ima dva potpuno nova konteksta koji dodatno određuju odnos života (i živih) i nasilja. Prvi je skoro „histerični” ili „radikalni pacifizam” Hilera kombinovan sa revidiranjem ideje socijalizma i boljševizma (uloga nasilja, oružja, revolucije u pravljenju novog pravednog sveta), a drugi je projekat tematizacije jevrejstva i mesijanizma koji Benjamin pokušava da deli sa svojim najboljim prijateljem.²⁴ Zanimljivo je da Hilerov tekst, u kome ne postoji nikakva naznaka veze rata ili nasilja sa životom u

nak. Kurt Hiler. „Anti-Kain: Pogovor prethodnome”, preveo Željko Radinković. Benjamin et al, 2018, nav. delo, str. 139–155. Taj tekst se okončava pozivom na otpor oružju. Hilerov tekst napada boljševizam u ime revolucije bez oružja i nasilja. On kaže da je bolje ostati rob nego postati deo nasilne rulje. Pored Hilera i Lenarda, najpoznatiji član ove grupe autora je Armin Vegner.

22 Benjamin, 2018, nav. deo, str. 101.

23 Sada već slavni Benjaminov primer božanskog nasilja – uništenje Koreja i njegove grupe – pravi mnogo problema: Korej je levičar i borac za egalitarizam; božansko nasilje je revolucionarno nasilje ili mesijansko nasilje nad buntovnikom i „revolucionarem” i „mesijom”; nasilje nad njim predstavlja istovremeno pobeđu Mojsija i Arona, kao i očuvanje poretka, nasilje zarad zaštite poretka, itd. Videti: Petar Bojanić. „Divine Violence, Radical Violence: Korah's Rebellion”. *Violence and Messianism: Jewish Philosophy and the Great Conflicts of the Twentieth Century*, London, Routledge, 2018, str. 99–114.

24 Nažalost, Benjamin čita knjigu *Der Stern der Erlösung* Franca Rozencvajga kada je već korigovao definitivnu verziju „Priloga kritici nasilja”, i ova činjenica nas lišava mogućnosti da tematizujemo Benjaminov otpor prema Rozencvajgu i njegovoj koncepciji jevrejstva (da li je moguće braniti hipotezu da smanjeno interesovanje za izvore i teoriju jevrejstva kod Benjaminina započinje posle susreta upravo sa Rozencvajgom?). Ovdje mislim pre svega na neke zanimljive fraze koje Rozencvajg koristi jednom drugom tekstu koji je napisan 1919: „*unser lebendiges Leben*”; „*lebendige jüdische Menschen*”; „*ein wirkliches, lebendiges, tatsächliches Leben*” (Franz Rosenzweig. *Gesammelte Schriften, Briefe und Tagebücher*. The Hague, Dordrecht, 1979, str. 640; *Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken*. The Hague, Dordrecht, 1984, str. 450). Po Rozencvajgu, život je zapravo bezuslovni uslov svega što postoji, prvobitni koncept i koncept koji drži sve ostale koncepte u određenom poretku, dok ih istovremeno i oblikuje. Ne postoji bolja izjava o životu od one koje Rozencvajg zapisuje u zaključku trećeg dela svoje knjige *Der Stern der Erlösung*, misleći na „jevrejsku suštinu”: „Ali življeni život ne postavlja pitanja o suštinskom. On živi. I živeći, on samostalno daje odgovore na sva pitanja pre no što može i da ih postavi.” Franz Rosenzweig. *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, str. 342.



jevrejstvu ili u jevrejskoj filozofiji, služi Benjaminu da prvi put u 18. pasusu „Priloga kritici nasilja” tematizuje upravo jevrejstvo (u 17. pasusu Benjamin implicitno pominje jedan od osnovnih „aksioma” ili „teorema” jevrejstva o vezi krvi i života: „krv je simbol pukog života”).²⁵

Tekst „Anti-Kain” otvara problemom nasilja kojem se uvek neumitno suprotstavlja isključivo sila, i takođe sadrži čuveni iskaz koji govori o tome da radikalni pacifista „sedi u parlamentu čovečanstva levo od boljševika”.²⁶

„Ne želimo da rat između naroda zameni rat između klasa; želimo da borba zameni rat. Kojom vrstom borbe? Borbom svim sredstvima koja život ostavljaju netaknutim. Čijom borbom? Dakako, takođe veoma opravdanom borbom siromašnoga protiv bogatoga, ali u najvažnijoj stvari ipak: borbom duhovnog tipa protiv poluduha, neduha i antiduha.

Mi antiteroristi moramo da napravimo prvi korak. Bezuslovno prezirati Kainovo sredstvo. Nije ispravno da se na teror odgovara terorom. [...]

Socijalizam sa vojnom obavezom je najsmješnije učenje o reformi na celom svetu. On se stara za pune stomake, a ne štiti otkucaj srca. On garantuje određeni životni standard; ali ne garantuje život. Napredan u sekundarnim stvarima, konzervativan u elementarnima, neopravdano se drsko nameće kao smer prevrata.”²⁷

Iskaz da socijalizam „garantuje određeni životni standard; ali ne garantuje život” mogao bi da se uprosti objašnjenjem da će borbom ili silom život nekih pojedinaca biti doveden u pitanje da bi se eventualno zaštitio ili povećao životni standard nekih drugih pojedinaca. Upravo ovaj Hilerov iskaz kojem se Benjamin snažno suprotstavlja, na kraju teksta „Anti-Kain” je bitno promenjen i iznenada transformisan. U formi zapovesti Hiler piše nešto sasvim drugo, i to je njegov zaključak: „Ne ubij. Ne ubij ni zbog ideje. Jer, nijedna ideja nije uzvišenija od onoga koji živi.”²⁸

U „Prilogu kritici nasilja” Benjamin suprotstavlja živo (das *Lebendige*) neprestano životu (*Leben*), i tvrdi da je „ideja” nužno uzvišenija od života.²⁹ Ali da li je za Benjamina „ideja” uopšte

25 Benjamin, 2018, nav. deo, str. 91.

26 Hiler, 2018, nav. deo, str. 140.

27 Hiler, 2018, isto, str. 142, 153.

28 Hiler, 2018, isto, str. 155.

29 U „Prilogu kritici nasilja” se termin „život” pojavljuje prvo kada Benjamin govori o smrtnoj kazni kao najvećem nasilju nad životom i smrti, a zatim, znatno kasnije u tekstu, kada govori o krvavoj smrti Niobine dece i nasilju koje zapravo nije destruktivno jer se „zaustavlja pred životom majke”.





uzvišenija od „živoga“ i u kojoj meri on oscilira u davanju prednosti ideji? Zar on sve do „Priloga kritici nasilja“ neprestano pokušava, služeći se različitim tekstovima, da objasni blizinu nasilja, ideje i živoga, dajući prednost živom? Da li je Benjaminov cilj da konstruiše jedno moguće nasilje u ime ideje i živog ili jedno novo nasilje, počinjeno u ime ideje, koje bi delovalo da bi sačuvalo živo? U oba slučaja bi akcenat nužno bio na nasilju. Konačno, zašto Benjamin zanemaruje da tematizuje kraj Hilero- voga teksta u kome se nalazi Hilero- v najjači argument i nešto što Benjaminu najviše zanima i može da bude donekle u harmoniji sa njegovom konstrukcijom?

Oni „mislioci“ (jedan od njih je, dakle, i Hiler) koji ne prepoznaju da je jevrejstvo „izričito odbacivalo osudu ubijanja u nužnoj odbrani“³⁰ pogrešno interpretiraju „stav o svetosti života“, koristeći ekstremni primer argumentacije. Benjamin citira Hilera:

„Ako ne ubijem, nikada neću zasnovati carstvo pravednosti. ... Tako misli duhovni terorist. ... Ali mi verujemo da život sam po sebi stoji iznad sreće i pravednosti nekog života“.³¹

Za Benjaminu je ovo potpuno pogrešno. Čini mi se da bi i danas bilo teško pronaći dobar kontra-argument za dva iskaza koja je Benjamin zabeležio suprotstavljajući se pacifizmu Hilera i ostalih. Prvi od tih iskaza glasi: „Biće čoveka se nikako ne poklapa sa golim ljudskim životom“,³² dok drugi glasi: „Ma koliko da je čovek nešto sveto i neprikosnoveno (ili pak onaj život u njemu koji se, identičan, nalazi u zemaljskom životu, smrti i u produženju života kroz potomke), njegova stanja i njegov telesni život, koji drugi ljudi mogu povrediti, nisu ni sveti ni neprikosnoveni“.³³ Međutim, daleko je značajniji obrt perspektive na kome insistira Benjamin, koji prethodi ovim iskazima i koji u centar pažnje stavlja ubicu, a ne žrtvu (ubijenog, povređenog). Izgleda da onaj (subjekt) koji ubija ili uništava može pod nekim uslovima da vrši takvo nasilje koje uništavajući dobra, zakone, život, ne dotiče njegov vlastit život („dušu živog

Benjamin, 2018, nav. delo, str. 83–85. Na kraju 18. pasusa, ovakav život će biti argument koji pobija da je sveti život zapravo „puki život“: „Na kraju treba se zamisliti i nad činjenicom da je ono što se ovde smatra svetim – prema starom mitskom mišljenju – bilo žigosani nosilac krivice: goli život“. Benjamin, 2018, isto, str. 99.

30 Benjamin, 2018, nav. delo, str. 95.

31 Reč „Dasein“ se dva puta pojavljuje u Hilero- vom tekstu i u sinonimiji je sa rečju „život“ i za Hilera i za Benjaminu. Videti i direktan citat: Hiler, 2018, nav. delo, str. 141.

32 Benjamin, 2018, nav. delo, str. 97.

33 Benjamin, 2018, isto, str. 97.

čoveka").³⁴ Po Benjaminu, postoji obaveza da se „osnov zapovesti ne traži više u onome što delo čini ubijenom, nego u onom što delo čini bogu i samom izvršiocu”.³⁵ Postoji, dakle, nasilje koje uništava sve, istovremeno potvrđujući život onoga koji ga vrši. Takvo nasilje bi moglo da se zove božansko, mesijansko, revolucionarno, i moglo bi da bude opravdano.



DOMETTI

³⁴ Benjamin, 2018, isto, str. 93.

³⁵ Benjamin, 2018, isto, str. 95–97.

mihajlo pantić

šta se zbiva u bloku 21

Odavno tamo ne odlazim. Previše je prošlosti u meni. Taj gradski kvart izgrađen u peščanoj pustinji sa druge strane reke bio sam potisnuo na rub svesti. Tu je godinama treperio kao bleđa slika, bleđa od najbleđe senke, nadomak zaborava. Gomila zgradurina izniklih preko noći iz zemlje po kojoj nikada pre nisu hodali ljudi. Slepa mrlja u dajmonionovom svevidećem oku. Krasta od solitera i lamela, u sterilnoj simetriji kubusa i pravih uglova, na crnoj misi inicijacije krštena prokletim, hromim brojem 21. Novopristigli stanovnici omamljeni pejtloom svakodnevice, zaključani u svojoj kolektivnoj samoći. Da, da, svakodnevica je tamnica, sa devet nevidljivih brava. Tu sam odrastao i potom, iskoristivši prvu priliku, ubegao u beli svet, dva bloka dalje, kraj Dunava, sa željom da se više nikada ne vratim. Ne samo sa željom nego i sa jakom rešenošću i još čvršćim obećanjem. Samom sebi. Ta su obećanja najteža, na kraj sa drugima se već nekako, posle svih muka, ipak izađe.

Sa sobom, nikada.

Ponekad bih, u prolazu, iz autobusa ili automobila, okrznuo pogledom Blok 21. Tako i toliko. I ponekad bih, naravno, pomislio gde li su sada ljudi sa kojima sam nekada delio vreme, oni zbog čijeg nehata sam trpeo bol, kao što sam im ga i nanosio, iz istih ili sličnih, uglavnom besmislenih razloga. Tek onako, živiš da bi primao bol, postojiš tako što ga nanosiš drugima...

Duga priča. Ova nije o tome. Ili jeste, zavisi kako se uzme, i odakle se gleda. Jer, sve su priče različite. Da nisu, ne bi ni postojale. I sve su, na neki način, makar one o ljubavi ili o bolu, iste. Uvek o trajnom manjku ljubavi, uvek o stalnom višku bola. Da nisu takve, ne bi znale o čemu su, a kada su ni o čemu, onda su ništa. Bezvredne reči uprazno...

To sa Petrom se desilo iznenada. Dok sam se prošlog petka vraćao iz šetnje po Dunavskom keju mimoišao sam se sa starijim čovekom mojih godina. U kolicima je gurao blizance, već odrasle bebe, od



dve, dve i po godine, nisam baš umeo dobro da procenim, davno sam igrao u sličnom filmu. Petkom se priče ne pričaju, priče od petka loše su kao i automobili sklopljeni tog dana, jer svet žuri na vikend, da se obloče i usvinji do kome, da barem na kratko zaboravi svakodnevnu robiju. Tako je kako je, osim po izuzetku. Evo ga. Prolaznik i ja okrnuli smo se pogledima. I nastavili dalje. Onda sam se, posle korak-dva, okrenuo, sinulo mi je: „Hej, ja znam ovog čoveka.”

Nimalo čudno, okrenuo se i on. I on je mene znao. Odnekud. Odnekad.

– Mi se poznajemo... – više sam izustio nego što sam pitao.

– I ja bih rekao.

– Odavno?

– Biće da je tako.

– Baš-baš odavno.

– Pre sto godina?

– Otprilike toliko. U stvari, nešto malo manje.

– Čekajte, čekajte, vi mora da ste išli u gimnaziju, u Bloku 21.

– Naravno. I vi ste sigurno.

– Dabome. Predavala mi je Džambasovička, pa Bekrilovička, Mašanović i Duduković. Kolundžija nam je bio razredni...

– Ej, Petre, to si ti?

– Ja sam, a ti si Mihajlović.

– Upravo taj. Pa gde si ti, Petre? Lepi ti unuci.

– Pa tu sam, moj Mihajloviću, nisam nikuda ni išao. Samo...

– ?!...

– Ovo mi nisu unuci. To su moja deca.

– Au, baš lepo. Slatki su. I vidi kako su mirni, bumbari mali.

– Miloš i Ivana, blizanci. Jesu, dobri su...

– Ti se nisi plašio one „u starog oca sirota deca” – pokušao sam da budem duhovit.

– Ma, nisam o tome ni mislio. Jednostavno, desilo se. Pod stare dane. Da ti kažem, kad se već razmećeš tim mudrostima, „rodili se, valja ih ljuljati”. Sve ispočetka.

– Kako to misliš, ispočetka?

– Pa tako, po drugi put. Imam ja dve odrasle kćeri iz prvog braka. Obe su udate, jedna živi u Kanadi, druga u Budimpešti. Ona u Kanadi je arhitekta, a druga je predavač na ženskim studijama u Mađarskoj.



Zapričali smo se. I savim neosetno, korak na korak, nastavili šetnju. Dunav je radio ono što radi svaki dan, tekao, nekako svečan, u prvi sumrak, i setio sam se reči one babe iz Banovaca: „Ako ne odem u raj, nek odem u Dunav.“

– Znaš, prva žena mi je umrla. Ostao sam samac, još u relativno dobrom zdravlju. Deca su se odselila, život mi se sveo na odumiranje na poslu. Ekipe iz bloka se odavno osula, neki su poumirali, neki nestali, na četrdesetogodišnjici mature skupilo nas se deset-dvanaest, svi okepavili. Jedva smo se poznali. I posle opet ništa. A kod tebe?

– Šta da ti kažem. Roman u nastavcima. Sve video, sve čuo. Beskonačne reprize. Živim sam.

– Imaš li dece?

– Da, samo što to nisu deca, nego ljudi. Svako za svojim životom. Nego, kako se snalaziš po drugi put?

– Kako moram. A što moram, to i umem.

Baba iz Banovaca bi rekla: „To i hoću.“

– Gde ti je supruga? – pitao sam, ne posebno znatiželjan. Ali, kad smo već počeli priču, hajde da je dovršimo.

– Otišla je.

– Gde, u kupovinu?

– Ma ne, otišla je. Ostavila me je sa decom, trajno.

– Daj, šta pričaš. Kako to, ostavila?

– Lepo. Našla je, kaže, veru. I hoće tome da se posveti. Trenutno je iskušenica u manastiru, dole na jugu. Bili smo jednom da je obiđemo. Umal' da se nisam ugušio od plača, čoveče, a ona nas gleda mirno i samo ponavlja: „Božja volja, božja volja.“

– Niste se razveli?

– Nismo se ni venčali. Ona je prijateljica te moje ćerke iz Budimpešte, bile su koleginice. I jednom kad mi je ta kći dolazila u posetu upoznala me s njom. Ne mogu ni da ti kažem kako se to desilo. Jednostavno, desilo se. Kao u nekom filmu, stariji muškarac i mlada žena. Glavobolno zamršen, a tako jednostavan odnos, slepa privlačnost, pre svega. Pa onda sve drugo. Nismo ni živeli zajedno. Prvih meseci sam ja putovao u Budimpeštu ili bi ona o vikendima dolazila kod mene. Ostala je noseća.

– I?

– I ni punu godinu pošto se porodila, a nije htela da prekida trudnoću, rekla mi je da nas napušta. Nisam znao šta da činim. Ali sam se s vremenom navikao. Plaćam dve žene da brinu o njima, i



55

DOMETI

sada ih ne dam od sebe, nipošto. Dolazili su iz Centra za socijalno staranje, rekao sam: „Odbij!” Znam da ne stojim najbolje sa budućnošću, ali ovo osećanje ne bih menjao ni za šta na svetu. Starim, a oni su mi radost.

Jedno dete se okrenulo, kao da je znalo da govorimo o njima. Petar mu je dodao flašicu sa vodom. Drugo je spavalo, andeoskim snom.

– Pa, Petre, drago mi je da sam te video. Posle dva milenijuma.

– I meni, Mihajloviću, i meni. Javi se ponekad.

– Ti si u starom bloku?

– Nisam se pomerio pedeset godina. Sve se promenilo. Ne poznajem više ni ljude koji stanuju u mom ulazu. Stari su poumirali, naslednici prodali ili iznajmili stanove. Srećem samo nova lica, nigde poznatog. U hodniku ako kažemo jednom drugom „dobar dan”, nekad ni to. A ti, gde si?

– Tu, na keju, gledam na Dunav.

Devojčicu sam štipnuo za bucmasti obrašćić, pomilovao dečaka po kosi.

Razmenili smo brojeve telefona.

Zazvonio je već sledećeg jutra. U doba dana kada sam, po običaju, pun očaja. Onog bezrazložnog, subotnjeg. Takav je najteži, jer mu nije moguće doznati uzrok, ako to nije već i sam život. U osvit je misao najgušća, kad osećaš i besmisao, i stid, i prazninu, i puko, izlišno samoprisustvo. Još samo ujutru imam u sebi neke rečenice, dan ih razvodni i izbledi. Posle nađem sebi neki posao, nešto što jede vreme. Pišem. Rad, znam po sebi, smanjuje očaj, tada tonemo u samozaborav. „A radišan čovek se ne može zaustaviti”, što bi, razume se, rekla baba iz Banovaca. Tja, do svih mudrosti se na neki način dolazi iz nehata, kao da padaju s neba, mahom skudoumnim bićima, onima što u neznanju govore velike istine.

Podigao sam slušalicu posle trećeg oglašavanja.

– Da!

– Da li sam te probudio? Dobro jutro, ovde Petar.

– Nisi, Petre, nisi. Rano se budim, i što prikupim od onoga što se preko noći nakupilo, toliko mi je... Grebem po dnu.

– Ha, dobro si to rekao, tako biva sa godinama. Nego, znaš zašto te zovem?

– Reci.

– Kao da smo prizvali moju suđenicu. Banula je sinoć, najavljeno, kao neka crna ptica. Zamonašila se. Izljubila je decu,



malo smo porazgovarali. I onda sam joj u priči, tako je naletelo, uzgredno rekao da sam tog popodneva sreio nekog koga nisam odavno video. Pomenuo tvoje ime. Znaš, dodao sam, to mi je drug iz škole, sreli smo se slučajno, posle sto godina, uh, kako se ljudi promene, ali smo se ipak prepoznali. Na to je ona prebledela. Šta ti je, pitao sam. Onda mi je ona rekla da čita tvoje knjige.

– Pa, to je baš onako, tras, u srce.

– Da, da. A ja uopšte nisam znao da si ti pisac. Inženjerska pamet, nikada baš nešto i nisam čitao. Osim onoga što sam morao. Knjige su za mene nekakav višak. A ona, vidiš, tako. Kaže da bi volela da te upozna, pomogao si joj, tim tvojim pisanjem, tako je rekla, kad joj je bilo teško.

Očaj nije prelazan. Očaj je najgušća moguća sebičnost, unutrašnji mrak u mraku. Deveta soba, sa sedam brava. To mi je, u tom jutarnjem času, prvo palo na pamet.

– Znaš, putuje sutra. Prespavala je tu, u konaku nove crkve, htela bi da se vidi s tobom. Ako možeš, bio bih ti zahvalan. Razumeš?

– Dobro, hoću. Samo reci kad i gde.

– Pa danas, negde oko podne. Idi tamo i traži sestru Angelinu...

Otišao sam. Na rubu Bloka 21 pre nekoliko godina podignuta je crkva, sa pratećim zgradama. Na mestu gde sam nekada, kao dečak, tumarao po šipražju i u barama lovio ribe. A sada se tu ljudi, potomci nevernika, okupljaju na službu božju...

Potražio sam sestru Angelinu. Kada je izašla u portu, prepoznao sam je već iz daljine, sedeo sam na klupi pod lipom. Vrlo perspektivna mlada teoretičarka, znao sam je sa televizije, sa javnih tribina, mislim da sam pročitao i dva-tri njena rada u časopisima.

Kada je prišla, ustao sam da je pozdravim.

– Dobar dan, Ana – rekao sam.

– Angelina. Dobar dan, Bog vam pomogao. Sada sam Angelina.

– Drago mi je da vas vidim.

– I meni. Htela sam da vas upoznam. Iznenadila sam se kada mi je Petar rekao da se poznajete i da ste se juče sreli. Sada, kada sam prihvatila sva tri zaveta, i kada odlazim da služim, samo sam poželela da vam kažem hvala. Ne morate me pitati zašto, a ja ću vam sama reći da ste mi pomogli da upoznam sebe. I ništa više od toga. Sve kasnije odluke su, uz milost božju, moje, i samo moje.

– Ipak ću vas pitati zašto to činite. U najboljim ste godina-ma, ostavljate decu na staranje starom čoveku.

– To je božja promisao. Osećam da tako treba da uradim, i da će me višnji podržati u toj rešenosti. Obećala sam sebi.



– Ne protivrečim. Samo kažem da za svako osećanje postoji uzrok. A za odluku postoji razlog.

– Svakako. I to sam sebi objasnila. Sve čemu sam se prepuštala, sve čemu sam se posvećivala, uvek cela, uvek do dna, svi pojmovi, svi ljudi, čak i predmeti, izgubili su suštinu. Svet oko mene pretvorio se u maglu i dim, rasplinuo, izgubio ivice. Počela sam da očajavam. Prestala sam da verujem u reči, i rekla sam sebi: „Sada ćeš ćutati, nema se šta više reći. Moli se bezglasno.“ Skolila me je sumnja, takvom snagom da sam pomišljala na omču. Ne ona zdrava sumnja koju sam u svojoj struci ispovedala i koja prati svako razumno biće. Ne takva, nego ona duboka, crna, koja ništi sve na šta naiđe. Sve čega se dodirne. I tada sam razumela. Ili mislim da sam razumela. Ili samo uobražavam da jesam. Potrebno mi je tihovanje da bih nekako podnela život, njegovu stihiju. Znaite, bez istinitosti verovanja nema života...

– Mislite na istinu?

– Ne, mislim na istinitost. To su različite stvari.

– Kako?

– Jednostavno. Istina hoće da važi za svakoga i zato se, jednom, kad-tad, pretvori u agresiju, u nasilje, u isključivost.

– A, tako... Razumem.

– A istinitost je lična istina. Najdublje uverenje.

– I pripada samo onom ko ga nosi u sebi.

– Ne nužno, može i drugome. Ali bez mene ne može. Ne postoji. I za put do nje je potrebna vera. A vera traži neko učenje, neku figuru, neki obred. I bezuslovna je. Verujem, i tačka.

– Za to je trebalo hrabrosti.

– Kako to mislite?

– Promeniti život. Otići. Zaboraviti na mnogo šta.

– Tako sam i ja mislila, sve dok mi se u molitvi nije ukazalo da je hrabrost samo izgovor za strah. Ne, ne, treba se bojati, dabo-me da treba, ali ne profanih stvari i odluka. U stvari, sada znam da sam se plašila samo nesigurnosti i praznine, strast i ljubav nisu ni u kakvoj vezi, ljubav je obeljena strast, njeno prevazilaženje.

„O ovome ću napisati priču“, pomislio sam. „Ovo je priča o tome šta se sve zbiva u Bloku 21.“

Ustala je.

– Praštajte – rekla je na rastanku. – Poželela sam da nekom sve ovo kažem, ali ne da se ispovedim, nego da zatvorim knjigu.



Pružili smo ruku jedno drugome. Zadržao sam njen dlan u svom sekund-dva duže nego što je uobičajeno. Nekakva smirenost, ako je to dobra reč, isijavala je iz tog dodira.

Ušla je u crkvu. A ja sam se okrenuo i napustio Blok 21. Mišlio sam, ovoga puta zauvek.

Nema zauvek. Narednog dana u novinama sam pročitao vest da se u mom starom kraju obesio inženjer Petar M. Iza njega su ostali blizanci... O njima će, pisalo je, brigu preuzeti ustanova za nezbrinutu decu.

(...)

Posle sahrane zaputio sam se u dugu šetnju po keju, posmatrao zgrade i mlade mame kako u kolicama guraju svoje bebi-rone. Okrenuo sam se na Ušću i pošao obrnutim pravcem. Kasna podnevna svetlost obasjavala je solitere i lamele Bloka 21. Korak na korak, misleći o tome kako priče ne treba izmišljati, jer ih sâm život izmišlja, popeo sam se do stana, otključao ulazna vrata i stupio u sobu. Ustajali vazduh vukao je na iskušenje. Počeo sam da buncam, bilo mi je potrebno zvezdano nebo i čamac iz kojeg ga posmatram, bila mi je potrebna nekakva mantra, plač prvorođenog, ponjava od kostreti... makar neki grleni zvuk iza uma. Ništa od toga. U redu, pomislio sam, kako je pisano, tako će i biti, osamljivanje nije rđav izbor (zavet tada nije neophodan), samo ponekad, upravo kao u taj čas, ume da bude naporno, nesavladivo. Otvorio sam prozor i, gušeći se od kivnosti na sebe i na sva nebeska tela, poželeo da vičem u još bledu, mladu noć, prema Dunavu. U gluv i ravnodušan mrak koji je prekrivao vidljivi svet.

Za nevidljivi ću se pobrinuti sam.

Tako mora. Ukoliko hoću da izađem na kraj sa samim sobom. Mislim da bi to mogla biti moja istinitost.



59

DOMETI

учитељ свиња

Једнога дана престаћу да се знојим и бићу даса коме сви верују.

Било би им боље да ми верују, ионако се смртно до-саћују, ионако не знају шта ће од себе. Свет је пун сумњича-вих. Хајде, хајде, није ваљда, ја кажем јесте ваљда, све сам то видео својим очима, мајке ми. И још више утерам тај бле-сави народ у забринутост. Дечко страшно лаже, гледају ме сажаљиво, јадник, то је зато што нема мајку.

Моја тетка не верује никоме. Ни течи. Никоме. Када теча дође уморан са посла и каже: данас је било страшно, прави јебарник и хохштаплерај, ја то више не могу да под-несем, она му пребаци преко новина: никад стварно нећу сазнати шта ти заправо тамо радиш, посао око неких ави-за или меница или шта. Мораћеш да ми то једном детаљно објасниш. А добро знам, уопште је не интересује. Њу једино интересује чика-Црни када са њим разговара телефоном и опчињено шапуће, да, да, дааа, гледа у своје прсте који гледе сукњу, стварно, једва те чујем, рука која гужва наборе док јој поглед лута по неокреченим зидовима, слабо те чујем. А када теча уће у собу, она брзо окрене бројчаник и каже му: ето, опет је веза исцурела.

Једино верује чика-Црном, мада он није ништа нарочи-то, увек су му заврнути рукави кошуље, а и ужасно се зноји. По највећој зими скида јакну и заврће рукаве као да ће са тетком да обара руку, а она му чупка браду и милује га по образима кад теча није код куће.

Он је један сасвим безвезан тип. Да није тако, тетка би фино спавала, а не би ноћу тумарала кроз кућу и седела на тераси пребројавајући осветљене прозоре. Па и та врата од клозета која је затварала и отварала по сто пута док ме пот-пуно не би расанила тако да сам морао да се увучем у њен кревет само да ноћ што брже прође. Потпуни безвезњак.



Сакривен на тераси, чуо сам једном њихов разговор. Поново ћеш ме заволети само ако те погоди исти онакав потрес какав је мене погодио, а чика-Црни јој је без размишљања, онако из заврнутог рукава треснуо: знаш да без тебе не могу да живим. Глупости, прича јој саме глупости у које она правим чудом верује, зашто он не може без ње да живи кад свако зна да чика-Црни има мајку.

Теткице, пусти ме у кревет, само мало, хладно ми је, јер сам бос на паркету. Чуо сам да не спаваш, зато сам и дошао. Могу ли да ставим руке испод твоје косе? Могу ли да протрљам смрзнуту нос о твоје уво? Знаш шта, имам свашта да ти причам, данас ми је најзад учитељ Свиња дозволио да их упознам. Сине, већ си довољно одрастао да видиш шта Моје Свиње знају. Тако је дивно кад се завучем испод твог топлог покривача. Замисли, теткице, научио их је да напамет цртају земљописне карте, једна се толико ушепртљала да је некако прилепила континенте, здудала их. Учитељ је викнуо: ја говорим само једном! А она се правдала, нисам обдарена, нисам обдарена. И још их је научио да за петнаест секунди расклопе пушку, поново је склопе, да у њу ставе метак и да пуцају у јабуку. Просто да не верујеш, Свиње које пуцају, али учитељ каже да оне брзо капирају, мада несрећа није искључена, увек има шепртља које упрскају. Овог пута било је гадно, јер је Свиња уместо јабуке погодила другу Свињу и убила је на месту. Учитељ је био очајан и желео је да зна шта се заправо догодило, зашто је Свиња окренула цев према свом другу кад је могла у мачку, у ситно цвеће на прозору или у крајњем случају у школску цоклу кад већ није хтела у јабуку. Сазнао је после неколико ноћи испитивања да је Свиња-убица била у нервном растројству, јер је истог дана стигао телеграм да јој је отац који је служио војни рок у ракетним јединицама био изложен јакој радијацији за време узбуне. И још замисли ово. Свиње су носиле венац на сахрани и нису га појеле, не, учитељ их је научио да не једу цвеће из венца, већ да га полако спусте на гроб уз тихо скичање. Како је топло испод твоје косе, теткице, али ноге су ми још увек ледене, могу ли да их ставим између твојих бутина? Тако, ту је фино. Да ти причам даље, али немој да се смејеш, питаћу сутра учитеља Свиња да ли може моја тетка да гледа Велико Финале. Пашћеш у несвест кад то будеш видела. Велика утакмица. То ће бити лом. Свиње против Контејнера.

Еј, нисам ти рекао најважнију ствар. Чекај да наместим јастук, тако, не брини, теча ништа не чује, видиш да хрче.





Изабрао сам најлепшу од свих Свиња да буде моја девојка. Цео разред је љубоморно скандирао: О Маргерито, тако се она зове, о Маргице, мила девојко, Ружо Вепрова, свињски цвete, тако желимо нетакнуто тело твоје. Њена кожа је ружичаста и глатка као твоја, мека и баршунаста као твоја на врату. Али, пре свега, Маргерита се уопште не зноји, да ли ти је некад пало на памет да се Свиње не зноје? Ако се икад будем женио, оженићу се са њом. Венчаћемо се на поларним санкама које лудују на зеленом леду.

А чинило ми се да нисам баш њен тип, јер је, док је разред скандирао куцкајући оловкама о клупе, она гледала незнано куд. Пришао сам јој, помиловао њено велико клемпаво уво, пољубио је нежно као сад тебе, теткице, и рекао: Мила девојко, водим те на сладолед од диње. Како је то на њу деловало! Затрeптала је дугим трепавицама и прошапутала: А да ли умеш да одлепиш етикету над паром? Смешна и природна ствар, па наравно да умем. И ходали смо полако кроз редове клупа док су нас сви посматрали из малог мозга, ту неосвојиву лепотицу која сад одлази са мном. Само је неки залезани штребер из прве клупе устао и испречио се. Да ли ти заиста нежно и јако волиш нашу другарицу Маргериту? Нема друге, сигурно је у њу био потајно затрескан. Зар ти речи нешто доказују, рекао сам му. Ухватио га је благи очај. Пази шта радиш, човече. Ја сам га мало гурнуо да прођемо и онако успут му добацио: свињо. После сладоледа одвео сам је у летње читалиште да гледа фонтану и слуша читање, а жубор воде измамио јој је неку тужну мелодију. При њеним првим акордима свако ко има уши дужан је да остави све послове, да устане и да је бојажљиво саслуша.

Теткице, на ти ме уопште не слушаш, већ си заспала, а сад тек долази оно најинтересантније, ђавола ме слушаш.

Сигурно мислиш на чика-Црног, шта ли ти он само прича да ми је знати, добро, добро, ма теча спава, отићи ћу у свој кревет кад ме тераш, само још један пољубац, види, већ одлазим, лаку ноћ. Само још један мали пољубац у врат.

Ноћ је дуга. Не могу да заспим сам, а да причам себи приче, то не вреди, ко још себи верује. Тетка је неправедна. Лако је њој кад су јој ноге увек топле и када се не плаши модрих кровова који притискају кревет. Викнућу јој једном, можда већ сутра, теткице, телееефоооон, а она ће дојурити као шашава и зграбиће слушалицу. Баш ме занима какво ће лице да направи кад је прислони на уво и чује само онај туутуу сигнал, а очекује глас чика-Црног. Само ћу јој рећи,

не, ћутаћу мало и онда ћу јој рећи: ето, веза је исцурела. Али ноћ не цури. Од свих ствари једино ме брине ноћ, јер њу не измишљам, она стварно постоји упркос мојој жељи да не мислим на њу.

И у ноћи по ко зна који пут. Теткице, знаш шта, пусти ме да се увучем код тебе, не могу да спавам сам у соби. Загрлиће ме и ја ћу мирисати њену спаваћицу. Данас сам био добар дечко, нисам никог лагао, правио сам друштво чика-Црном док се ти ниси вратила. Тетка ће ме грејати својим образима. Чика-Црни ме је миловао по коси и рекао ми да ћу бити фрајер само кад ми нарасту бркови, да ћу сигурно бити машински инжењер. Али чика-Црни је изгледао некако чудно или ми се то само учинило. Замуцкивао је, не знам како да ти то објасним, само му је један рукав био заврнут а други није, и гледао је према вратима на којима треба да се ти појавиш.

Теткино дисање у кревету постаје разговетније. Гледао је према тим вратима, а онда је откопчао шлиц, можда је то неки фазон кад мушкарац откопча шлиц и каже: приђи, не бој се, само га мало погледај. Хајде, не бој се, погледај га мало.

Сутра је тетка урлала на чика-Црног, животињо, па он је још дете. Он је забезекнуто бленуо и понављао као покварена плоча: нисам дошао да се свађам. Хистерично је трчала и вриштала кроз плач и сваки час прислањала сукњу лицу, прекасно, јер се исповраћала на патос. Чика-Црни ју је довео до кревета, шта ти је, смири се, стално је понављао, а онда је отишао и ми смо остали сами. Тетка је лежала без речи пиљећи у плафон, лице јој је било упропашћено модрим подочњаџима. Шта то би, теткице? Онда је она загроктала, прво бојажљиво на све јаче и јаче, и тада сам видео да ми је поверовала, оно о учитељу Свиња, о Маргерити, поверовала је у све.

МОЈА СЕСТРА ГАСТАРБАЈТЕР

Постоје ствари на које никада нећу моћи да се навикнем. Моја сестра већ двадесет година ради у Немачкој. Кад год на њу помислим, осетим неку изненадну нелагодност видећи је како устаје рано, пали светло и припрема кафу, пије је док гледа по соби, кроз прозор, у наранџасто суво лишће на тапетима па у плави трамвај који вози преко реке. Све те слике су разложене на толико речи колико је лишћа на тапетима.

Њеном дневном собом господари велики кауч прекривен машински тканом простирком у стилу гаучоса, на зиду су копије икона дотеране тако да изгледају врло старе, ту су





још и слике у духу импресионизма са мостовима и титрајима катедрала на води, успомене са Монмартра. На комоди, полици, столу налазе се вазе са сувим и плишаним герберима и ружама, затим порцеланске фигуре босе гушчарице која штапом тера гуске низ пут, борбе ирваса, балерине са чипканом сукњицом и ногом подигнутом изнад главе. Пошто премести неку вазу или столицу, сестра одлази на посао да танком металном цевчицом пажљиво проверава размак између катода. Фирма јој поред пристојне зараде пружа и три недеље годишњег одмора, плаћено боловање, понекад рад у ноћној смени са које се враћа рано ујутру, када су црнци гас-тарбајтери већ на улицама, са кофама асепсола којим перу апарате на паркингу, сандучиће за писма и уличне хидранте.

Моја сестра воли рок баладе. Ја и мој Бог смо заједно, где год сам ја и он ме прати, у песку увек остају два пара стопала, моје и Божије, са којим сам у јединству. Али једном, видех само један пар отисака и то онда када ми је било најтеже. Помислих, тако ми је страшно да ме је чак и Бог напустио. У молитви се заплаках и рекох: О мој Боже, зашто си ме напустио онда кад су сви отишли и оставили ме да патим сâм. А Бог ми одговори, никад те нисам напустио, јер стопала у песку нису била твоја већ моја, не, нисам те напустио, ја сам те тада на рукама носио.

Плакари су јој пуни одеће коју купује гурајући се око гондоле затрпане празним рукавима и ногавицама, симболима оне празнине о којој читамо у књигама, направљених од јефтиног материјала са великим процентом синтетике, разне имитације свиле, сатена и броката упадљивог сјаја, уским сукњама за број мањим од оног који сестра иначе носи, купљених са намером да идуће недеље ослаби, хранећи се искључиво јогуртом. Књиге које описују живот сличан њеном уопште је не дирају. У јунацима окруженим лажним и пропадљивим сјајем ствари моја сестра не препознаје себе, јер спада у оне људе који везу између књижевности и живота виде у успелим описима природе. Чим прекорачи праг и унесе кесе у стан, она не зна шта ће са њима. Овај модел јој не стоји бог зна како, а ни боје нису тако лепе како су изгледале при неонској светлости радње. Разочарано их гура на дно плакара. После, те ствари поклања било коме само да би могла да опет купује.

Њен долазак у завичај личи на посету римског триумфатора забаченим провинцијама при граници царства. Кола су толико оптерећена коферима да фарови, уместо да осветља-

вају друм, бацају светла увис, избезумљујући возаче који иду у сусрет. Као што се убица, разбојник и сецикеса полако навикава на мрак свог удеса, сматрајући да су сви други слепци и несрећници које треба жалити, тако се и сестра привикла, кроз утеху, сматрајући свој најбољим од свих живота.

Реч која потпуно одређује њеног мужа јесте пиво, од главе до пете је тетовиран том течношћу. У стању је да иде на супротан крај града до дискаунта у коме је флаширано пиво јефтине је за пет пфенига и да тамо враћа празне флаше, јер дисконт боље плаћа кауцију. Расипништво моје сестре за њега је казна божија, коју он осећа кроз болове у желуцу и повишен крвни притисак. Његова штедљивост описана је у многим причама из детињства у којима је друговима продавао цртане романе и откупљивао их упола цене пошто их прочитају. Тугу над животом ублажавао је литрима пива које је полако свет претварало у нејасне приказе, као војска која се повлачи и уместо непријатеља који нишани са кула стражара, види само мрље по бедемима. Али је ипак његово беспрекорно сећање чувало тачан датум када је бацио свилену кравату марке Феникс, када су купили први трансистор, цену приручног алата у металној кутији, тачан број попушених цигарета, бескрајне колоне цифара и на крају тог инфинитезималног рачуна налазило се нешто или неко, можда Бог чије постојање није прихватао, али се помирљиво односио према његовој несумњивој моћи.

Ако је љубав узбуђење у коме се открива непозната природа ствари и људи који нас окружују, онда моја сестра не воли свог мужа. Као и многе друге жене на овом свету, она са њим руча, њихови пешкири висе заједно, главе им почивају на истом јастуку, они разговарају, она сређује његов веш, али га не воли, већ сасвим мирно и безвољно прихвата његово присуство у стану, ту тако близу себе. Чудна је снага и порекло тајне која хиљаде мушкараца и жена, странаца, држи заједно. Мада многи мисле да је у питању моћ навике, сила која их повезује упркос разликама, нетрпељивости, другачијим жељама, толико је јака да превазилази све мерљиве физичке законе и толико неухватљива да још нико није успео да је објасни. Ни смрт великих љубавника не носи у себи такву патњу и увреде као њихово раздвајање, катастрофу упрљане части, која је током преосталог живота усмерена на освету остављеног.

Моја сестра не може да напусти мужа, јер заједно отплаћују стан. Још само неколико рата, мисли она као што



65

ДОМЕТИ

робијаш сањари о оним годинама које ће проћи и он ће опет бити слободан.

Понекад седим до касно у ноћ и читам њена писма. Суседни прозори светлуцају, јер су тек испловили на пучину. Тамно клатно ноћи повремено заљуља писак аларма неких кола, који се укључи кад улицом прође камион или закаснили аутобус. Да сам мушко, пише ми, мој живот би био потпуно другачији. Остала бих да живим на Балкану, у завичају, и мој би живот кренуо сасвим другим током. Овако сам стално бежала, а нисам имала где да побегнем.

Једном сам ушла у њен сан и тамо била жута троугласта кућа на тргу. Сестра се зауставила испред кривудавих балкона који су били моје испружене руке. Не спавам добро, сањам свашта, пише ми. Сањам како сам се заљубила у младића Тађа злаћане косе, беше ли тако као што смо читале код Мана. Он ми показује Венецију, заједно купујемо ципеле, замисли, у мојим годинама.

У једном свом сну сестра је свирала виолину, а ја сам била гудало. Цимала ме је преко струна горе-доле, свирајући нешто што су само малобројни у публици препознали као увертуру за Шепавог пажа. Нас две смо знале да је то мелодија Паломе, чије су ноте биле фалте на сестриној сукњи. Када су се светла погасила и када је нашу музику однела жена са пунђом, сестра и ја смо изашле из концертне сале и дуго шетале крај излога у којима су се, уместо аранжираних хаљина, приказивали снови оних који су тада спавали.

Ушле смо у сан панкера Ханса који је за доручак јео тучану пивску флашу, увежбавајући куче да сигурним покретима поздравља мртвог фирера. Хансова девојка у ружичастом комбинезону понудила нам је зелено пиће у чашама облика зихернадле. Био је четвртак и соба је плутала по бескрајном, зеленом мору. Панкер Ханс је спавао. Оштра креста његове фризура меандрирала је по меком јастуку. Када му је поред узглавља зазвонио сат, панкер Ханс га је плунуо, узјахао црни сјајни мотор и пожурио на посао, у фабрику жилета.

Кад изнад мог кревета зазвони сат, не отварам одмах очи већ још мало, у мраку проверавам топлину постеље, навлачећи покривач преко главе. Затим дуго одлучујем да се нагло откријем, и што је моја одлука чвршћа, тиме се све више успављујем. Устајем и боса одлазим до купатила. Једино што је стварно у полумрачном јутру јесте шум воде коју славина расипа по лавабоу, пешкири који ми обавезно склизну са



закачалке, неонски жута четка забодена у гомилу виклера.

Кувам кафу замишљајући како је и сестра звоњавом сата истерана из кревета у којем се полако хлади удубљење направљено њеним телом. Како сад пали светло, пуштајући да из мрака искоче порцеланске фигурице њене витрине. Пошто попије пола лончета ретке кафе и попуши три цигарете, она одлази на посао да металном цевчицом проверава растојање између катода. Док силази степеништем, поздравља љубазну фрау Јегер са трећег спрата, пролази поред стуба са закаченим новинама, поред реке иза које је пролеће начело плава брда, зауставља се на семафору и чим пређе улицу, нестаје иза дугачке хладњаче која на углу сваког јутра чека истовар поврћа.

И у другим собама звоне сатови, светлост јутра продире упркос спуштеним ролетнама, пада на стаклену флашу у којој је заувек заробљен одраз сличице са шибица, ловци окупљени око логорске ватре. Спавачи у пругастим пиџамама протежу се, још увек се сећајући заводљивих снова у којима су летели авионом, руковали се са краљевима. Али постоји сан неразумљив многим људима, који никаква звоњава сата не може да прекине. У том сну Курт и Мурт, пратиоци сестрине судбине, по мрачним и влажним дубодолинама шиште кроз нос и уши док црвени пешеви њихових капута наткриљују мрке појасеве шума. Мурт успева да омађија сиромашног рабина, прерушивши га у вашарског свирача, који увесељава девојке дувајући у шупљу кост. Од њиховог страшног дисања чиновницима се шире капилари на носу, а очи постају све веће и веће док не почну да личе на белу роткву.

Курт ми је написао разгледницу: Пролеће је дошло много пре очекиваног датума и по нашим плавим брдима истерало младе извиђаче у ледерхознама, њихово јодловање свуд се радосно разлежс. Због пролећа сам и ја помало луцкаст, поиграо сам се са сестром напунивши један излог јефтиним хаљинама. Ах, какво је било њено разочарење кад је видела да то није тако, да је превидела нуле. Још је мој прадеда на породичном грбу имао слику мачке и миша. Мачка се игра гуркајући миша шапом док га не сатера у угао, да га поједе.



hronika sumnje

1965.

Idolopoklonstvo u muzici bilo je bez konkurencije. Nije mu mogla pohakati ni politika! Voleti nekoga značilo je – biti on. Poistovećivanje je bilo potpuno: kada su Elipse tj. „naš“ Furda (Furdaj) u Beogradu svirali kao predgrupa Searchersima i Holliesima, mnogi su se osećali kao da jašu na konjima Apača, čuvenog hita grupe The Shadows čijim su instrumentalnim obradama Elipse 1962. i počele svoju karijeru. Ništa čudno: tada su i svetske bitničke zvezde obrađivale tuđe numere. Tako su skoro svi počinjali: prvo nečije pa onda sopstveno.

U toj doslednosti replika, i sam osnivač Silueta Zoran Mišćević svom je ansamblu 1961. dao modifikovano ime prema nazivu pratećeg benda Klifa Ričarda The Shadows.

Dakle, možda prva inostrana bit grupa koja je uopšte posetila Jugoslaviju u leto 1965. bila je upravo The Searchers, koja je takođe svoj uspeh zasnivala na tuđim obradama. Tri-četiri njihova glavna hita iz 63. i 64. godine nisu bile njihove pesme. Bilo je to vreme probijanja bit muzike na kulturnu scenu, pa je original, tj. podatak ko je komponovao pesmu bio manje važan od načina izvođenja, a i od samog izvođenja uopšte. Hoće se reći, trebalo je prvo utemeljiti prisustvo ove muzike u javnosti, pa se onda baviti njenim autorskim nijansama.

Ali, bilo je nečeg simboličnog i čak prelomno važnog u dolasku grupe The Searchers u Beograd (dvorana Doma sindikata), Novi Sad i Zrenjanin 1965. godine. Simbolično: prva socijalistička zemlja koju su svojevolejno posetili bitnici sa kapitalističkog Zapada. Prelomno: ova grupa se sa svojih pet hitova u dve godine zaredom (1963. i 1964) smenjivala na prva tri mesta na listi Hit singlova u Velikoj Britaniji sa grupom The Beatles. Tadašnjoj civilizacijskoj i muzičkoj revoluciji zvanoj Bube, glavna konkurencija bili su The Searchers. Bitlsi su u te dve godine



68

UJAWOO

imali šest prvih mesta. No, u Americi su godinu dana ranije, 1962. sa svojom prvom pesmom *Love Me Do* osvojili i vrh SAD liste. Doduše, i Serčersima je to penjanje u SAD uspelo do trećeg mesta 1964. sa pesmom *Love Poiton No. 9*. Posle tih godina Bitlsi su vrtoglavo i neprikosnoveno nastavili da osvajaju svet, jer su komponovali svoje pesme, a Serčersi, iako briljantni obrađivači tuđih, ostali uglavnom interpretatori, ali ne i autori sopstvenih pesama. Šteta. Kasniji događaji su pokazali ne samo da su u svojim impresivnim obradama bili bolji od tzv. originala, već da su bili prethodnica folk-rok harmonijama grupa *The Byrds* i *Mamas and Papas*. Te dve važne godine rokenrola zaslužuju makar paralelnu tabelu hitova u Engleskoj, kako bi se istakao realan značaj njihovog tadašnjeg dolaska u Jugoslaviju 1965. u vreme kada su još bili na vrhu karijere: te 65. imali su pesmu *Goodbye My Love* na 4. mestu britanske liste Hit singlova i *He's Got No Love* na 12. mestu. U te poslednje tri godine imali su i osam pesama na američkoj Listi hitova! Mada, pošteno govoreći, teško da bi iko drugi tih godina izdržao na nogama uragan zvani *The Beatles*. Utoliko pre je valjalo priznati ovim gostima vrednost i hrabrost.

MESTO NA LISTI HIT SINGLOVA V. BRITANIJE

1963.

The Beatles

Please Please Me – 2.

From Me To You – 1.

She Loves You – 1.

I Want To Hold Your Hand – 1.

The Searchers

Sweets For My Sweet – 1.

Sugar And Spice – 2.

1964.

Can't Buy Me Love – 1.

A Hard Day's Night – 1.

I Feel Fine – 1.

Needles And Pins – 1.

Don't Throw Your Love Away – 1.

When You Walk In The Room – 3.

What Have They Done To The Rain – 13.

Statistika koja, naknadno, daje neke zanimljive podatke. Naravno da tih godina niko (ni od muzičara ni od slušalaca) nije ovakva poređenja gledao očima konkurencije: liste (singlova) postojale su da bi se rangirala popularnost. Ali, barem naknadno, sme se i može zapaziti da su u ove prelomne dve godine bita obe grupe, doduše po godinama asimetrično, imale skoro jednak broj hitova na listi – sedam i šest. Naravno (ovo naravno,



opet sa distance) da su Bitlsi statistički u ovom zbiru bili bolji – šest prvih mesta naspram tri Serčersa. Ali, ne može se i ne treba osporiti važna činjenica da je ova grupa tako sjajno parirala neprikosnovenim Bubama, danas zaturena u sećanju i onih koji su aktivno učestvovali u osvajanju tih godina.



70

DOMETI

warsaw (viberpunk poezija)

TREBA NEŠTO RADITI

*Muškarci vole žene, ja volim gradove,
muškarci su banalni, gradovi su ubice,
žene su komplikacija, ja volim gradove,
žene su žandari, gradovi su groblja.*

*Ne prezam od smrti, ni heterosexa,
umre neko, crkne svetlo, straha nema, ne,
volim pucnjavu, metak u čelu gada,
demokratija na usta curi, DNK, forenzika.*

*Treba nešto raditi, legalizovati droge,
treba nešto raditi, ozakoniti prostituciju,
treba nešto raditi, s rukama, s nogama,
treba nešto vratiti, danu dan, zubu zub.*

*Treba nešto raditi, ići na barikade,
treba nešto raditi, barikada više nema,
na ulicama turisti, ne puške u erekciji,
na TV-u glave – treba se gaditi.*

*Muškarci vole žene, balave na njih,
pljuvačka im lipti s neba, dekoltea,
ne plašim se smrti, pada veče, tupo,
prvo u meni pa tek onda iznad zgrada.*

*Treba nešto raditi, dati nekom nešto,
treba nešto raditi, voleti Šarla nežno,
pada veče, metak, kamera u glavi,
panduri su žene, grad je sociopata.*



VARŠAVA

*Jedan, šest, nula, dva, devet, sedam, nula.
Idemo!*

*Varšava sam, iza bine,
reflektori su upaljeni,
crveno-belo, crveno-belo,
Varšava sam, petokraka i geto,
bira sam svoje greške,
bira sam svoje korake,
jeo sam patku, jeo sam patku,
ne slažem se sa prorokom Jeremijom,
u usta vam nabijam sveti tekst.*

217 S, 217 S, 217 S, 217 S

*Koža mi je na štrafte,
svi ljudi isto zvuče kada vrište,
ogledalo kaže: Bolje da te nema!,
ubijam tri laži za jednu,
vidim gole zidove, faktografiju,
očima tvojim gledam Vojtilu,
predao sam se, prošlost me ne živi,
bilo je nekad, bilo je tu,
u tržnom centru unakrsna vatra.*

217 S, 217 S, 217 S, 217 S

*I dalje mogu korake čuti,
ali vidim samo gole zidove,
Varšava sam, na Dunavu,
sklepan od kontradikcija,
supu kusam iz metalne posude,
dabl-čiz iza blistavih prozora,
ono što je legalno jeste ono što je stvarno,
nikada nisam bio u pravu,
Varšava je bela izbeglica.*

217 S, 217 S, 217 S, 217 S

Jedan, šest, nula, dva, devet, sedam, nula.



72

UJAWOO

KRV

U krvi su mi našli prazne unučice vinjaka,
drago kamenje sa krune crvene gospođe Žiče,
dva Mustanga, Sijenu i 98 oktanske ženske hormone,
ljudsku bedu za koju ne postoje laboratorijski parametri,
pun inbox pečenja, haltera i potpetica,
dizel za Meseršmita, The Clash i gomilu orangutana,
što je dokaz da sam Srbin, poreklom od majmuna.

Tolika istorijska pomama oko te, ljudske krvi,
što je, opet, dokaz br. 2:
na svetu ima više vampira nego ljudi.
A ona je tako blago kliznula niz usta epruvete,
kao žestina niz grlo.
Živeli,
Živeli!

I krv nije crvena, ko nam je prodao tu foru,
bordo je, braonkasta,
više liči na prijavu vodu nego na vino,
i ne zuji, i ne kaže vodovodno: klok-klok,
ona poluglasno vibrira,
kao beba u plodovoj vodi,
kao talasi, new wave rif.

Kako je onda smešna seoba krvi.
Davati ljudima svoje majmune, automobile, benzin,
izlučevine, lutke, zle misli, požude,
ulivati u drugog čoveka, kao u kloaku, pank rok,
to je baš bezveze,
al ajd' nekako i to,
ali uliti mu sopstvenu smrt,
uvaliti mu tako svoga Boga...
Ovako, sipneš mu rakijicu i nek' ide i krv i život i smrt.

A simbolisti bi napisali:
Krv je nebo u poslednjem otkucaju dana,
sa belim zrnica rasutim po njemu.
A Švjetlicki je pevao: krv je kečap!
A ja bih zapisao:
Brigade Rosse spremne su na juriš.



73

DOMPETI

Levičar sam,
a bela garda neka konzervira
nebesa i, po njima, zvezde,
a kečap treba izbaciti iz ishrane zbog povišenog holesterola,
a brigade...
Levičar sam, da,
crveno lakirani nokti plivaju mojim venama.

ŽIVOT I JA SMO KVIT

peti smit, majakovski

Zgodni anarhista,
sa krupnim klavirskim zubima,
maršal pojačalo
mu ugrađeno u grudi,
nezvan u crkvu i na svečane prijeme,
siledžija megafonskog grla,
prva rok zvezda, superstar.



74

UJAWO

Zna li Bog ritam revolucije,
ritam jedne pesme, bilo koje pesme,
a hiljade klinaca je đuskalo
sve do onog jutra
kada mu je iz džepa ispao stih:
Život i ja smo kvit!

Obukao je čistu košulju,
pogledao svet ispod oka,
ko Marlon Brando otkočio nagan,
prosuo svoje srce po horizontu,
i onda zavirio u rusku književnost,
u sve ono crveno, crveno i crno.

Genije je zbrisao da ga zbrisali ne bi,
šampion je šampion dok niže pobeđe,
sahrana beše ko poslednji kadar Vudstoka:
bez tona, pregorele ganglije,
žene su nosile crne pelerine.

A u očima anđela
Rusija beše pokisli manastir,
a u očima ljudi,
Rusija beše Lubjanka,
jer taj Bog je odlučio, taj Bog,
da sebi samom pomrsi konce.

PIJAN KO ZEMLJA I TREZAN KO ZEMLJA

tako je pisao švjedlicki

On trezan ko zemlja, ja – pijan ko zemlja,
pijemo kafu:

– Promena žene zahteva slavlje,
promena žene je zezanje – kaže
– kao doček nove godine,
rođendan i tako to...

Živeli, sa srećom neka je,
konačno si se ratosiljao bede,
podize šoljicu:

– Polinezija, brate!
– Jerusalem, brate!

Ipak, to nije tako prošlo:
bez ijednog stiha,
uz novi tik na vratnoj žili,
sa još nešto manje kose na temenu.

Slavi se, dakle, promena žene,
a on pijan ko zemlja, ja – trezan ko zemlja,
on, između vinjaka i piva,
ja između svađe s jednom i neizvesne budućnosti s drugom.
Piju kafu pijan ko zemlja i trezan ko zemlja,
pričaju o ekonomiji,
država ode u tri lepe, i slično.
Posle o ženama, pa o piću...
Dobro se drži, iako je pijan ko bomba,
nisam loš, iako sam napet ko bomba.
Prevrće nas očima neka za susednim stolom:
Beži, bre, nevoljo!...



75

DOMPETI

Sa plazme, intoniranje himne umrle države:
– Državna pamjat, državna pamjat, pevamo,
– Polinezija, brate!
– Jerusalem!,
sami smo na svetu,
više nemamo ni žena, ni države, ni novca, ni kafe,
pijan ko zemlja,
trezan ko zemlja.

BIĆE SVE U REDU

I opet pokušavam da sastavim dan,
a on se sve više raspada,
nema novca, ne mogu da radim,
živimo u krevetu,
a oko kreveta je fašizam,
živimo u krevetu,
alkohol i jutjub u našim žilama,
bez napora smo iskreni,
a naš krevet zavejavaju laži,
nema tu šta više da se kaže,
telefoni u rukama.
I samo ponavljamo:
Biće sve u redu,
i razbijeni displej:
Biće sve u redu,
i oronuli plafon i zidovi:
Ma, biće sve u redu.
I naši glasovi ne dopiru iz praznine prošlosti,
nego iz nepostojeće budućnosti,
Biće sve u redu!, iz daljine s nama peva Marli,
i ne boli me što nisi ljudsko biće,
za mene je i to poezija,
boli me što sam ljudsko biće,
jer sve što nestane nikada nije ni postojalo,
a sve to samo ovaj jezik stvara,
i sve to je uvek nedovoljno,
i mislio sam da sam preboleo modernističke metafore,
a iznova pristajem na nihiliranje,
iako i to nikada nije dovoljno,
i živim informacije kao živa bića,
živa bića kao holograme.



Ma, biće sve u redu,
zaluđujem se zelenom digitalnom kišom,
zaluđujem se viber-poezijom,
i ponekad vidim knjigu kao krevet,
ne ceo svet u jednoj knjizi,
već knjigu kao čitav jedan krevet,
jer:
svet je matrica,
a u krevetu su uvek
jedan čovek, žena i Bog.

SRBIJA

Tako lepo sam spavao. I ona je lepo spavala.
Tako lepo sam spavao. Spavala je kao zmaj.
I mir je vladao ovom državom
u kojoj klinци nose pištolje.
Mislio sam da im je to zamena za polne udove,
ali je mnogo gore.
Lepo sam spavao u državi
u kojoj su političari uzor muškarca,
a sveštenici uzor političara,
tako lepo smo spavali u zemlji
u kojoj živi narod jer građana nema,
u kojoj ne postoje godišnja doba.
Kako smo, mila, tako lepo spavali
u državi koja nema južnu granicu,
a na severu je okružuje električna žica,
u kojoj politički čas traje 24 sata,
u kojoj ima više policajaca nego stanovnika,
a život je pod hipotekarnom garancijom,
u kojoj je bitnije imati ajfon nego pameti.
I sanjali naš san:
sedimo na stepenicama,
pred nekom kućom,
a tvoja majka nam kaže:
Prehladićete se na tom betonu.



77

DOMPETI

бојана стојановић пантовић

четири песме

ПОСЛЕ ПРВЕ РУКЕ

Приметила сам
да песме
углавном пишем
о верским и државним
празницима

у дане победа и примирја
слава и постова
на увек тужни Божић
и устрептали Васкрс

нотирам
песничке белешке
после прве руке
онда отклањам
вишак патетике

мењам датум
понекад и место
њиховог настанка
све до последњег
зареза или без њега

одузимам
делим
тај вишак
или додајем мањак
ако се на крају
има шта додати
или одузети



78

ДОПЕТИ

САТНИЦА

Слободно време између
ћеркиног боравка у теретани
и подневне шетње мужа по кошави
претварам у двосатни час самоће
издељене по тесној сатници,
успорене колико је могуће
да у њу све стане и претекне,
макар у синхронизацији гледања у екран,
мачјег дремежа и конвертовања фонтова.

Морам све да радим полако.
Мирно уживам у слању
божићних честитки
на страном језику, далеким пријатељима.
И навикнем се да превише не ишчекујем
њихова повратна писма,
мада је и то могуће,
јер и то је само ритуал,
већ сам и заборавила
како звуче њихови гласови,
вероватно се већ у свим кућама
бирају најлепши божићни украси,
а ми тек што смо угасили славску свећу.

На танким децембарским гранама
још седи добри дух јесењих врелих
и магловитих дана,
врхунски мештар метафора,
потребно је само то,
усредсредити се на сваки трен,
сваку секунду језика
ове скромне, дароване сатнице.



ТРЕН

Како тај трен долети изненадно
је ли то надахнуће
или знак да хормони још
круже телом пре игре
после игре између игре

Између треба попити
слутњом мелодије и фетусом слике
док се неколико нијанси плаве
оплођене благим хидрогеном
плоди на мојој глави

Да ли ме трен може заразити
као гљивица или бува
из свилене мачје длаке
хоће ли се тренуци размножити
као слова под микроскопом

Или је у мени заспала
лептирова лутка
и никако да прогледа до пролећа



88

ДОМЕТТИ

СРЕТЕЊЕ

Како је то бити рођен на Сретење
када зима још прети пролећу
и медвед понекад
буде заслепљен
и преплашен својом сенком

Кога он заправо види:
себе удвојеног или најаву
важнијих догађаја тог лета?

На пример:

дуги ход по галеријама
великог града у коме станује
један сликар који
свира клавир у сумрак

звучком привучен
слепи миш
голом главицом
удара о прозоре
слабо осветљене собе

оргијају духови
на мансардама
клизачи пропадају
у залеђено језеро

само локвањима
кадикад засија
љубичасто
сањиво лице



marko pogačar

šest pesama

KAKO JE BILO

Tako je tiho, tako je tvrdo, tako je tijesno bilo u zimi.
iz torza trga izvicali su komadi kamena
kao isprike.

množili su se kvarni kutnjaci, sjeveru slijeva
zdesna danima, tami i šibi.

moguće da je u pitanju bio mramor.

slijeva je, poput poraza, sjedio posljednji poštar,
a zdesna, zdesna nije bilo zaista ničega.

moguće da se umor uvukao u prste. da je nad svim
svjetlila nježna enklava sna. moguće da je noć bila začeta,
sveta kao strah ili stolica, iz jedne pitome sjemenke,
sjemenke po svemu nalik na košnicu.

i ja sam pljunuo u dlan, skvasio češalj, pružio ruku
ne bih li podigao kamen i na stol, između zarezaja,
spustio izgubljen zub. međutim oči bijahu dva crna čekića
rebra čavli i kaiševi, ključna kost česma, a onda odjednom noć.
kao stići u Zagreb zimi, kasno, kada su trafike tihe
i što si imao kazati jezikom ugriza: u prvu voćku
trunem iz ramena.

SINTAKSA

Tako smo se do noći točili suncem i nadlanicama.
bili smo lijek protiv virusa smrti,
ustajali smo i odlazili na tržnicu
pržili jaja sa slaninom,
vrijeme smo vezivali u sitne čvorove
ne bi li ga na koncu, kad se jednom sve razriješi,
imali više, ne bi li u njemu uživali kao svećenik u dječaku,



82

DOMETI

šuma u početku kiše.
bili smo sisavci predani svojem instinktu,
kao jedini zakon uspostavili smo pravopis,
zaboravljajući da se voli bez točke, uvijek u nizu zarez.
laktova crnih od olova osluškivali smo
kako stvari koje već postoje odaju svoje ime,
a stvari koje će doći drhte pod južnom kožom:
živi su bili hladni i daleki, jaja su cvrčala, novine šuštale
mrtvi su bili blizu.

ČETIRI

Znam mnogo riječi no samo četiri, jedino četiri.
četiri dobre riječi.

ne kažem: ruža
ne kažem kajanje žuži užas,
ne kažem
bože.

samo dobra i dobra i dobra i dobra riječ
živi & zvižduče.

dobra riječ jednostavna i čvrsta,
koja odjekne noću, odzvoni u praznoj sobi
koja žari kao država koja sažima kao pepeo koja sažiže
kao kada se više nema što reći.

FUSNOTA RANI

Promatrajući kako čovjek kojeg sam slijedio
zastaje pred kladionicom u Sesvetskom Kraljevcu i uplaćuje
sportsku prognozu
zapazio sam zapuh sjevernog vjetra u krošnji košulje
i načas ugledao njegovu ranu. doimala se dubokom, prost-
ranom, njegovanom na onaj posvećen način svojstven hobistima,
vrtlarima što nježnost mjere rahlošću zemlje. njegova rana
doimala se
doista samo njegovom. bilo je u njoj, međutim, istovremeno
nešto od općeg;
perivoja koji vuče na šetnju, šepiri se, prepušta pogledu.



83

DOMETI

time se čovjek kojeg sam slijedio opasno približava lovcu,
njegova rana stupici.
u svemu, zacijelo, postoji nešto od one nezgodne ucjene Krista:
rana je rupa
u mesu podložena šiljatim kolcima, spremna
na sitnu nesmotrenost, nepažnju duše.

IZ KUCHARICE MESOŽDERA

Svijet kao kotlić
krčka na kamperskom kuhalu sunca

zemlja voda dovedena do ludila
smrću posoljena

a svaki mrtvac
svaki mrtvac je jedno kokošje srce

i kuca

FRAGMENTI LJUBAVNOG DISKURSA

Vjernog psa imam
psa u najboljim godinama

ti s novim ljubavnikom živiš kod tepih centra
četvrtkom kad sve se smrkava izlazite u šetnju

dobri ovčaru prošlo je vrijeme novina
tvoje su rovke i krtice, lopte su dobile na težini

samo ti me razumiješ mrcino, sjene silaze
lišće trune u krošnjama, vjetar pritišće čela, trči

idi voli se s njegovim grlom
vrati se s vrućim mošnjama.



B4

UJAWOO

četiri priče

MENG

Stari učitelj sedeo je podvijenih nogu na panju stoletnog bora i gledao ka reci. Njegov učenik je u bistru, brzu vodu spuštao korpe koje su ispleli prethodnog dana. Pre večere će ih izvući, pune pastrmki. Iza namrštenog čela, veličanstvenog poput obronaka Tatejame, odvijao se razgovor koji će sa učenikom voditi te noći, uz vatru.

„Zašto ne bismo napravili veće korpe, učitelju?“ pitaće ga učenik, dok se opojni miris pečene pastrmke bude dizao sa ognjišta.

Stari učitelj će ćutati, i pustiti odbleske žara da se ogledaju u njegovim očima, bistrim kao vode jezera Mikuri.

„Učitelju? Veće korpe?“ pitaće ponovo učenik, ubeđen da ga učitelj nije čuo, ali učitelj će odgovoriti.

„Kaži mi ti, učeniče“, reći će učitelj. „Zašto ne bismo napravili veće korpe?“

Učenik će razmisliti, pa će dati odgovor: „Reka je na ovom mestu uska, i lako bismo mogli da je pregradimo korpama, i tako da zarobimo sve ribe. Ali onda ne bi ostalo ništa za one koji ribare nizvodno od nas.“

„Uviđavan si i to je dobro“, potvrdiće učitelj, čupkajući bradu poput mudrog zmaja. „Ali jednu stvar gubiš iz vida: reka se može očistiti od ribe samo jednom. Priroda se mora redovno zanavljati.“

I zvezde će zasijati u učenikovim očima.

Te večeri, dok je učenik nanosio poslednji premaz sosa na pastrmke koje su se pušile nad ognjištem, učitelj je primetio da u dubinama učenikovog mladog uma klija pitanje. Strpljivo je sačekao da sazri.

„Učitelju...“, započeo je učenik, ali bio je previše stidljiv da pita.

Učitelj je ćutao, strpljiv poput okeana koji zna da će ga svaka reka kad-tad pronaći.

Učenik je iz džepa izvadio ciglu od stakla i metala. „Učite-lju, zašto uvek idemo negde gde nema signala?“

PROZOR

Vazduh je bio lepljiv i slan, kao da udišem ulje. Ustao sam i otvorio prozor. Nije pomoglo: vazduh koji je mirovao nad suvom zemljom dečijeg igrališta bio je, neverovatno za ovako kasne sate, još vreliji i teži.

Pogled mi je našao prozor na prvom spratu zgrade na-spram mojoj. Nijedno svetlo nije gorelo, ali taj je prozor bio otvoren i u njemu se jasno videla narandžasta tačka svetla: žar cigarete.

Sačekao sam da mi se vid prilagodi. Oko upaljene cigarete nazreo sam mutan obris glave, ramena; tela uokvirenog prozoro-m i jedva vidljivog spram tame sobe. Ne skrećući pogled, po-segao sam za prekidačem. Grozomorna neo-soc-barokna sve-tiljka sa tamnocrvenim abažurum obasjala je tužnim svetlom sve veličanstvo moje figure.

Prilika sa cigaretom naglo se okrenula, kao da ju je neko iz sobe pozvao. Tanka ruka bacila je cigaretu i istresla pepeljaru preko simsa.

Igralištem između zgrada protrčala je neka životinjica, možda fazan, a možda i pacov.

DRŽI SE DRUŠTVENIH NAUKA

- Nezgodno je kad imaš istoriju s nekim.
- Još nezgodnije kad imaš geografiju.
- Kako to misliš?
- Pa ono, idete na jedno putovanje, na drugo, nakupi se kilometara.
- Da, da, kontam.
- Pa onda iznajmite stan, pa vam omali i stan, skupi se ta geografija kao na pranju.
- Razumem.

– I onda, malo-pomalo, nema više dovoljno geografije na svetu. Nikad dovoljno prostora između vas. Čak i ako hemije ne nedostaje.

– Dobro je da vas dvoje nikad niste imali biologiju.

TUĐI SNOVI

„Ali, tata, ja ne želim ceo život da provedem u besmislenom fizikalisanju“, rekao je dečak dok mu je donja usna drhtala od napora. Sve je bio spreman da učini, samo da pred ocem ne zaplače, ali znao je da je to uzalud. „Molim te, pusti me da uradim domaći.“

„Ne dolazi u obzir.“ Otac je bio nepokolebljiv. „Svako je dobar u nečemu, i ti treba da znaš gde ti je mesto.“

„Ali, to je naporno! I vrućina mi je! I ima insekata!“ Prva suza skotrljala se niz dečakov zažareni obraz. Sa užasom je shvatio da je izgubio još jednu bitku sa sobom i od toga samo još gorče zaplakao.

„Mama i ja ćemo ti uraditi domaći.“

„Ali, onda neću ništa naučiti! A i to nije fer!“

„Da škola nešto vredi, ne bi je svaka budala završila. Šta misliš, da drugima roditelji ne rade domaći? Nema razgovora! Uzmi loptu, i marš napolje da igraš fudbal!“



87

DOMETI

видосава раич

eseji

ПЕСНИКОВО ТРАГАЊЕ

Прелажење из сна у стварност представља болно рађање мисли и нежељени додир са оквирима устаљености. Преиспитивање увек остави ожиљак освешћења да се све претаче од недокучивог до животне стварности и у том раскораку бди песников немирни ум. Што је буђење дубље, извирање бола гради већи недослух између тишине свести и буднога. Сагласје са звуком свеопштости отвара ти сазнање да си својим постањем заслужио драж досегнутог и у твојој души се сламају обриси заблуде о важности самога себе. Обузима те свеопшност и са њом градиш свет своје визије из које исплива порука без иједне трунке отуђености. Срас-таш са поклоњеним постањем и у теби пребива бистрина недокучивог, а истовремено си свестан додирљивог. Губи се размак у песниковој мисли и све се слива у хармонију водопада. Стижеш на сам извор бистрине, грлиш праисконско сазнање и у теби одјекују звона животне радости, у разумевању токова свести клечећи поздрављаш божанствени дар. Ми смо увек на путу искушавања и искушења...

У НЕЗНАЊУ

Расти у свом незнању, не осећати пролажења величанствене сазданости, протицати у невиду, остајеш омеђен и засађен за све протоке узвишеног. Незнање те обневиди и ти само мислима хрлиш за чињеницама, разлажеш их, пребираш даноноћно њихове намере, а значајно ти измиче у неповрат.

Паралелни проток подсвесног се утишава у маглини, не живи са тобом у хармонији постојећег и ти остајеш сиро-



89

ДОМЕТИ



машинији за онај део невиђеног. Пробудиш ли се, тебе разара кајање и бол зато што је празнина сведок да си несвесно изгубио већи део живота у њој. Мисли се враћају томе времену, а ти себе не препознајеш, не разазнајеш ништа од онога што ти се нуди. Отвореност новог погледа превазишла је незнање, пренесен си у постање насушног које ти постанком и опстанком отвара оно што за тебе није било ни виђено ни докучиво. Другачије одмераваш сазданост живота, ништа више не мериш само речју, суђење остављаш у маглини. Пушташ токове свести да дишу у складном откуцају подареног. Осећаш и доживљаваш присутност универзалног, оно те јача, упућује те у свеукупност сажимања са човеком. Подарена честица из ума виших токова даје ти дубок значај за опстанак обе равни, свесна те води кроз живот, а благословена даје продужетак неумирању. Из новог сазнања сагледавамо да сваки појединачни живот има повезаност и условљеност за опстанак онога што не видимо, али га живимо у пуном сјају непрекидног стварања, па била честица, или просветљени дах и дух божанског.

ВРЕМЕ ЋУТАЊА

Корачајући временом протеклог даје ти значај и обавезу животном путу. Посматрајући обухватност човека у складном делу уметника отвара ти се време ћутања и узвишености. Порука сама извире из уметничког дела „Пиета” – Микеланђело приказује мртвог Христа у Мајчином наручју (Милост). Такође целокупни приказ свода Сикстинске капеле упућује те на сам почетак и крај човековог битисања у веровању вечнога. Дело исказује нашу повезаност савршенства са уметником који кроз целокупан ум универзалног нама оставља поруку да је његова рука вођена Божанским.

Стојећи испред дела разумски га доживљаваш у садашњем, а емоционално обухваташ целокупним противцањем свога бића. Преображаваш се у дрхтај покрета казаног, објединујућег и порученог. У уму настаје сједињење протока и оностраног, па из себе назиреш теби показан запис. Имаш осећај да си већ са свим тиме живео и посматрано постаје оживљеност тебе самога. Доживљавајући игру живота на уметничком делу, следећи његов ток, истински признајеш да је уметник оставио човечанству вредност самога себе у вечном. Рекао ти је да је и он прошао твој пут

сумње, искушавања и искушења. Шапнуо ти је да и најмањи грех оставља траг своје нараштају који га мора изнети. Опраштање не значи не одрађивање урађеног, све мора бити савршено огледало живота као и „Пиета“, Микеланђелова у болу и љубави, у оданом клањању ономе што се мора изнети ради човека и човечанства у опстанку очишћења.

Рим, 15. 7. 019.

ПОСЕЈАНИ ТРУД ДОБРОБИТИ

Посејани труд дише добробитом, распламсава се и разноси издисаје расплођавања. Уложени труд увек гаји поруку и засад непрекидног исијавања за све у далекосежности. Наш ум не види његов пут, али се он осети на далеким путовањима безвременог и оживљава се духовном снагом како би нам се вратио и потврђивао значај живота у коме смо сабраност продужетка. Казује нам смисао живљења и упућује нас да из изреченог, урађеног произилази сврха нашег хода у пролажењу. Стога, само један погрешан наум исхитри пометњу у хармоничном следу, заустави растућу мисао духовног, укроти је у самом полету и ми смо обузети несхватањем. Немоћни смо у разбирању јављања, тражимо узрок заостајања, сами не налазимо одговор, јер нисмо померили мисао према злу. Не схватамо да се оно брзо проноси иако га нисмо призивали. Ушло је у наш ток хармоније, сместило се на место нашег мира, шета отежано, а ми у несналажењу делујемо равнодушно. Када се отрезнимо, осећамо да нам је његово присуство одузело поглед надахнућа и просветљења.

Постоје света места и духовници који својом молитвом повезују искру у нама са Господом. Из овога произилази закључак да је писац, Бела Хамваш, био у заблуди када је у есеју „Метеори“ написао: „Метеори су тамница Ја, онога Ја које је себе искључило из света, и не суделује у њему, и не жели судбину, не жели ништа, само Ја... Ко мисли само на себе, он живи у Метеорима...“ (Цитат из књиге *Невидљиво збивање*, 1996).

Можда написано и пољуља мишљење код оних који нису ногом ступили на тло Метеора, па нису оком и душом удахнули доживљено. То је преношење духовног, вибрације, смирености на тебе просипа благотворност, а ти око себе видиш лица преображена у дете. Гледају те с таквом благошћу да осећаш суштину живота. Осећање те држи и када



одеш са тога места, нема више човека, казивања које може да пољуља твоје мишљење о моћи молитве, па ма где се она изговорила. За изговорену молитву хиљаде и хиљаде километара не представљају ни живот росе, ни трептај крила лептира, па ни сев човекове мисли. Изговорена путује светом, даје снагу сваком човеку и зато постоје они који се моле за све нас, за добробит Човечанства...

Хвала Господу што им је запис спустио у њихово: срце, душу и ум.

НАШЕ ПРОТИЦАЊЕ ИМА ДУБЉИ ЗНАЧАЈ

Када ти се прошлост увуче у кости и не да ти да дишеш ритмом свемира, ти се понекад изгубиш у њој и корачаш опет истим стазама, пролазиш тренутке већ доживљеног, па ни сам не схваташ како присутно одлази у неповрат. Ниси свестан садашњег, оно ти је далеко, не додирујеш га свеобухватношћу, осећаш да боравиш у два света, један ти је знан, а други недокучив, поглед му је далек, нема твога живота у њему, протекло је задржало твоје битисање, многа врата су се, просто, законом протицања затворила. У не срастању са садашњим, луташ мислима, сусрећеш све оно што те некада дотакло, претакало од среће до туге, стављало те у привидни безизлаз, па си се борио са собом до изнемоглости, снага је отицала у неповрат, а ти ни тад ниси знао да у том удаху живота има лепоте, сва решења су се танано одмотавала и од тебе молила стрпљивост. Наметнута борба твога расуђивања односила ти је драге додире, присност, градила је растојања и сада се опет враћаш тамо где си био недоречен и недоживљен. Чезнеш за протеклим, сагледаваш да си био на врху планине и само је требало обема рукама да обухватиш остварено које те је мамило, прижељкивало, а ти си остајао непробуђен, време ти је доказало да то бејаше оаза мириса и уздаха здруживања.

Није ни чудо што волиш да зарониш у прошлост, па из ње згрнеш драго сећање, пригрлиш га мислима и доживљаваш га као драгуље животне радости. Окитиш се смислом, прочиташ поруку сунчаног зрака и са њим повезујеш протекло, а из свега извире звук одобравања и тако осећаш, знаш да ово наше протицање носи дубљи значај него што га ми у преиспитивању схватамо. Не докучујеш зашто је загонетка непрочитана, али нас она носи ка дубљем размишљању



из кога добијамо снагу за јачом жудњом о опстанку. Ојачани кренемо даље, разгрћемо прашуму недореченог, одгонетамо срећан и тамни кутак нашег битка и знамо да смо то ми, опипљиви, једни другима знани, а истовремено незнани. Незнано нам је оно невидљиво у нама, требало би да га својим добробитним смислом, стрпљиво ишчитавамо како бисмо пристајали на схватање, праштали и безболније прелазили прагове отуђености. Тежак је то пут мисли, али изискрена жеља која води ка нечијем другачијем расуђивању гради премостивост бесмисла. У пристајању увек треба оставити одстојање за његов слободан дух како у својој разоткривености не би кренуо путем неповезаности. Живот нас учи да лакомислено не тамнимо туђу мисао. Ако нисмо научили мудрост прошлога, неуки смо за разговор са прошлошћу из које извире и одрађивање живота и значење незаборава. Научени лакше читамо смисао садашњице, превазилазимо је зрењем, искуством подарене мудрости у здруживању са неминовношћу.

Када не бисмо веровали да са оне друге стране бораве душе овоземаљске, овај живот не би изнео са захвалношћу.

МОЈ ПОСЛЕДЊИ РАЗГОВОР СА РАДИВОЈЕМ СТОКАНОВИМ

Можеш са неким да разговараш годинама, а да те изречено не узнесе, нити остави дубину размишљања, али само један разговор са неким понекад у теби разбукта пожар мисаоног и он будно бди у остатку твога живота.

Зимски дан 2011. године донесе ми звук телефона и с оне друге стране чух: „Изашли су Домети, чека вас примерак“. Био је то благ и изузетно охрабрујући глас Радивоја Стоканова.

Дочекао ме је стојећи, благонаклоно показао столицу и развио се разговор у недоглед. Говорио је усхићено о народној лирској поезији, дознадох да је већ и писао из те области. Жеља му је била да ради у сомборској гимназији како би младима указао на нераскидиву везу народног стваралаштва и човека. Признала сам му да се и ја из дна душе клањам нашој народној лирици.

Мишљу и речима кренули смо од песме до песме: „Јеленак и кошута“, у четири стиха сабрана је шума човечијег



93

ДОМЕТИ

живота, традиција, па „Кујунџија и хитропреља“, где народни стваралац на сликовит и градацијски начи с поштовањем говори о такмичењу два бића.

Нагло је устао, отворио витрину и узео књигу, прелазно је руком преко рељефнокожних корица, показивао ми је оживљена слова: „Ова књига живи већ неколико векова, влада својим временом и нама. Бојим се за живот данашње књиге, јер квалитет израде није задовољавајући, слова ће избледети.“

„Шта бисмо ми без *Мирослављевог јеванђеља*“, оте ми се.

„Зато тако и размишљам.“

Рекла сам му да се толико не брине, јер када дођемо на ову свету земљу, извршимо свој основни задатак, онда се окружимо духовним као он сада, научено даје с пуно надања и неко ће преузети његову бојазан.

Испратио ме је културно како доликује његовом породичном васпитању и достојанствено које је наследио рођењем. Ко ме ћу ја сада пренети преузету бојазан за будућност данашње књиге? Питање се зачело и проклијало.

Нисмо више водили разговоре, време је узело свој данак 29. 1. 2013, баш на Часне вериге.



katarina pantović

vanredno stanje

PRIZNANJE

vanredno stanje 1

ovih dana
pokušavam da makar izgledam
kao da sam živa, ali istina je
da se malter sručio na naše glave

u zavisnosti od ozbiljnosti tvog pogleda
vetar moćno menja pravac
i leprozno dodiruje baš onda
kad ne treba

sebično je od mene što želim
sve da delim sa tobom
ali okrenula sam se sebi
i tamo nisam zatekla nikoga

IZGUBLJENI PLODOVI

vanredno stanje 2

sanjala sam da čekam dete
sanjam svaku noć da čekam dete
ali uvek usled neobjašnjivih okolnosti
izgubim plod
nije bilo pomoći
plod se iz mene bespovratno i moćno razlivao
kao isplakane suze
ili proliveno mleko
svako jutro budim se grcajući od užasa
i telom i psihom uverena

REČ



da zaista jesam čekala dete
koje nikako da stigne
koje od mene iznova odlazi
ali kažu svi
da za prolivenim mlekom
ne vredi plakati

HLADNI ZATVORENI RESTORANI vanredno stanje 3

posebnu neobjašnjivu vrstu poniženja
kao kad ubicu osude na tri uzastopne
doživotne zatvorske kazne
ili na 372 godine zatvora
osetila sam prolazeći ulicom
kraj ohlađenih restorana
u kojima su tanjiri postavljeni za nikoga
do leta skupiče prašinu i poneku
zalutalu i nepravedno zatočenu bubu
porcelan užasavajuće čistih
i ponosnih vinskih čaša
izgubiće sjaj
u sećanju na svoj bivši život



KUPOVINA HLEBA vanredno stanje 4

jutros pri zavereničkoj kupovini hleba
u jednom tužnom starom marketu
setih se sebe male, u četvrtom razredu
kako sam kupovala hleb:
tad si u samoposluzi još mogao da kupiš
pola hleba, bio je to beli hleb Sava,
sećam se dobro, sećam se i cene,
prodavačice su još prihvatale
i kovanice od pedeset para,
rezala sam ga prevelikim
reckavim nožem desnom rukom,
levom pridržavajući skorelu veknu
na previsokim svetlim drvenim daskama
posutim mrvicama od svačijih ruku

VETAR ODLAZI NA SPAVANJE
vanredno stanje 5

čini mi se da bih ovako mogla zauvek
ne nedostaju mi ni živi ni mrtvi
mislim da je sad prilika
da konačno presečemo pupčanu vrpču
i ukrotimo životinju koja nam besni u utrobi
mačka komada golubove kraj kontejnera
na ulicama žene nemaju maske, samo marame
glava u marami glava u torbi
bolovi se pojačavaju kad na njih mislim
(naravno)
radnici u periferijskim farbarama
jutros su se potrovali i skrenuli pameću
pred san osetim neko nevidljivo milovanje
dok vetar konačno odlazi na spavanje
mekan kao turski pamuk

NAKON SLUŠANJA IZVEŠTAJA U 15 ČASOVA
vanredno stanje 6

potrebna mi je hladnoća šume noću
umirujuća žuta boja pogače od domaćih jaja
neugledna prostorija koja hermetički čuva
sve strahove koji se množe
moguće da je život neuporedivo lakši
kad imaš dugačke prste
i kada se po tvom telu
granaju auto-putevi zdravih vena
umesto cevčica

kapija ovog sveta je otvorena
ali tu niko više ne živi



97

DOMPETI

martina kuzmanović

okidači

OVO JE PRIČA

ovo je priča o ženi
premlaćenoj na smrt kao pseto
ostavljenoj u mraku i hladnoći
umrla je
i rodila se ponovo
izrasli su joj kičma, kosa i nokti
naučila je da govori i korača
ispočetka

ovo je priča o ženi
polomljenih kostiju i smrskane duše
oblepila je naprsline tečnim zlatom
kroz pukotine ušla je svetlost
i pokazala joj nove puteve

ovo je priča o ženi
kojoj su govorili da je nedovoljna
i kriva za sve
čak i za način na koji hoda
preselila se na ostrvo
posmatrala je palme i talase
svakog dana



98

DOMESTI

ovo je priča o ženi
bez oca
pozvali su je predveče
i kazali da on više ne živi
preminuo je na stepenicama
između prvog i drugog sprata
držeći se za srce
a možda je umro u bolnici
ili na putu do nje, rekli su

ovo je priča o ženi
koja pije kafu u krevetu
oslobađajući se krivice
svega što nije mogla da popravi

ovo je priča o ženi
koja je tražila ljubav
na pogrešnim mestima
u pogrešnim ljudima
godinama bežeći od sebe
sada pliva u okeanu, miriše so
spokojna, u miru sa sobom

ovo je priča o ženi
pored koje sedaju bake
u autobusima
i dele svoj dan sa njom
ona im se milo smeši
iako ponekad ne razume jezik
na kom pričaju

ovo je priča o ženi
koja sedi u restoranu i krije se od kiše
drhti dok cedi limun preko ribe
i čeka sunce
konobarica sa licem
koje je preživelo brodolom
kaže joj da ne brine

ovo je priča o ženi
iza koje se prostiru ravnice
reke i planine
ogleda se u prozoru
na licu joj se ocrtavaju odluke
koje je donela ona sama

OKIDAČI

tog jutra
podelila sam postelju sa tobom
poslednji put

otišla sam i ne želim da me tražiš
ne čekam da me probudiš

olako

si izgovarao:

„Nervira me način na koji dišeš“

„Ti si kriva“

„Ništa ne umeš normalno da uradiš“

„Ako ti se ne dopada, možeš da odeš“

„Možeš li tiše da hodaš, radim“

„Zašto ne pitaš njega zbog čega me je poljubio“

sada mi je u ustima ukus alkohola
zatvaram oči dok me debeli frontmen
poznatog benda pita:

„Izvini,

a otkud znaš da se ženim za tri nedelje?“

ni on nije bio neki izbor
ali makar više ne osećam gađenje
pri samoj pomisli
na dodir drugog muškarca



100

DOMENI

ne želim da budem takva žena
ali te noći
popustila sam i pošla sa njim kući
polako mi je tresao grudi
imao je iste tužne oči
kao tvoje
plave i tople
iza kojih se prostire praznina

naučila sam ponešto
o prolaznosti ljudi i njihovih radnji
svi dolaze da bi otišli jer
svi odlaze

ipak, kada bi znao
kako se ponekad zaplačem
u podzemnom prolazu
sličnom onome gde smo jednog jutra
kupili biljku u braon saksiji
i briga me da li iko gleda

ALEKSANDAR VELIKI

zgrčeno ležim
glava mi visi sa kreveta
otvorenih usta posmatram beli zid
snažno stiskam jastuk između butina

moje meso eho je
tvojih poljubaca i otisaka prstiju
pokriveno crnom majicom sa ilustracijom
Aleksandra Velikog preko grudi
zaboravio si je, u žurbi

posle pet meseci si pisao
i tražio da ti vratim
to parče tkanine

jedino što me je držalo u životu

SMS

mrak je
trebalo bi da prestanem
s vraćanjem kući posle ponoći
pas braon boje stoji ispred zgrade
pomazila sam ga
tu je od sedam popodne

čeka hranu,
novog vlasnika, pristojan dom
nešto
taj pas je poezija

zvala sam te
mobilni ti je bio isključen

pre četrdeset osam sati
rekao si da će po mojim tetovažama
deca crtati jednog dana
i smejati se
ne tražiš da pamtim
ali, eto
pamtim

za četrdeset osam sati
spavaću u drugom krevetu
u drugoj državi
to je sve što znam

ne govori mi da ću se snaći
nema nikakvog smisla čuti to od tebe
već smo se rastali

poslala sam ti poruku:
„Pomazila sam braon psa“
dobićeš je kad uključiš telefon
to je sve



U 2020. SLANJE LJUBAVNIH PISAMA
TREBA SHVATATI OZBILJNO

crno-bela fotografija
leto
čamac na reci
i u njemu dva
plavokosa dečaka u gaćama

pre epidemije virusa
na buvljacima su se mogli naći
razglednice i pisma
koji nikada nisu stigli
na adrese
ljudi kojima su
namenjeni

prvog aprila
sa crnom maskom na licu
uputila sam se ka pošti
da pošaljem pismo

„Moja tri omiljene vrste drveta su:
badem
trešnja
maslina”

„Ne šaljemo ništa u Italiju”
rekla je žena
za pultom

HEPIEND

Oda varšavskom getu

zaboravljamo ljude
koji su bili isti kao mi

živeli iza zida
i zaljublivali se u vreme rata
smrt ih je neumorno gonila
nisu znali da li će jutro dočekati živi

ipak, oni su plesali u tami
i ljubili jedni drugima vratove



104

DOMINI

radmila petrović

do mog srca treba deset minuta kolima

GOVORILI SU MI DA JE BEOGRAD GRAD
U KOME NIKOG NE SMEŠ DA POGLEDAŠ U OČI

ja sam šmeker devojka.
imam perorez u džepu
i žice u brushalteru.
ne znam da pričam o filmovima.
znam kako se sade luk i grašak
i da točkovi traktora blokiraju
kad nestane ulja za hidrauliku,
ali njega to ne interesuje.

on je muškarac dama.
ne zna kako funkcionišu
porodični sistemi
sa sekirama, vilama i grabuljama.
zna koja su vina dobra,
koji kaputi preplaćeni,
ali mene to ne zanima.

mala, zajebi, kaže
i ja se setim
kako je vrućina bila velika
tog leta u malinama, a cena niska
pa smo blokirali prugu,
prevrnuli maricu
i da je jedan iz žandarmerije
imao isto tako sjajne oči
i pogled koji pomera kašike.



bilo je naređenje:
ne sme se probiti kordon
ali kažem, cena je bila niska,
nismo mogli radnike da isplatimo.
i sve su to bili
neki muškarci-dame u oklopima
koje su žene iz mog sela
probijale kamenjem.

tamo gde sam odrasla
nežnost se ne iskazuje prema ljudima,
ona se čuva
za mačiće što se okote u štali.
tamo naučiš neke fore,
onda odeš daleko
i tražiš muškarca koji na njih ne pada.

kad ga sretnoš počinje rat
za koji nemaš nikakvu strategiju
zato što je ljubav jednostavna
a ti si pre svega devojka
i u neke bitke
ne ulaziš da bi pobedila.



PRE POLASKA U ŠKOLU ZNALA SAM ŠTA JE ODUZIMANJE

bila sam opet žensko

mama je plakala u porodilištu
deda opsovao kad je čuo

samo je baba
umrla na vreme

svuda pogledi – srpovi
pratili su za šta ću se uhvatiti

volela sam pištolje,
bagere i čekić

šta će ti to
ti si žensko

žensko si!
govorili su

sedela sam tati u krilu
okretala volan traktora
na filmu to nikad nisu prikazali

tamo devojčica drži kormilo
otac joj je spustio ruku na leđa
ima more ponosa
da potopi sve naše poljane

ovaj kadar je drugačiji
volan je utešna nagrada
dali su mi udžbenike
i držali me dalje od alata

šteta
što nije muško
šteta
mislile su strine ispod oka

nikad nisam pogrešila
a oni mi nikad nisu oprostili
što sam radmila

PROKLETSTVO ŠUME

srne nisu prilazile domaćinstvima
viđali smo ih
kad krenemo uz brda
da beremo šipurke za džem

jednog leta
tata je zajedno s livadskom travom
pokosio lane
u sumrak je planina zaplakala

od tada sam uvek
hodala ispred kosačice
pomerala tek rođene zečeve
zmije katapultirala vilama
od tada nosim prokletstvo šume

tvoje srce srme
u mojim očima vidi žute lovačke pse

ne možeš više, javio si

noge mi je zajedno sa senom
mama jutros položila kravama

KRTIČNJAK

nalazili smo viljuške
zakopane u kukuruzištu
sve će im se vratiti
deda je ponavljao

nešto nije kako treba
osećala sam pri udaru belutka
o staklo prozora u noći

niko mi ništa nije pričao
mama je sarme punila tajnama
zaticali smo kočeve za pripinjanje krava
pobijene naopako
tri dana nije bilo mleka ni za belu kafu

neko je dolazio na naše pašnjake
pre izvođenja krava
zakopavao mućak pored kapije
pas je režao,
a mi mislili da laje na lisice

takvo je ovo selo
osećaš njegove oči na koži
ovde se trguje krilima slepog miša
i gine ispred prodavnice

deda me je naučio kad sam porasla
strani predmet
zakopaš pred zoru u krtičnjak

čim sunce grane
počne da tutnji po komšiluku



IZB

DOMEST

nikad nismo ostajali dužni
nema se tu šta govoriti

PLANINA U PLAMENU

tata, u ovoj ćerki ima pomalo sina
kog si mnogo želeo
ne samo u načinu na koji hodam ili
igram uz pesme Šabana Šaulića

nekad kroz mene prostruji krv predaka,
onih što su ubijali svoje žene,
puškom skidali komšijsku decu s trešnje

možda bih i ja mogla
rano da upregnem volove,
dugo gradim ono
što ću kasnije da polupam

šta to natera čoveka da krene
na sopstvene snove
čekićem?

mogla bih se probuditi i reći
ženo, ispeci mi kokošku za ručak
danas ništa neću da radim
sanjala sam da sam bog

tata, u ovoj ćerki ima pomalo sina
koji se nije rodio

spašena je jedna žena
muške krvi po kojoj plivaju ćuskije

SAMO ŽELIM NEKOG DA RASKLOPIMO
TRAKTOR MOG OCA U TIŠINI

ja sam šmeker devojka
imam perorez u džepu
i žice u brushalteru

ja sam srce stavljala pod hipoteku
htela da gradimo dom
sad nisam sigurna
da li me je iko od tih ljudi
voleo

ali ja sam pustila prošlost
da to ostane
ja se, tata,
prva probijam kroz sneg i cvetam,
kao kukurijek

hranu sam birala
kasno ustajala
nema od takvih ništa
govorio si

a znaš kakva ću ja, tata, biti žena
biću jaka kao šifre na mejlu
neću se šminkati
ješću samo zdravo
na mom čelu pisaće *organik*

noću ću hodati sama
biću devojka hajdučka trava
onakva kakvu nikad ne bi oženio

opstaću kad gromovi udaraju u trafo stanice
kad spiker govori
ne izlazite bez preke potrebe
a penzioneri lome kukove na trotoaru

ja sam, tata, sama
jer ja sam ljutić devojka
melem ako me prisloniš uz kožu
a kad me držiš dugo
otvaram rane



DOMESTY

ja sam, tata, sveže bilje
i suvo sam bilje na tavanu
koje čeka da pristaviš čaj

samo
nikad nisam osetila da sam
majčina ili tvoja dušica

ali oprostila sam

traktor je startovao u zoru
i vraćao se kad padne mrak

nije vreme
za mene su radili
moji roditelji

vladan krečković

pariz, teksas

FOTOGRAFIJE MOGA OCA SA ZAPADNE OBALE

Vidim da je bio kraj godine
kada si stigao u Sacramento.
Oprezno oko bi primetilo
da si već tada bio predskazanje,
nabori oko tvojih očiju i usta
bili su pokazatelji
da ćemo moji moj brat i ja
jednom postojati.

Pun sam pitanja, oče,
svaki savet će biti od koristi.
Da li si pod dejstvom džetlega
možda sanjao čudne snove,
u zbrkanom prostor-vremenu
video da ćeš sledeće godine
upoznati našu majku?

Pamtiš li imena tih ljudi?
Vidim da je bilo slavlje,
ali je svetlost preslaba,
jedino tebe prepoznajem.
Uhvaćen u kolo sa staricama,
štrčiš okićen ogrlicom
od havajskog cveća.



112
DOMESTY

Nosiš jaknu i tvoja kosa
otkriva prisustvo vetra.
To što si leđa okrenuo Pacifiku,
perfidna je metafora,
crnom fajerkom prikrivaš
nepomirljiv jaz u sebi.
Kaži mi da li su okean
i pustinja sinonimi?

S kim si te noći bio u Rinu?
Mrak je pred kazinom,
u ruci držiš lepezu dolara.
Neću te pitati ko je žena
čija kosa leprša u odrazu,
na vetrobranu crvenog Forda.

Trideset i jednu godinu
si imao oče. Isto kao ja sada.
Možda si takođe, upravo osetio,
da je malo stvari zaista važno.

Da li se zato blago smeješ
u rasklopljenu utrobu Pontijaka?
Ruke su ti čak i tada bile crne,
polako si pripremao prste
za moj mitski doživljaj
tvojih dodira, otisci nalik
na pukotine zemlje,
miris motornog ulja.

Sutra ujutro,
zateći ću te u dnevnoj sobi,
čitaćeš novine ili piti kafu,
četrdeset godina posle.
Možda ćeš primetiti
da je tvoj sin,
konačno rešio enigmatu.

Kada bi samo znao,
koliko sam noći ostajao budan
pokušavajući da shvatim,
zašto toliko volim film
Pariz Teksas.

PARIZ, TEKSAS

Telo mi je umorno skladište,
prostor u koji ne mogu
da stanu sećanja,
kamp prikolica
i zvonce za krave
vezano oko članka tvoje noge,
dok si iznova u snovima
gola bežala drumom.

Postoji Pariz u pustinji.
Njegova površina je
četiri godine hoda.
Vreme neophodno
da kičma postane
napuštena pruga,
sećanja stanu
na osam milimetara trake,
zbog čega te pamtim
samo kao zrnca peska,
ožiljak na emulziji kasete
ugurane u usta
video-rekordera.

Kada smo mu dali ime Hanter
nisam znao da ću te loviti
posredstvom brojeva
bankovnih računa.
Danas mi je ispričao
istoriju celog svemira.

Postoje ljubavi
nalik na veliki prasak.
Njihov epilog stane
u jeftin telefonski poziv,
crne rupe slušalice.
Takvi monolozi su različiti,
ali uvek počinju rečima:

Znao sam te ljude,
to dvoje ljudi.



VREME KADA JE FERNANDO TORES BIO NAJBOLJI NAPADAČ NA SVETU

Moja majka je započela
brakorazvodnu parnicu
u vreme kada je Fernando Tores
bio najbolji napadač na svetu.

Mrzeo sam starije,
Za njih sam uvek bio klinac.
Nestrpljivo čeka
da me drugari na fizičkom
pronađu iza linije ofsajda.

Pamtim lica roditelja iza mreže.
Miris betona fudbalskog terena
posle svih časova i kiše.

Tek sam početkom zime,
na kraju polugodišta,
školskom psihologu objasnio
kako se tribine velikog dvorišta
razvuku na veličinu Marakane
i zašto na likovnom crtam
ostrvo sa kućicom,
koje će uskoro razoriti
uragan El Ninjo.

NOĆNA KUPANJA

Mobilni i dalje pamti
naše duge dogovore.
Pucketanje glasova
u slušalici. Sa tobom
nikada nije bilo
dovoljno kasno.

Iza preskočene ograde
pronašli smo tišinu,
na mestu gde je noć
upala u bazen
i rešila da ostane.

Peškir je skrivao
krakove naših tela.
Sjaj ekrana
na tvom licu
kao mesečina.

Kada sam u tišini
dugo posmatrao
tamnu koru vode,
plašio sam se,
da ćeš u meni
jedino zavoleti,
sve što je već
bilo slomljeno.

MART



116
DOMESTY

Mislim na jedno letovanje,
tetovažu plavokose devojke
u zagušljivom tehno-klubu.

Zamišljam trenutak
kada je jato tih ptica
sletelo na njeno rame.

VOZOVI I OPET VOZOVI

Tragom službenih putovanja
čekao sam vozove u mestima
za koja nisam ni znao da postoje.
Dugo sam posmatrao mape.
Pruge su precizni ožiljci.
Zvuk poništavanja karata,
upozorenje Puniš trideset godina.
klik-klik i Bon vojaž!

Pamtim sebične zidove
jedne stanice u Italiji
koji nisu odašiljali vaj-faj signal.
Polja nadomak Genta,
Narandžasti deža vi,
sećanje na sliku iz udžbenika
Žitna polja nadomak Arla.

U snenom prostoru,
nakon predgrađa Budimpešte,
proklizavale su livade,
figure na šahovskoj tabli,
nepomične krave, dalekovodi.

Sećam se lica jedne Rumunke
dok je izlazila
na stanici pre Brašova,
povratak nikome, nigde,
vozovi i opet vozovi,

škripa je bila jedini saundtrek,
uz koji sam posmatrao
Morzeove signale gradova.
Ponekada sam se uspavljivao
listanjem imenika u mobilnom.

Pre nego što bih napustio
zamračene hotelske sobe,
opipavao sam unutrašnji džep jakne.
Pasoš, karta, Satori Srđana Srdića.
Zvuk zatvaranja kofera
bio je znak za polazak.

Uvek bih zastao na vratima
i poslednji put osmotrio sobu.
Jedva sam se suzdržavao
da vrhom ključa ne urežem
ime u skriveni deo nameštaja.



suština stvari

KNJIGA PRVA
Deo treći
Prvo poglavlje

1

Policijska kola zauzela su svoje mesto u dugoj koloni vojnih kamiona koji su čekali skelu. Njihovi farovi izgledali su kako nekakvo seoce u noći. Stabla su se s obe strane puta povijala ka njima, donoseći miris vreline i kiše, a negde na kraju kolone jedan od vozača je pevao – zavijajući glas bez sluha dizao se i spuštao poput vetra koji zviždi kroz ključaonicu. Skobi je stalno tonuo u san i budio se. Kad bi se probudio, pomislio bi na Pembertona i zapitao se kako bi se osećao da je njegov otac – ostareli, penzionisani bankarski činovnik čija je žena umrla donoseći Pembertona na svet – ali kada bi zaspao, glatko bi utonuo u san ispunjen apsolutnom srećom i slobodom. Šetao je preko široke, senovite livade i Ali ga je sledio: u snu nije bilo nikog drugog, a Ali ne bi progovarao. Ptice bi ih preletale u visinama, a kada bi konačno seo, u travi bi osvanula mala zelena zmija. Ne bi se plašio dok bi prelazila na njegovu šaku i puzala uz njegovu ruku, a pre nego što bi kliznula nazad u travu, dotakla bi mu obraz ledenim, dobroćudnim, čudnovatim jezikom.

Jednom, kada je otvorio oči, Ali je stajao kraj njega i čekao da se probudi. „Gospon bi u krevet“, izjavio je učtivo i odlučno, pokazavši ka poljskom krevetu koji je namestio kraj drumu, sa mrežom protiv komaraca okačenom o natkriljene grane. „Dva-tri sata“, rekao je Ali. „Mnogo kamiona.“ Skobi ga poslušao i pružio se, pa se istog trena opet nađe na utihloj livadi na kojoj se ništa ne događa. Kada se sledeći put probudio, Ali je i dalje stajao tu, ovaj put sa šoljom čaja i tanjirićem keksa. „Još sat“, rekao je.

Konačno je na red došao i policijski kombi. Spuštali su se crvenom, lateritnom padinom ka skeli, a onda, mic po mic



preko mračne vode nalik na reku Stiks, ka šumi na drugoj obali. Dvojica skeledžija koji su vukli konopac na sebi su imali jedino opasače, kao da su odeću ostavili na obali na kojoj se završava život, dok im je treći čovek davao ritam, koristeći u tom međusvetu praznu konzervu sardina kao instrument. Neumorno zavijanje pevača ostalo je za njima.

Bila je to tek prva od tri skele koje su morali da pređu, a pritom se svaki put obrazovala ista kolona. Skobiju više nije polazilo za rukom da propisno zaspi; od drmusanja vozila zabolela ga je glava: uzeo je aspirin u nadi da će mu to pomoći. Nije želeo da zapadne u groznicu tako daleko od kuće. Sada ga više nije brinuo Pemberton – nek se mrtvi staraju o mrtvima – već obećanje koje je dao Luizi. Dve stotine funti je bila toliko mala suma: brojke su u njegovoj bolnoj glavi zamenjivale mesta uz jeku zvona: 200 002 020. Brinulo ga je to što ne uspeva da pronade četvrtu kombinaciju: 002 200 020.

Prošli su oblast udžerica s limenim krovovima i doseljeničkih drvenih koliba; u selima kroz koja su prolazili kuće su, raštrkane po šipražju, bile od blata i slame; nigde nikakvog svetla; zatvorena vrata i zamandaljeni kapci na prozorima, jedino je poneka koza zurila u farove konvoja. 020 002 200 200 002 020. Čučeci u kombiju, Ali ga obuhvati oko ramena i pruži mu šolju čaja – nekako je uspeo da skuva još jedan čajnik dok su se kola njihala. Luiza je imala pravo – bilo je to kao u stara vremena. Da se osećao mlađim, da se nije sve svodilo na problem sa 200 020 002, bio bi srećan. Smrt jadnog Pembertona ga ne bi uznemirila – dužnost mu je nalagala da obavi ovaj posao, a Pemberton mu ionako nikad nije bio simpatičan.

„Muči me glava, Ali.“

„Gospon uzo mnogo aspirina.“

„Sećaš li se, Ali, one rute dvesta 002 koju smo pre dvanaest godina prešli za deset dana, duž granice; dvojica nosača su se razbolela...“

U vozačevom retrovizoru je video kako Ali ponosito klima glavom. Činilo mu se da je to sve što traži od ljubavi ili prijateljstva. Za sreću mu na ovom svetu ništa drugo i ne treba – rasklimatani kombi, topao čaj na usnama, teška, vlažna šuma, pa čak i bolna glava, samoća. Kad bih samo mogao prvo da se pobrinem za njenu sreću, pomislio je, i u toj zbunjujućoj noći je za tren smetnuo s uma ono što mu je iskustvo pokazalo – a to je da nijedno ljudsko biće ne može istinski da razume drugo, i da niko ne može da uredi tuđu sreću.



120

DOMETTI

„Još jedan sat“, rekao je Ali, i on primeti da tama počinje da bleđi. „Još jedna tura čaja, Ali, i ubaci malo viskija.“ Konvoj se odvojio od njih pre petnaestak minuta, kada je policijski kombi sišao s glavnog puta i nastavio da poskakuje sporednim dublje u šikaru. Zatvorio je oči i pokušao da skrene misli sa iscepkane jeke brojeva ka mučnom poslu koji ga je čekao. U Bambi je postojao samo jedan policijski narednik, domorodac, i želeo je da razjasni samom sebi šta se tačno dogodilo pre nego što od narednika dobije nepismeni izveštaj. S oklevanjem je pomislio da će najbolje biti da prvo svrati do Misije i obiđe oca Kleja.

Otac Klej je bio na nogama i čekao ga je u maloj, neuglednoj evropskoj kući, podignutoj od lateritne opeke među kolibama od blata da podseća na viktorijanski parohijski dom. Fenjer je obasjavao sveštenikovu kratko podšišanu riđu kosu i njegovo mlado, pegavo liverpulsko lice. Nije bio u stanju da sedi miran duže od nekoliko minuta, stalno bi ustajao i koračao skučenom sobom, od grozomorne reprodukcije uljane slike na zidu do jedne gipsane statue, pa nazad do reprodukcije. „Tako sam ga retko viđao“, zakuckao je i zamahnuo rukom kao da stoji za oltarom. „Zanimale su ga samo karte i piće. Ja ne pijem, a nikad se nisam kartao – izuzev demona, znate, demon, to je vrsta pasijansa. Grozno je to, grozno.“

„Obesio se?“

„Da. Njegov posilni je juče došao do mene. Nije ga video od prethodne noći, ali to je bilo sasvim uobičajeno posle partije karata, znate, partije karata. Rekao sam mu da ode u policiju. To je bilo ispravno, zar ne? Ništa nisam mogao da učinim. Ništa. Već je bio mrtav.“

„Tako je. Da li biste mi, molim vas, dali čašu vode i aspirin?“

„Dozvolite da vam razmutim aspirin. Znate, majore Skobi, ovde se nedeljama, mesecima ne dešava ništa. Prosto koračam gore-dole, gore-dole, a onda, iznebuha... To je grozno.“ Oči su mu bile crvene i neispavane: Skobiju je izgledao kao neko u potpunosti nesviknut na samovanje. U vidokrugu nije bilo nikakvih knjiga, osim na maloj polici s molitvenicima i nekoliko religioznih traktata. Taj čovek nije umeo da se zabavlja. Nastavio je da korača gore-dole, a onda je iznenada, okrenuvši se ka Skobiju, uzbuđeno postavio pitanje. „Ima li ikakve nade da je reč o ubistvu?“

„Nade?“

„Samoubistvo“, rekao je otac Klej. „Suviše je jezivo. Čovek se lišava Božje milosti. Cele noći sam razmišljao o tome.“



121

DOMETI

„On nije bio katolik. Možda to menja stvar. Nesavladivo neznanje, jelte?“

„O tome i pokušavam da promislim.“ Na pola puta između reprodukcije i statue, naglo je zastao i sklonio se ustranu, kao da se susreo s nekim na svojoj minijaturnoj paradi. Zatim je hitro pogledao Skobija iskosa, da proveri je li ovaj primetio taj pokret.

„Koliko često sidete do luke?“, pitao je Skobi.

„Proveo sam tamo noć pre devet meseci. Zašto?“

„Svakom je potrebna promena. Imate li ovde mnogo preobraćenika?“

„Petnaest. Pokušavam da ubedim sebe da je mladi Pemberton imao vremena – vremena, znate, dok je umirao, da uvidi...“

„Čoveku je teško da jasno razmišlja dok se davi, Oče.“ Ot pio je gutljaj aspirina i gorka zrnca su mu zapela u grlu. „Da je posredi bilo ubistvo, vi biste naprosto preobratali smrtnog grešnika, Oče“, rekao je, ali njegov pokušaj da se našali uvenuo je negde između svete slike i svete statue.

„Ubica ima vremena...“ rekao je otac Klej. Dodao je zamišljeno, čežnjivo: „Nekad sam povremeno služio u liverpulskom zatvoru.“

„Imate li predstavu zašto je to učinio?“

„Nisam ga dovoljno dobro poznao. Nismo se baš slagali.“

„Jedini belci ovde. Šteta, pomislio bi čovek.“

„Ponudio je da mi pozajmi neke knjige, ali to uopšte nisu bile knjige kakve bih čitao – ljubavne priče, romani...“

„Šta vi čitate, oče?“

„Bilo šta o svecima, majore Skobi. Posebno sam odan Sve-toj maloj Tereziji.“

„Puno je pio, zar ne? Gde se snabdevao?“

„U Jusefovoj radnji, pretpostavljam.“

„Da. Je li bio u dugovima?“

„Ne znam. Grozno je to, grozno.“

Skobi ispi svoj aspirin. „Biće bolje da produžim dalje.“ Napolju se razdanilo i u svetlosti je bilo nekakve čudesne nevino-sti, bila je meka, bistra i sveža pre nego što je sunce izašlo.

„Poći ću s vama, majore Skobi.“

Policijski narednik sedeo je na stolici na rasklapanje ispred bungalova okružnog komesara. Ustao je i nespretno salutirao, pa



istog trena šupljim, službenim glasom počeo da čita izveštaj. „U 3.30 ujutro, juče, gospon, probudio me je posilni okružnog komesara, koji je izvestio da je okružni komesar Pemberton, gospon...”

„U redu je, naredniče. Ući ću i pogledati naokolo.” Glavni pisar ga je čekao sa druge strane vrata.

Dnevna soba bungalova je, očigledno, nekad bila ponos i dika okružnog komesara – to je sigurno bilo još u Batervortovo doba. Dašak elegancije i ličnog ponosa naslućivao se u nameštaju; nije ga dobio od države. Na zidu su visile gravure stare kolonije iz osamnaestog veka, a na jednoj polici ležale su knjige koje je Batervort ostavio za sobom – Skobi primeti neke naslove i autore, Mejtlandovu *Istoriju ustava*, ser Henrija Mejna, Brajsovo *Sveto Rimsko carstvo*, Hardijeve pesme, kao i *Knjige poseda za Mali Vittington*, privatno štampane. Ali sve je to bilo začinjeno tragovima Pembertona – jedan kitnjasti kožni jastuk takozvane urođeničke proizvodnje, rupe od pikavaca na stolica, gomila knjiga koje je otac Klej prezirao – Somerset Mom, jedan Edgar Valas, Dva Horlera, i knjiga *Smrt se smeje bravarima*, rastvorena na kanabeu. Soba je bila prašnjava i Batervortove knjige bile su uflekane od vlage.

„Telo je u spavaćoj sobi, gospon”, rekao je narednik. Skobi je otvorio vrata i ušao – otac Klej ga je sledio. Telo je ležalo ispruženo na krevetu, lica prekrivenog plahtom. Kada je Skobi svukao plahtu do ramena, učinilo mu se da gleda u tiho usnulo dete u pidžami: bubuljice su bile odraz puberteta, a na mrtvom licu kao da su se poslednji tragovi iskustva odnosili na učionicu ili fudbalski teren. „Jadno dete”, izgovorio je naglas. Nervirali su ga pobožni usklici oca Kleja. Činilo mu se da za nekog toliko nedozrelog mora biti Božje milosti. Najednom je upitao: „Kako je to učinio?”

Policijski narednik je pokazao na šinu za kačenje slika koju je Batervort precizno postavio na zid – nijedan državni izvođač toga se ne bi setio. Jedna slika – rani domorodački kralj prima misionare ispod državnog suncobrana – stajala je prislonjena uza zid i žica je ostala obmotana oko mesingane kukice. Ko bi još očekivao da ta nesigurna konstrukcija ne padne? Možda je bio veoma lagan, pomisli Skobi, pa se priseti dečjih kostiju, lakih i krtih kao u ptice. Na mestu na kom je visio, stopala nisu mogla da mu budu više od četrdeset centimetara iznad poda.

„Je li ostavio poruku?”, upita Skobi pisara. „Obično ih ostave.” Ljudi koji se spremaju da umru skloni su da naširoko govore o sebi.



123

DOMETI

„Jeste, gospon. U kancelariji.“

Već je i letimičan pogled na kancelariju pokazao koliko je slabo održavana. Kartoteka s dosijeima bila je otključana, a kutije na stolu ispunjavali su prašnjavi papiri koje niko nije doticao. Domorodački pisar je, očito, gajio isti manir kao njegov pretpostavljeni. „Tamo, gospon, na podmetaču.“

U poruci ispisanoj rukopisom neformiranim koliko i pokojnikovo lice, urednim rukopisom kojim su nesumnjivo pisale stotine njegovih školskih vršnjaka širom sveta, Skobi je pročitao: *Dragi tata – oprostite na ovoj neprijatnosti. Izgleda da nemam drugog izbora. Šteta je što nisam u vojsci, tako bih mogao da poginem. Nemoj plaćati moje dugove – taj tip to ne zaslužuje. Možda će pokušati da ih izvuku od tebe. Inače ti to ne bih ni pominjao. Velika je to nedaća za tebe, ali nema drugog puta. Voli te tvoj sin.* U potpisu je stajalo: Diki. Ličilo je na pismo iz škole kojim se pravdaju loše ocene.

Predao je pismo ocu Kleju. „Nećete mi valjda reći da tu ima nečeg neoprostivog, oče. Da smo to učinili vi ili ja, bilo bi to delo iz očaja – tada biste imali svako pravo. Bili bismo prokleti zato što znamo, ali on ne zna ama baš ništa.“

„Crkva nas uči...“

„Čak ni crkva ne može da me nauči da se Bog ne sažaljeva nad mladima...“ prekinuo ga je Skobi. „Naredniče, postarajte se da grob iskopaju što pre, dok sunce ne postane prejako. I potražite sve njegove neizmirene račune. Nameravam da popričam nasamo s nekim o svemu ovome.“ Kada se okrenuo ka prozoru, svetlost ga je zaslepela. Zaklonio je dlanom oči i rekao: „Tako mi Boga, voleo bih da moja glava...“, pa se stresao. „Oboriće me groznica ako je ne umirim. Ako nemate ništa protiv, Ali će mi razmestiti krevet u vašoj kući, oče. Pokušaću da je iznojim iz sebe.“

Uzeo je veliku dozu kinina i zavukao se nag ispod ćebadi. Dok se sunce pelo, katkad mu se činilo da se kameni zid njegove male ćelije znoji od hladnoće, odnosno prži na jari. Vrata su bila otvorena i Ali je čučao na stepeništu ispred i deljao parče drveta. Povremeno bi rasterivao seljane koji bi digli glasove u blizini bolesničke sobe, ispunjene tišinom. *Paine forte et dure* pritiskala je Skobijevo čelo: tu i tamo bi ga odvodila u san.

Ali san mu nisu ispunjavali prijatni snovi. Pemberton i Luiza su bili čudnovato povezani. Iznova i iznova je čitao pismo koje je sadržalo jedino varijacije brojke 200, a u dnu bi ponekad stajao potpis „Diki“, a ponekad „Tiki“; osećao je kako vreme prolazi dok je on nepokretan između ćebadi – a nešto je morao da



124

DOMESTI

uradi, nekog je morao da spase, Luizu, Dikija ili Tikija, međutim, bio je prikovan za krevet i na čelu su mu počivali tegovi, onako kako se pritiskač stavlja na rasute papire. Jednom je narednik prišao vratima, ali Ali ga je oterao; jednom je otac Klej ušao na vrhovima prstiju i uzeo neki traktat s police, a jednom, mada je to možda bilo i u snu, Jusef je došao na vrata.

Probudio se negde oko pet popodne, suv, promrzao i slab. Pozvao je Alija. „U snu sam video Jusefa.“

„Jusef došao da vas vidi, gospon.“

„Reci mu da ću ga sada primiti.“ Osećao se umorno i premlaćeno: okrenuo se ka kamenom zidu i gotovo istog trena zaspao. U snu, Luiza je nemo plakala kraj njega; pružio je ruku i opet dodirnuo kameni zid – „Sve će se srediti. Sve. Tiki ti obećava.“ Kada se probudio, Jusef je stajao pored njega.

„Blagi napad groznice, majore Skobi. Veoma mi je žao što vas zatičem u lošem stanju.“

„Meni je žao što tebe uopšte vidim, Jusefe.“

„Ha, vi se stalno šalite sa mnom.“

„Sedi, Jusefe. Kakve si veze imao s Pembertonom?“

Jusef spusti goleme bokove na tvrdnu stolicu, pa, primeivši da mu je otkopčan šlic, spusti široku, maljavu ruku da to sredi. „Nikakve, majore Skobi.“

„Čudna je to podudarnost, da se nađeš ovde baš trenutak pošto je počinio samoubistvo.“

„Ja mislim da je to providenje.“

„Dugovao ti je, pretpostavljam?“

„Dugovao je mom poslovođi.“

„Kakav si pritisak vršio na njega, Jusefe?“

„Majore, nazovete li psa poganim imenom, s psom je gotovo. Ako okružni komesar želi da pazari u mojoj radnji, kako moj poslovođa može da mu ne proda nešto? I ako to učini, šta će se tada desiti? Pre ili kasnije, nastupiće prvoklasna ujdurma. Pokrajinski komesar će saznati za to. Okružnog komesara će vratiti kući. A ako nastavi da mu prodaje robu, šta onda? Ona se okružnom komesaru samo gomilaju račun. Moj poslovođa počne da zazire od mene, traži od komesara da mu se plati – onda i tu nastaje ujdurma. Kad imate okružnog komesara kao što je jadni, mladi Pemberton, jednog dana će izbiti ujdurma, šta god vi radili. A Sirijac uvek ispadne kriv.“

„Svašta mi sad napriča, Jusefe.“ Bol se opet pojačavao. „Daj mi taj viski i kinin.“



„Da ne uzimate previše kinina, majore Skobi? Čuvajte se malarije.“

„Ne bih da ostanem zarobljen ovde danima. Želim da ovo ugušim na samom početku. Imam previše posla.“

„Pridignite se za trenutak, majore, i dozvolite da vam rastrem jastuke.“

„Nisi ti loš momak, Jusefe.“

Jusef reče: „Vaš narednik je sve pretražio, ali nije uspeo da nađe račune. Međutim, evo priznanica. Iz poslovođinog sefa.“ Klepio se po butini malim svežnjem papira.

„Razumem. Šta misliš da uradiš s njima?“

„Spaliću ih“, rekao je Jusef. Izvadio je upaljač i pripalio krajeve papira. „Eto“, rekao je. „On ih je platio, jadničak. Nema razloga da uznemirujemo njegovog oca.“

„Zašto si se pojavio ovde?“

„Moj poslovođa se brinuo. Nameravao sam da predložim dogovor.“

„Ko sa tobom tikve sadi, Jusefe, o glavu mu se razbijaju.“

„Tako je s mojim neprijateljima. Ne i sa prijateljima. Za vas bih štošta učinio, majore Skobi.“

„Zašto me uporno nazivaš prijateljem, Jusefe?“

„Majore Skobi“, rekao je Jusef, nagnuvši napred svoju veliku, sedu glavu koja je vonjala na ulje za kosu, „prijateljstvo počiva u duši. To čovek prosto oseća. Nije to nikakva protivusluga. Sećate se kad ste me izveli pred sud, pre deset godina?“

„Da, da.“ Skobi okrenu glavu od svetla koje je dopiralo s vrata.

„Tog puta zamalo da me uhvatite, majore Skobi. Bila je reč o uvoznim taksama, sećate se. Mogli ste da me uhvatite, da ste vašem policajcu naložili da malčice izmeni izjavu. Bio sam prilično zapanjen, majore Skobi, dok sam sedeo u sudnici i slušao istinu iz usta policajaca. Mora da ste se dobrano namučili da otkrijete šta je istina i naterate ih da je izgovore. Rekao sam sebi, Jusefe, u kolonijalnu policiju je stigao Danijel.“

„Voleo bih kad ne bi toliko pričao, Jusefe. Ne zanima me tvoje prijateljstvo.“

„Vaše reči su tvrđe od vašeg srca, majore Skobi. Hteo bih da objasnim zašto sam vas u dubini duše oduvek smatrao za prijatelja. Zbog vas sam se osećao bezbedno. Vi mi nećete smestiti. Vama trebaju činjenice, a siguran sam da će one uvek ići



u moju korist." Otresao je pepeo sa belih pantalona, ostavivši jednu sivu fleku. „Ovo su činjenice. Spalio sam sve priznanice.“

„Možda ipak pronađem neke tragove, Jusefe, o tome kakav dogovor si planirao da napraviš s Pembertonom. Ova stаница štiti jedan od glavnih puteva preko granice od – prokletstvo, s ovom glavom ne mogu da se setim ničega.“

„Krijumčara stoke. Mene stoka ne zanima.“

„U suprotnom smeru se često kreću neke druge stvari.“

„I dalje sanjate o dijamantima, majore Skobi. Otkako je počeo rat, svi su poludeli zbog dijamantata.“

„Ne budi tako siguran, Jusefe, da neću pronaći nešto kada pretražim Pembertonovu kancelariju.“

„Prilično sam siguran, majore Skobi. Vi znate da ne umem da čitam i pišem. Ništa ne beležim. Sve uvek ostaje u mojoj glavi.“ Skobi je uspeo da zaspi dok je Jusef govorio – zapao je u jedan od onih plitkih snova koji traju samo nekoliko sekundi, taman toliko da istaknu neku veliku brigu. Luiza je išla ka njemu ispruživši ruke i uz osmeh koji na njenom licu nije video godinama. Rekla je: „Srećna sam, toliko sam srećna“, i on se probudio, dok je Jusef i dalje pričao, umirujućim tonom. „Vama samo vaši prijatelji ne veruju, majore Skobi. Ja vam verujem. Čak vam i onaj nitkov Talit veruje.“

Trebalo mu je nekoliko trenutaka da to drugo lice dovede u žižu. Njegov um se s fraze „toliko srećna“ bolno prebacio na frazu „ne veruju“. Rekao je: „O čemu pričаш, Jusefe?“ Osećao je kako mehanizmi u njegovom mozgu škripe, melju, taru se, kako zupčanici ne uspevaju da se povežu, i sve ga je to bolelo.

„Kao prvo, tu je nameštenje za komesara.“

„Potreban im je neko mlad“, izgovorio je mehanički, pa pomislio da nikad ne bi o tome diskutovao s Jusefom, da ga nije oborila groznica.

„A onda i čovek s posebnim zadatkom, poslat iz Londona...“

„Moraš opet doći kad budem bistrije glave, Jusefe. Nemam pojma o čemu, dođavola, pričаш.“

„Poslali su posebnog čoveka iz Londona da istraži priču o dijamantima – oni su ljudi za dijamantima – i jedino komesar sme da zna za njega – niko od oficira, pa čak ni vi.“

„Kakve su to gluposti, Jusefe. Takav čovek ne postoji.“

„Svi naslućuju to, osim vas.“

„Suviše je besmisleno. Ne bi trebalo da se povodiš za glasinama, Jusefe.“

„A ima i treće. Talit svima priča da ste me posetili.“

„Talit! Ko još veruje onome što on kaže?“

„Svi svugde veruju u ono što ne valja.“

„Odlazi, Jusefe. Zašto mi sad donosiš brige?“

„Samo želim da shvatite, majore Skobi, da na mene možete da se oslonite. U dubini duše, vi ste moj prijatelj. To je istina, majore Skobi, istina je.“ Vonj ulja za kosu pojačao se kada se Jusef nagnuo ka krevetu: tamne, smeđe oči caklile su se, naizgled, od izliva emocija. „Dajte da vam rastresem jastuk, majore Skobi.“

„Ma, za Boga miloga, skloni se“, rekao je Skobi.

„Znam kako stvari stoje, majore Skobi, i ako mogu nekako da pomognem... imućan sam čovek.“

„Ne treba mi tvoj mito, Jusefe“, rekao je umorno i okrenuo glavu na drugu stranu, da pobjegne od mirisa.

„Ne nudim vam mito, majore Skobi. Već zajam u svako doba, s razumnom kamatom – četiri posto godišnje. Bez ikakvih uslova. Možete me sutra uhapsiti, ako imate činjenice. Želim da vam budem prijatelj, majore Skobi. Vi ne morate da budete moj. Jedan sirijski pesnik je napisao: 'Od dva srca jedno je vazda toplo, a drugo uvek hladno: hladno srce je vrednije od dijamanata; toplo srce ne vredi ništa i ostaje odbačeno'“.

„Meni to zvuči kao veoma loša pesma. Ali nisam pozvan da sudim.“

„Za mene je veoma srećna okolnost što smo ovde zajedno. U gradu nas posmatra previše ljudi. Ali ovde, majore Skobi, mogu vam biti od prave koristi. Da vam donesem još neko ćebe?“

„Ne, ne, ostavi me na miru.“

„Ne sviđa mi se da gledam kako se prema čoveku vaših vrlina odnose loše, majore Skobi.“

„Ne verujem da će ikad nastupiti čas u kom će mi trebati tvoje sažaljenje, Jusefe. Ali ako želiš da učiniš nešto za mene, idi i pusti me da spavam.“

Međutim, kada je zaspao, vratili su se neveseli snovi. Luiza je plakala na spratu, a on je sedeo za stolom i pisao oproštajno pismo. „Velika je to nedaća za tebe, ali nema drugog puta. Voli te tvoj muž, Diki“, a zatim, kada se okrenuo da potraži pogledom neko oružje ili konopac, odjednom mu postade jasno da nikad neće moći da učini takvo nešto. Samoubistvo je zauvek bilo izvan njegovog dosega – nije mogao da se usudi na



večno prokletstvo – nijedan razlog nije bio dovoljan. Pocepao je pismo i otrčao na sprat da kaže Luizi da će sve biti u redu, ali ona je prestala da plače i tišina koja se širila spavaćom sobom ga je prestravila. Pokušao je da otvori vrata, ali bila su zaključana. Pozvao je: „Luiza, sve će biti u redu. Rezervisao sam ti putnu kartu“, ali nije bilo odgovora. Opet je viknuo: „Luiza“, i tada se ključ okrenuo u bravi i vrata se polako otvoriše, dok je on podozrevao neku nepovratnu katastrofu. U sobi je ugledao oca Kleja, koji mu je rekao: „Crkva nas uči...“ A zatim se opet probudio u maloj, kamenoj sobi, nalik na grobnicu.

(Odlomak iz istoimenog romana koji će se uskoro pojaviti u izdanju Čarobne knjige.)

Preveo s engleskog Darko Tuševljaković



129

DOMESTICA

данијела репман

како читати поезију рејмонда карвера?

ОСНОВНИ ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ РЕЈМОНДА КАРВЕРА

*... Хоћу све време овог света,
да размотрим све живо, чак и чуда,
а да ипак останем на опрезу...*

Карвер је последње дане живота, августа 1988. године, провео пишући своју последњу збирку поезије *Нова стаза до водопада*. Па ипак, на први помен његовог имена асоцијација најширег круга читалаца вероватно ће бити кратке приче, а не поезија. На америчком сајту за статистику statista.com може се пронаћи податак да је удео одраслих у САД-у који су читали поезију током 2017. године 11,7%, док је те исте године проценат оних који су читали романе или кратке приче био 41,8. Не мора се посебно наглашавати да је тржиште подређено сензибилитету шире читалачке публике, и да се и ту свакако може пронаћи један од разлога популарисања Рејмонда Карвера као писца кратке приче, а не Рејмонда Карвера као песника. И сама књижевна критика је посветила много више текстова његовој прози, а не поезији. Покушај додатног осветљавања његовог песничког стваралаштва је разлог што је тема овог рада *Како читати поезију Рејмонда Карвера*, а не *Како читати кратке приче Рејмонда Карвера* или *Како читати Рејмонда Карвера*.

Испрва би можда требало проговорити о Карверовом стваралачком сензибилитету уопште, о ономе што представља заједнички именитељ његове прозе и поезије, дакле – о Карверу као аутору. Иако је често представљан као писац који је писао из сенке своје алкохоличарске зависности, та представа је пре нека врста искривљене таблоидне сензације





(намењене широј читалачкој публици) са тежњом да се дела аутора припишу неком чудесном таленту који постоји сам по себи. Међутим, оно што можемо сазнати и из самих интервјуа Рејмонда Карвера је да је од својих тинејџерских дана имао велику жељу да научи да пише, да се тиме бави и да је касније као зрео писац био веома вредан, истрајан и детаљан при раду. Карвер је брусио свој таленат упорно и посвећено, а писање је дефинитивно била његова опсесија.

На почетку каријере, у време када је за живот зарађивао радећи различите послове који нису били у вези са светом књижевности, Карвер је покушавао да превазиђе свакодневне фрустрације писањем. („Некад сам седао у кола и покушавао да пишем на коленима.“) Карвер је заступао став Џона Чивера који је сматрао да су сва дела на неки начин помало аутобиографска. „Она књижевна дела која ме занимају имају највише додирних тачака са стварношћу. Наравно да ниједна од мојих прича није била стваран догађај, али увек постоји нешто, неки елеменат, нешто што је речено или чему сам присуствовао, што може бити полазна тачка.“ (Карвер 1987: 903–904). То аутобиографско је такође веома битан аспект његовог стварања. Оно о чему проговара потпуно искрено, неоптерећено лажном сентименталношћу, очишћено од моралних придика, непотребних поентирања и закључака јесу свакодневне ситуације из живота америчке радничке класе која покушава да се избори са распадом породице, сиромаштвом, бесперспективношћу егзистенције, једноличношћу, репетицијом бесмисла, недостатком љубави и смисла... све оно што је и сам Карвер током живота осетио на својој кожи.

Несумњиво да се током читања Карверових дела стиче утисак једне потпуне, бескомпромисне искрености. Карвер читаоцу пружа несметан уплив у сопствену интиму/интиму својих јунака, стављањем нагласка на све оне споредне, али веома важне слике које, иако понекад делују потпуно неважно, откривају остале, дубље значењске слојеве. Карвер не болује од показивања раскоши списатељског талента кроз богате описе и дуга увођења у тему. Његов израз је сведен на скоро фотографски прецизно представљену ситуацију. Све је очишћено од вишкова, сведено на есенцију, али тако да тај опис читаоцу омогућава да сагледа више, детаљније, да се усредреди на оно што је суштински важно, а не оно што се на први поглед може уочити. Својим поступком он читаоца ослобађа затрпаности. Карвер некада кокетира са границом сведености израза на ивици стања редукције, али никада у

њу не прелази. Критика га често назива писцем *минималистичког реализма*. Међутим, он сам се није слагао са тим. „У једној критици моје последње књиге назван сам ‘минималистичким писцем’. То је требало да буде комплимент, али није ми се допало. Нешто у том ‘минимализму’ заудару на минорност визије и стила, а то ми се не свиђа” (Карвер 1987: 907).

У периодима када га нису запоседале лоше навике, тј. у данима када је писао, Карвер је умео да пише у једном даху око дванаест, па чак и петнаест сати. Скице за приче је писао веома брзо, али је правио и по двадесет-тридесет њихових ревизија, а неке његове песме су прошле и по четрдесет-педесет ревизија. Дакле, поменути Карверов *минималистички реализам* требало би најпре сагледавати у прецизности израза којем је тежио, а не у физичкој редукцији израза, иако је ово прво на неки начин неминовно условљено овим другим.

Оно важније јесте да оваквим поступком Карвер ствара међупросторе који дозвољавају читаоцу да ситуацију пажљиво осмотри, да заузме став, да распозна различите нијансе *духовних/душевних стања субјеката/ликова* песама или прича. Карвер никада није сугестиван, нити доноси било какав суд. То чини сам читалац захваљујући већ поменутој међупростору. Овај процес је свакако и место дијалога: писца и читаоца, читаоца и књижевних јунака, писца и читаоца са самима собом, свакога понаособ. С обзиром да је тематика Карверових дела најчешће *судбина малог човека*, неминовно је да се ти дијалози снажно ослањају на емпатију. У свом интервјуу Карвер каже да га је импресионирала Чеховљева мисао коју је овај написао у писму као савет једном пријатељу: „Пријатељу, не мораш да пишеш о изузетним људима који чине изузетна и значајна дела.”

Оно што се свакако мора споменути када пишемо о Карверу је тон његовог приповедања. Тај тон никада није усплахирен или ужурбан. Он је смирен, али никако тром или спор. Често је константног ритма из којег произилази скоро документарна убедљивост испричаног. Мотиви које срећемо у Карверовим причама је све оно што бисмо могли видети и уочити када бисмо провели макар један дан у америчкој сиромашној радничкој четврти шездесетих или седамдесетих година прошлог века: свакодневна борба за егзистенцију, мукотрпан рад, бесциљност, изгубљена вера у будућност, меланхолија, алкохолизам, насиље, усамљеност, одсуство смисла и решења, одсуство перспективе, урушавање породичних вредности, неразумевање између партнера,





упитаност над сопственим животом, изневерене наде... Међутим, Карвер својим мотивима никада не додаје вештачку динамику, никада нема пренаглашавања. Скоро на ивици контрадикторности, умирени тон представља основу из које се разлиставају нагомилана значења – он је само површинска линија добро испланиране и зналачки промишљене значењске компресије.

Током година рада, усавршавања и брушења свог талента, Карвер је устројство проналазио међу познатим књижевним именима, а посебно је истицао Хемингвеја, Толстоја, Чехова, Бабела, Фленера О'Конора, Френка О'Конора, Џојса, Чивера, Конрада... У већ поменутом интервјуу дао је на неки начин рецепт којег се придржавао током писања: „Човек мора бити невероватно смео, вешт, маштовит, спреман да каже све о себи. Док сте млади, стално вам говоре да пишете о ономе што познајете, а шта познајете боље од сопствених тајни? Међутим, уколико човек није у нечему посебан и врло надарен, опасно је покушавати са писањем томова својих мемоара. За многе писце је велика опасност, или бар изазов да постану лични у прилазу свом делу. Најбоље је мало аутобиографије и много маште.” (Карвер 1987: 904).

ИЗ БИОГРАФИЈЕ – РЕЈМОНД КАРВЕР КАО ПЕСНИК

Током година свог стваралачког рада, Карвер је написао 306 песама. Све његове песме објављене су у збирци Сви ми 1996. године захваљујући Карверовој удовици, песникињи Тес Галагер, са којом је провео последњих десет година живота. Песме у збирци обухватају период од 1983. до Карверове смрти, али се у додатку збирке могу пронаћи и песме из ранијег периода, као и прва објављена Карверова песма *Месингана алка*. Карвер је од својих књижевних почетака гајио велику љубав према поезији. Требало би застати код ове констатације: гајио љубав према поезији, јер је важно уочити да ли се та усмереност односи на Карвера – читаоца или Карвера – песника. Одговор је: и једно и друго.

Сам Карвер је изјавио да су његове приче познатије, али да он лично више воли своју поезију. Оно што је издвојио као њихов заједнички именилац је начин на који их је писао јер је у оба случаја прибегавао компресији језика и емоција. Сматрао је да су поезија и кратка прича много сродније (ближе) него кратка прича и роман.

У поговору збирке Сви ми, Тес Галагер наводи:

„... Чини ми се да је важно на крају рећи да Реј није третирао своју поезију као неки хоби или разоноду кад хоће да се одмори од прозе. Поезија је за њега била духовна потреба. [...] Он није на своје писање гледао као на нуђење производа читаоцима, и намерно се опирао притисцима да пише приче, на којима се заснивао његов углед, и које су му донеле највише признања. Није марио за то. Када му је уручена награда *Милдред и Харолд Штраус* за животно дело, која се даје само прозним писцима, одмах је сео и написао две књиге поезије. Он није *градио каријеру*; живео је свој позив, што је значило да је писање, како поезије тако и прозе, било везано за унутрашњу потребу која га је терала на све непосреднији приступ према својим темама, а поезија је била форма која му је то најбоље омогућила. Могу да замислим како они који воле Рејеву прозу на рачун његове поезије можда осећају да је на неки начин застранио, посветивши толико времена поезији у последњим годинама свога живота. Али, да није било тако, изгубили бисмо дар свежине коју његове песме доносе у једном времену без страсти. Како у овој земљи критички судови о доприносу поезије далеко заостају за онима који су окренути ка прозним остварењима, сасвим је могуће да ће проћи извесно време пре него што Рејев песнички опус буде адекватно вреднован...” (Карвер 2017: 489).

Ослањајући се на овај текст можемо уочити две проблематике. Прва се тиче места поезије у књижевности уопште, а друга се тиче самог вредновања поезије Рејмонда Карвера. Свакако да се овај први, шири оквир прелива и има свој утицај на појединачне случајеве. Ова друга проблематика је тема овога рада, па ћемо покушати да бар делимично разрешимо недоумице у вези са њом.

МЕСТА ПРЕКЛАПАЊА КАРВЕРОВЕ ПОЕЗИЈЕ И ПРОЗЕ

Оно што идејно и мотивски прожима Карверову поезију и прозу јесу наизглед неугледни фрагменти свакодневице осветљени из скоро недоступних углова. Карвер кроз маркиране детаље износи на површину један целовит микрокосмос антијунака који на странпутицама друштва проживљавају своје судбине. Међутим, у њиховим животним причама није акценат на драматично великим догађајима. Карвер нас усмерава на оно свакодневно, увек присутно, оно што непрестано тиња, што суштински чини живот.

Свет Карверових ликова тка се кроз ухваћене слике





уобичајених свакодневних ситуација: разговора са ближњима или потпуне тишине, сусрета, развода, одлазака код пријатеља, свађа и помирења, суочавање са болешћу и смрћу, болницама, селидбама, дуговима, губитком посла, губитком подршке, одласцима и доласцима, новим почецима, старим почецима... Карвер својом прецизном детекцијом оног суштински важног, било да су у питању приче или песме, по принципу домино ефекта, покреће и разлистава значења и подзначења без обзира да ли су она доминантна и у датом моменту јасно одређујућа или се налазе само у назнакама и тек треба да испливају на површину. У тим откривањима обично нема двосмислених усмеравања. Карвер тежи да нам да могућност да његове јунаке и њихове судбине прихватимо онакве какви они јесу. Он нас, као што то ни сам никада не чини, не позива на моралисање и доношење вредносних судова, већ само да пажљиво сагледамо, промислимо, уочимо, разумемо, осетимо и доживимо људе и светове кроз које свакодневно пролазимо несвесни њиховог постојања. Тиме нас позива да застанемо и препознамо и сопствене снаге и/или слабости.

Разумевање парадигме Карверовог микрокосмоса није могуће без емпатије. Међутим, то није нека *a priori* емпатија која је кључ за отварање могућих значења и праволинијски пролазак кроз представљене слике или догађаје. Та емпатија се развија непатвореном непосредношћу и искреношћу писца који читаоца поставља у улогу блиског очевица. Њени корени проналазе упориште у искуствима која су подједнако блиска свима и представљају заједничко полазиште како аутора, тако и књижевних ликова и самог читаоца: туга, беспомоћност, незнађе, равнодушност, очекивања, нада, љубав... Поменуте слике су попут мозаика састављене од мноштва расутих фрагмената, а читалац непознате фрагменте/ празнине може да попуни кроз аналогију, градећи их и испуњавајући на основу сопственог искуства.

Блискост са читаоцем и поверење Карвер задобија захваљујући томе што никада не манипулише злоупотребљавајући драматику, патетику, бизарности и/или претеривање. Његов израз је очишћен од свега што би затрпало значење, а такав поступак по правилу увек оставља довољно простора и времена да се застане и промисли. Код Карвера нема убеђивања, наговарања и форсирања. Постоји само сведен, прецизан, компресован израз који читаоца доводи у равноправну раван са аутором. Од читаоца се очекује да тумачи, надограђује и употпуњује оно што је аутор наговестио.

Дакле, супротно очекиваним обрасцима, читалац је наведен да из недореченог, наговештеног и пригушеног исцрпи много више значења и смисла него из експлицитног и детаљно објашњеног.

Поред препознатљивог израза, окосница Карверове етике је давање значаја ономе/онима који су маргинални и скрајнути. Он све оно наоко небитно доводи у центар пажње и иницира нова значења наизглед значењски испошћених појава. Његови ликови су обични људи у свој комплексности својих мана и врлина. Они никада нису само црни или бели, већ су истовремено саткани од слабости, топлине, хладноће, пожртвованости, себичности... То је оно што самом читаоцу даје могућност да некога препозна, разуме и/или да саосећа са другим човеком, али и да истовремено у обрнутој релацији буде препознат као један од људи из Карверових песама или прича.

ИЗ ЧИТАЊА ПОЕЗИЈЕ РЕЈМОНДА КАРВЕРА: *СВИ МИ*

Карверова поезија је простор песниковог интимног унутрашњег преиспитивања и покушај свођења свакодневних животних ирационалности на смисленост и сврховитост искуствених путоказа. Иако мотивски расуте кроз ток збирке, песме у збирци *Ватре* (која отвара збирку), не ремете већ успостављене тематске оквири Карверове прозе: рашчлањивање фрагмената из прошлости, однос са оцем, однос са супругом, дечачка зачућеност и заокупљеност чудима сазревања, животи људи са маргине, љубав, одрастање...

Карверове песме су аутобиографски сугестивне, ослонене на запамћене/уочене слике као основно полазиште. Оне веома често имају јасно дефинисан ентеријер који истовремено представља и почетну слику која гради атмосферу песме (*Мисипи овог поподнева/ на обалама реке коју данас зову Инд/ ова соба рецимо/ у нашој кућици једемо поховане остриге/ на реци Колумбија код Вентиџа у Вашингтону..*), неретко маркирају одређену временску тачку у прошлости (*било ми је девет година/ у једно рано недељно јутро/ прошле ноћи сањао сам да ми прилази/ кад си био мали...*) или нас усмеравају на одређени догађај (*дивље патке спустиле су се да преноће/ поново се заљубљујеш/ стојимо око разбуктале бачве уља/ нагињем се преко балкона минарета/ приљубљујемо усне на емајлиране ивице шоља...*), али без обзира који оквир



137

ДОМШОД



успоставља и обликује унутрашњост песме, он је ту како би дао почетну конотацију из које се она даље гради.

Надограђујући почетну слику слој по слој, оно видљиво, спољашње, прелази на простор унутрашњег и најчешће ту и завршава: ја никоме не могу да помогнем/ питаш се колико све ово још може да траје/ ...док сам покушавао да призовем тај необични живот/ данас је моје срце/ надам се да ћу једнога дана заиста заборавити све ово итд.

Карверова песма је творба рефлексије сећања на садашњи тренутак у којем се поново актуелизује оно што је било (свесно или несвесно) скрајнуто и замерано. Али, песма није (и не може бити) веродостојна слика те прошлости, колико год постојала тежња да се прошлост детаљно представи. Колико год песма била аутентична, она (п)остаје само творба тих остатака. Оживљавајући их изнова, песник покушава да их проживи и освести, са тежњом/надом да ће садашњи тренутак дати нову перспективу. Тај нови/другачији поглед искоса заузимањем временске одступнице, јесте и чин прерастања и превазилажења онога што је било потиснуто или јасног опцртавања болних места и прихватања непромењивости онога на шта се није могло/не може утицати.

Једна од хиперсензибилисаних тачака у Карверовим песмама је преиспитивање односа са оцем. Супротно устаљеној поставци оца као фигуре која је ослонац и узор, песник се бави њеном демистификацијом рушећи успостављене образце.

„... Читавог живота отац је хтео да буде неустрашив.

Али одају га очи, и шаке
што млитаво нуде струк са мртвим мамцима
и та флаша пива. Оче, волим те,
али како да ти кажем хвала, ја који као и ти
слабо подносим пиће, а чак и не знам где је
добро место за пецање?”

(Из песме „Фотографија мог оца у његовој двадесет другој години“.)

„... Отац је држао своје црве живе и топле
под доњом усном. Г. Линдгрен није пио.
Неко време волео сам га више од оца.
[...]

Али отац је био у праву. Само је
ћутао и гледао у реку,

мрдајући језиком, као мислима, иза мамаца.”

(Из песме „Пловак“.)

Песник често проговара истовремено и из позиције детета и из позиције одраслог мушкарца подижући заостале наслаге талогa бола из детињства. Проговарајући о очевим слабостима, он истовремено проговара о себи, тражећи оправдање, покушавајући да рационализује и домисли недоречено. Али, песме се често завршавају том недореченошћу, која се надаље прелива у прихватање неумитности прошлости и човекових промашаја. Мане су пречица до приближавања и разумевања човека као таквог и у крајњој линији самога себе.

Са тежњом да демистификује своје/наше окружење Карвер се највише бави питањима људи са маргине. Тиме се удаљава од лажних (измишљених) тема и проговара о ономе што је на њега заиста оставило траг. Придајући пажњу малим судбинама удаљава нас од пуританског погледа на свет и лажног моралисања. Зато је свет његове поезије често утопљен у прошлост која је место постављања питања, али, супротно очекиваном, често је и место проналажења одговора. Илузије, ако и постоје, јасно се препознају као илузије. Наде и тежње често остају замрзнуте у својој почетној позицији и не развијају се. Оне су дефинисане само као почетна могућност чији потенцијал вероватно неће бити искоришћен. Прихватање садашњости често је ослоњено на прошлост, а протичање времена није допринело изналажењу решења. Прошлост је ту како би потврдила одумрлост времена и статичност. Садашњост, својом непромењивошћу, сугерише на одсуство могућности да се промена деси:

„... Годинама касније
и даље сам био вољан да се одрекнем
пријатеља, љубави, звезданог неба,
за кућу у којој никог нема,
у коју се нико не враћа,
и где све могу да попијем.”

(Из песме „Срећа“.)

„... Неко се сместа мора појавити да их спасе,
да што пре узме све из њихових руку,
сваки траг тог живота пре него што се
ово понижење настави.
Неко мора нешто да учини.



Тражим новчаник и тада схватим:
ја никоме не могу да помогнем."

(Из песме „Распродаја невоље“)

Међутим, Карвер оставља један отворени процеп за бег из пренатрпане прошлости и/или суморне садашњости. Природа је једино окружење у којем човек, враћајући се у оно органско и непатворено, може бити у потпуности усмерен на своје постојање. Ноћно небо, река, место где се једна вода улива у другу, камење, сунце, ветар, хладноћа егзистирају изван свакодневне борбе, амбиција, уских калупа потрошачког друштва, унесрећености, алкохола, безуспешног трагања за љубављу и смислом. Дакле, оно што увек може понудити уточиште јер је стабилно, постојано и непромењиво, јесте природа:

„... Плима надлази преко шљунка,
и ништа је не може зауставити.
Глатко камење које узимаш и загледаш га
на месечини поплавило је
од мора. Кад га ујутру извадиш из џепа,
и даље је плаво.”

(Из песме „Плаво камење“)

Збирка *Где се вода спаја са другом водом* углавном се мотивски ослања на претходну, али се овде по први пут експлицитно појављује смрт као вероватна и отелотворена претња. Крајње одредиште песме *Страх* (у којој се у скоро ритуално-исцелитељском маниру проговара о свему ономе чега се лирски субјект плаши), јесте коначност. Заједно са својим страховима, он бива све дубље увучен у понирјујућу спиралу из које се не може назад, да би га на крају дочекала смрт која је истовремено и крај смисла и бесмисла. Надаље, јавља се и мотив насиља који бескомпромисно умрежава тежину живота на маргини испуњеног неизвесношћу, узалудношћу и недостатком смисла. Активирани слике су ухваћени, недоречени и исцепкани делови свакодневице који у контексту промашених људских судбина творе херметичну сценографију људског мрака и безнађа из којег нема излаза. Постоји само јасна констатација да ће све остати онако како јесте:

„... Видео сам из прве руке
шта немоћ може да учини човеку.
Натера га да плаче, натера га да песницом



пробије зид. Да сања
о кући која је његова
на крају дугог пута. Кући
коју испуњава музика, мир, племенитост.
Кући у којој се још није живело.”

(Из песме „Прва наша кућа у Сакраменту“)

Супротстављајући унутрашњи мир и испуњеност коју тематизује песмама о природи као једином уточишту, Карвер проговара о погубности инстант живота и инстант вредности које се распадају оног момента када се и оно материјално и тешко стечено распада. Тада долази и до разградње свега успостављеног јер живот није истински живот, он је имитација живота, а ближњи су ту само док их спајају интереси. Износећи истину сурово и без околишања, Карвер се не бави улепшавањима. Он не покушава да умота горку пилулу у шећерни филм како бисмо је лакше поднели. Управо на тој оштрој ивици сазнања, спознања, прихватања и мирења са слабостима и суочавањем са бескомпромисном истином, он нас уводи у катарзу – окрепљујућу, демистификујућу и једину легитиму. Човек је сам себи узрок проблема, али истовремено и једино решење:

„... Чак и кад је талас бола прошао кроз мене
Чак и када сам осетио ужасан стид
због рана које сам тада нанео.
Разбио сам тај прекрасни прозор.
И вратио се унутра.”

(Из песме „Залупиш врата за собом, онда покушаваш да се вратиш унутра“.)

Карверова поезија осветљава све оно што се распростире на пољу неусаглашених жеља и могућности. Без обзира чему теже и шта су њихове опсесије (а оне су мотивски веома разноврдне), Карверови лирски субјекти су најчешће фанатични занесењаци који своје живот са неколико упрошћених циљева чије испуњење структурира њихову будућност и планове (иако ретко долази до њихове реализације).

У збирци *Ултрамарин* можемо уочити постепени прелаз из наративних песама ка лирским. Оне су и даље грађене/инициране као песме атмосфере, али је овде песник пребацио фокус са спољашњег/околног на оно интимно, емотивно и лично. Тематски се померају са догађаја и урањају у механизме међуљудских односа. Самим тим, језик песама је



мекши и интимнији, али је и даље бескомпромисно искрен и отрежњујући. Карвер истанчано уочава најфиније нијансе у односима људи потпуно прокопавајући у дубину:

„... Па ипак, кад сам се поново појавио
пред том кућом, месецима, или годинама касније
возећи нека друга кола, заплакала је
кад ме видела пред вратима.
Трезног. У чистој кошуљи, панталонама
и чизмама. Последњи трачак њене наде
увенуо је.

Није више имала чему да се нада.”

(Из песме „Нада“.)

Карвер никада не околиша када жели да нас суочи са истином. Он подједнако гласно и без устручавања уме да пева и о љубави и о њеном ишчезавању:

„... Постојало је време
када сам могао да умрем за љубав.
Нема га више. Тај центар није издржао.
Урушио се. Не даје више
светла. Његова сфера
је сфера изнурености...”

(Из песме „Осетљива девојка“.)

Пријемчљива искреност, одсуство мачизма и признавање сопствене слабости су раван потпуног разоружавања читаоца која је даље усмерена на дубоко промишљање, унутрашњи дијалог и рефлексiju проживљеног. Поезија овде легитимно заузима место исповедаонице. „Читање поезије је отварање према Другом, пут ка Другом, Другом аутора, или Другом других читалаца, дакле и Другом у себи. Када читате, ви се отварате за другог. Опет је то, у основи, интимистички однос Ја-Ти.” (Илић 2007: 32).

„... Сви ми, сви ми, сви ми
што покушавамо да спасимо наше бесмртне душе,
неким путевима
наизглед заобилазним
и тајновитим
од других. Добро нам је
овде. Али надајмо се
скором откровењу.”

(Из песме „У Швајцарској“.)



У том интимистичком односу преиспитивања и суочавања са самим собом Карверова поезија је медијатор, стаза, пут на којем се догађа размена... Осликавајући стварни свет, стварне људе и стварне емоције, ова поезија егзистира као место (само) разумевања и катарзе.

Последња збирка *Нова стаза до водопада* углавном је инспирирана стиховима Чеслава Милоша и прозом Антона Чехова чији цитати на многим местима дају иницијално полазиште/референцу. Писана под сазнањем скоре смрти, ова збирка, иако се понекад дотиче рекапитулације живота, није склизнула у патетику. Она и даље гради један свеобухватан простор људских судбина, сазнања, интимизама, маркирајући у свету баналности чуда крај којих је потребно застати, пролазне тренутке које је потребно осветлити и запамтити (*тајна је знати прави тренутак*).

Иако по изразу често компримована и сведена на детаље који произилазе из скоро документована неког тренутка, Карверова поезија није херметична. Она се бави непосредним животом (оним познатим, проживљеним и преживљеним), преиспитивањем и самопреиспитивањем градећи ослонце за нова/другачија сагледавања или за сагледавања уопште. Ослањајући се на оно спољашње, ова поезија представља тачку из које се урања у микрокосмос једног хиперсензибилизаног света, изграђеног од суптилних уочавања и истанчаних детаља који својом рефлексijом дефинишу унутрашњу стварност. Поезија се овде остварује као место (само)читања и разумевања, али и промишљања и продубљивања.

Стога, приступање Карверовој поезији из визуре већ успостављених односа/очекивања на основу познавања његове прозе није ни неминовно ни неопходно. Иако је мотивско преклапање очигледно, поезија је потпуно другачије место деловања. Неоптерећена беспрекорно усаглашеном и прорачунатом формом кратке приче, еластичнија и флексибилнија, нуди нам шири увид у расуте сегменте стварности. Иницирајући разговор (ту уметност која одумире), Карвер нас упознаје са свакодневним чудима, урањајући нас у просторе тишине који претходе успостављању унутрашњег дијалога, супротстављајући оно спољашње и оно унутрашње, познато и непознато, оно са ове и са оне стране сазнања о другима и себи:

„Одем да спавам на једној обали,



пробудим се на другој.”

(Из песме „Тихе ноћи“.)

Демистификујући живот и из улоге посматрача и посматраног, враћајући се кроз поезију неодгонетнутој прошлости без лажних илузија, а ипак са тежњом да растумачи и оно што је било и оно што долази, Карвер остаје упоран и доследан у свом трагању, усмеравајући нас ка читању поезије:

„... Срећа је

реткост! Сваке вечери је

слушао поезију, поезију, поезију

[...]

Никада му није било доста тог живота.”

(Из песме „Срећа у Корнволу“.)

ЛИТЕРАТУРА:

- Бечановић Николић, Зорица и др. Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Гордић-Петковић, Владислава. Синтакса тишине: поетика Рејмонда Карвера. Нови Сад: Матица српска, 1995.
- Илић, Саша (пр). Како читати: о стратегијама читања трагова културе. Београд: Народна библиотека Србије, 2007.
- Карвер, Рејмонд. Сви ми: сабране песме, превео Флавио Ригонат. Београд: Лом, 2017.
- Компањон, Антоан. Демон теорије, превели Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.
- Мангел, Алберто. Историја читања, превео Владимир Гвозден. Нови Сад: Светови, 2005.
- Симпсон, Мона и Луис Базби. „Разговор с Рејмондом Карвером”, превела Владислава Гордић. Летопис Матице српске, год. 163, књ. 439, св. 6 (јун 1987), стр. 895–914.



dug duhu vremena

Marko Tomaš: *Nemoj me buditi*, LOM, Beograd, 2019.

U roman prvenac Marka Tomaša, osvedočenog poete i komentatora društveno-političkih i sportskih zbivanja, mogu da nas uvedu njegovi kratki zapisi pod nazivom *Napuštene priče* objavljeni u knjizi *Odrastanje melanholije* (Kontrast, 2014). Ličan, iskren i jezički jasan, on vešto krivuda autobiografskim tunelima, književno-istorijskim faktima (priča „Tko je ubio Branka?“) i fikcijom. Roman *Nemoj me buditi* kreće se sličnim pravcem, mada je ovde reč o svojevrsnom palp i noar palimpsestu, izmeštenom iz tipičnih obrazaca i postavljenom negde u savremenu realnost – nazovimo to tako, s obzirom na to da se Tomaš odriče svakog toponima (pored toga, u optičaju su svega dva lična imena). S namerom nedorečeni krimi zaplet u vidu sekundarne priče je samo okidač da narator zaroni još dublje unutar sebe i svog okruženja, otuđenog i nesprenog na sapatništvo, hladnog i proračunatog. Pokušaj junaka da ispriča priču o *drugom* ostaje stoga neuspešan, jer je i on sâm deo tog društva kom bespoštedno skida maske. Nemaran, nezainteresovan, zaljubljen u turobnost kafana i u svoju dosadu, on je tu samo da preživljava, a „drugi neka se zamajavaju mijenjanjem svijeta“! I pored takve konstatacije, i drugih, sličnih, koje nisu ni samokritika ni upozorenje, junak ipak nije zakinut za osećanja i moć zapažanja.

Roman je podeljen na pet poglavlja, pri čemu se u poglavljima (imenovanim naslovima palp literature), smenjuju dnevnički zapisi tajanstvene Andreje i naratorova unutrašnja stanja. U svojoj mozaičkoj kompoziciji, u kojoj su pojedini delovi namerno duplirani, roman ne varira u tonalitetu izraza – i Andreja i Marko su jedan glas, glas nevoljnika u istom svetu; njoj je smešteno, ali i njemu je smešteno (rodno mesto koje je stradalo u ratnom vihoru), s tim da je prvo lice, narator Marko, neko kog uzimamo kao krivca za fiktivni krah priče.

1 Marko Tomaš. *Nemoj me buditi*. Beograd: LOM, 2019, str. 85.



Analizirajući i tumačeći fiktivnog Marka, osvetljavamo Andrejinu sudbinu. I obrnuto. Mada ta dva lika naizgled nisu povezana, osim u naznakama, njihovo ponašanje prema ostalim ljudima, sopstvenim navikama i navikama drugih međusobno ih prepliće i stvara relaciju. Oboje hrle u samoću, iako znaju da se tu kriju sablasti koje i jednog i drugog vode do propasti. U tom kontekstu, nije nelogično zbog čega je Andreja izabrala baš fiktivnog Marka, poročnog novinara kao poročnog noar detektiva, da joj pomogne da istera stvari na čistac. Takav Andrejin izbor može se posmatrati i simbolično – fiktivni Marko je simptom vremena, krizna tačka, neko ko dobro poznaje čovekove tamne strane, te će zato biti dobro rešenje u rasvetljavanju novčane prevare u koju je upala, a koju su izveli poznati joj ljudi čija priroda za nju ostaje nedokučiva. Andrejin fam fatal šablon je prenet iz palp književnosti i modifikovan svojstveno naratorovom pogledu na ljude i stvari. Tako je pisac tajanstvenu ženu ostavio uskraćenom za karakterne detalje kojima je oblikovao fiktivnog Marka i njegov svet, ali je to uspešno nadomestio uzajmnim odnosima ova dva lika; odnosima koji su hladni, ali koji sadrže potencijal ljubavne priče (ostvarenje takve mogućnosti potrebno je tražiti u samom tekstu romana). Palp literatura do kraja dosledno ostaje samo podloga, ne i kopija, po kojoj se autor značajki kreće i manipuliše likovima i (nepostojećom) radnjom.

Narator, alkoholičar, pati od bola u želucu, strahuje od smrti, od nestanka svega; čitalac kroz roman prati njegov svojevolljni silazak u intimni pakao, koji ne dovodi do preporoda, do očišćenja (ako roman čitamo i nasumice, pokušavajući da sklopimo fragmente počevši od sredine, spas za glavnog lika nije ni poslednja rečenica). Junakovo stanje je blisko melanholiji, i to onoj vrsti koja vuče korene još od antičkih vremena; recimo, Galen iz Pergama, između ostalog, tvrdi da je izvor crne žuči u predelu jetre, želuca i slezine, kada „dolazi do začepljenja, stazisa, opstrukcije, do nadimanja u regiji hipohondrijuma”.² Ovaj fizički bol kratko je predstavljen na početku teksta: „Patim od neke unutarne drhtavice. Nisam siguran dolazi li ona od želučanih problema ili nekog čudnog predosjećaja da neću još dugo živjeti. Katkad mi se čini da je to signal koji mi šalje moj želudac.”³ Ali taj želučani problem, kao mogući impuls psihičkih muka, nije dovoljan razlog da fiktivni Marko potraži pomoć, da uhvati tok sa takozvanim normalnim svetom i prihvati markar lažni međuljudski poredak. Tako nada, iako krhka, za njega

2 Žan Starobinski. „Melanholija u bašti grčkog korena”, prevela sa francuskog Aleksandra Mančić. Gradac, br. 160–161, 2007, str. 11.

3 Tomaš, nav. delo, str. 11.

ostaje nedostupna. A usud kratkotrajnosti svega na svetu on prozire i prezire u svakom detalju, uvek i svuda, neprestano; njegov takt za večnost (ili njegova sreća) sastoji se u rutini ispijanja jutarnje kafe i slušanja radija, sve ostalo je tegoba. I izlečenje je tegoba. U svakom slučaju, povezivanje naratorovog karaktera sa starim shvatanjem melanholijske, anksioznosti, bolesnom sebičnošću ili s nečim drugim ostaje izbor onog ko knjigu drži u rukama – tekst je velikodušan što se toga tiče. Šta god čitalac izabrao, kako god okarakterisao junaka, takav sud biće i te kako primenjiv na današnju sliku (globalnog) društva.

Pelinkovac (zbog želudačnih problema) i pivo, u neumeđenim dozama, vid su anestezije, pripovedač želi u potpunosti da zaustavi navale misli, pre svega o smrti, kao i slike iz prošlosti. U tome i uspeva, iako ne sasvim. Strah jeste na trenutke blokiran, jezik pušten na slobodu, ali i dalje nema one barikade koja sprečava upliv nesvesti u svest; Frojdova cenzura kao da ne postoji. Pripovedač gubi sponu sa stvarnošću, dospeva u njene različite varijante, u san u kom se javljaju majka, sestra i otac koji osuđuju svog najbližeg, osuđuju njegovu javu, rođenost. On je udaljen od njih, ne spominje ih, ne seća ih se u predelima svesti, ali oni su tu kao utvare nesvesti koja je jezički jednako tretirana kao i svest. Pretapanje sna u javu, trezvenosti u pijanstvo, slobodno je, bez bilo kakvih piščevih stilističkih i jezičkih intervencija.

Pored toga što sagledava svoje lice i naličje, fiktivni Marko komentariše i ono što se nalazi oko njega. Ironičnom i otvoreno humornom analizom razotkriva prostor i druge ljude. Bliski i simpatični su mu oni koji ne navaljuju, ne galame, izopštenici donekle slični njemu. Autor se retko zadržava na opisima likova, njegov junak je otuđenik i sličnost sa drugim ljudima nije nešto što mu dopire do uma, niti je on zainteresovan za komunikaciju i uspostavljanje veza. Pokatkad, čak i neko ko se uklapa u njegove okvire ne biva pošteđen od humora i ironije, pa i karikaturnog promatranja. Takav je slučaj sa hotelskim konobarom: „Konobar recepcionar izgleda kao tipična ljenčina. Ima sitne nasmijane oči kao da stalno priprema neku opaćinu. Vuče se tromo, doslovno klizi stopalima po podu. ... Do priče mu, također, nije bilo. Teško da mašta i o čemu. ... Izgledalo je da sam mu simpatičan. On je meni svakako bio.”⁴ Pisac junaku-pripovedaču daje privilegiju posebnosti (neprestana introspekcija nužno vodi ka tom zaključku) i lirske istančanosti u odnosu na ostatak sveta, što može da nas navede na pomisao

4 Tomaš, isto, str. 27.



da je reč o jednom novom tipu suvišnog junaka, savremenom Pečorinu ili paraleli bodlerovskog lirskog subjekta, *pogrešnom akordu* u mehanizmu bivstvovanja. To bi sve moglo da bude tačno da nema jasnog nagoveštaja da je u pitanju današnje doba (Andrejini spisi govore o finansijskim malverzacijama karakterističnim za našu sumornu svakodnevicu) i da svako može sebi priuštiti to (ne)zadovoljstvo da bude suvišni junak. Pa čak i spomenuti konobar.

Ironija jeste moćno oružje i fiktivni Marko zna da je upotrebi, ali ona ne rasterećuje onog koji priča – on zapaža i ne reaguje, demaskira i nastavlja dalje, po svom. Nije angažovan ni društveno, a kamoli politički. Sve što može da učini je da prati Andreju, da piše nacrt za neku moguću prozu i traži izlaz u rečima, u zapletu koji se ne tiče njegovog života. Tako se prepušta „izmišljanju pozorišta senki, koje bi moglo biti projektovanje ideja na zemlju, i koje bi sakrilo prazninu sveta.”⁵ Takvo pozorište u kojem je on sam reditelj, glumac i dekor zapravo bi sakrilo njegovu sopstvenu mučninu. Jer, dani i noći fiktivnog Marka su rastegljiva granična situacija, kriza psihe i kriza tela, iznurenost i iscrpljenost na dnu kojeg je on već dotaknuo.

Roman *Nemoj me buditi* je još jedna priča o otuđenom društvu, ali ovaj put sasvim lična, hrabra i originalna. Naratorovo suočavanje sa sadašnjošću utoliko je bolnije što su njemu jasne sve činjenice – neko je već napisao ovakve priče, neko je već živeo ovako, jasno mu je da je palimpsest krt i ispisan. Tako je i Tomaševa odluka da razbije formu romana, da zaustavi i rasturi radnju, efektivnija od uobičajenog kraja. Poenta (anti) konstrukcije sadržine i forme ovog dela nalazi se u rečima fiktivnog Marka: „Shvaćao sam da gledam rijedak sklad prirode i ljudskog djelovanja. Da možda pred sobom imam nečuvenu priču. Ali sve što sam osjećao bila je dosada.”⁶ Tim rečima on podvlači tekst, ali ga tu ne okončava. Rešenja su uvek na nekim drugim mestima.



148

DOMETI

5 Žan Starobinski. *Melanholija u ogledalu: tri čitanja Bodlera*, preveo sa francuskog Bojan Savić Ostojić. Loznica: Karpos, 2011, str. 60.

6 Tomaš, nav. delo, str. 90.

anđeo uništenja

Jovica Aćin: *Pilot tramvaja*; Laguna, Beograd, 2019.

Postoji čitav koordinantni sistem u kome Jovica Aćin stvara bez obzira da li se nalazi u ulozi urednika, prevodioca ili pisca. Taj sistem se sastoji od ključnih tačaka, oslonaca na sasvim određene literarne pretke. Jedan od njih je svakako i nemački filozof, Valter Benjamin. On će u novom Aćinovom romanu, *Pilot tramvaja*, odigrati glavnu sporednu ulogu.

Koristeći tehniku priče u priči, po modelu ruskih lutki, babuški, narator pripoveda o svom putu na jug Francuske gde upoznaje čoveka koji će mu pričati o svom prijateljstvu sa izvesnim Benijem u kome nedvosmisleno čitalac prepoznaje život i lik Valtera Benjamina. Umesto konvencionalne postmodernističke tehnike pronađenog rukopisa, ovde narator pronalazi živog pripovedača metaforičnog prezimena, Miljan Klisura. Po njegovim kazivanjima će iz dana u dan nastajati rukopis koji bi trebalo da predstavlja zapravo ispovest i životni put samog Klisure kao centralni segment romana, dok je okvirna priča relativno kratka i marginalna ljubavna priča samog naratora, budućeg pisca. Kada pripovedač upozna Miljana Klisuru, on je već u poznim godinama, Srbin nastanjen u Marseju pošto je još kao dečak, prešavši u Prvom svetskom ratu Albaniju, došao u Francusku kao ratno siroče. Koliko god neobična, ali i tipična i nesumnjivo tragična bila sudbina čoveka koji je kao i mnoga srpska deca bio spasen i zbrinut u Francuskoj nakon strahota Prvog svetskog rata, ova priča se usložnjava novom pričom o liku i delu Valtera Benjamina, te vrlo brzo postaje izvesno da roman Jovice Aćina zapravo želi da ispriča nešto sasvim treće što se ne samo dodiruje, već zadire i u samu suštinu tragičnih biografija dva navedena glavna junaka, Klisure i Benjamina.

Ispočetka, dominantna je priča o poslednjim danima Valtera Benjamina koji je kao nemački Jevrejin bio prinuđen da



149

DOMPETI



150

DOMETI

napusti Nemačku i jedno vreme provede u Francuskoj, a potom se ubio nakon neuspelog pokušaja da se pred nadirućim fašizmom prebaci u Španiju i dalje nastavi putem svog spasenja. Mnoštvo je pritoka ovoj priči o prijateljstvu između Klisure i Benjamina, odnosno, preciznije bi bilo reći Klisurinoj opsednutosti Benjaminovom neobičnom ličnošću koju će isklesati nekoliko važnih životnih prekretnica: dolazak iz Nemačke u Pariz, interesovanje za komunizam, eksperimentisanje narkoticima, sve su to teme koje će biti samo usputno spominjane i zaseniće Benjaminovo iskustvo logora i neuspeli pokušaj da se pobegne u bezbednost drugog sveta.

Paralelno sa Benjaminovom opštepoznatom tragedijom progonjenog Jevrejina, kao neka vrsta blizanačkog, tj. dvojničkog, takođe tragičnog života, ispisuje se svedočanstvo Miljana Klisure čiji je život prepoznat kao romaneskan. Klisurina životna priča se sažima na kraju romana kroz njegovo hodočašće po mestima velikih stradanja: on odlazi prvo u Portbou, pogranično mesto u kome se Benjamin ubio nakon što ga je policija vratila sa granice kada je pokušao da se spase od nacista prelaskom u Španiju. Potom odlazi u Buhenvald, logor smrti gde mu je stradala supruga, i konačno na Krf, ostrvo Vido, mnogo godina pošto je u more bačeno mrtvo telo njegovog oca.

Ključna tema Aćinovog romana se tako otvara kao uvid u zbir iskustava patnje i smrti u nacističkim logorima i ova iskustva će se na različite načine osvedočiti u životima svih pomenutih junaka romana, bilo glavnih, bilo sporednih, bilo da su u pitanju lične priče ili usko povezane sa članovima njihovih najužih porodica. Tako se otkriva još jedan aspekt Aćinovih interesovanja a to je tema logora kojom se bavi već dugo, još od dana kada je (1986) uređivao časopis *Delo* sa temom *Književna logorologija* (zastupljeni su bili Šalamov, Betelhajm, Gruđinjski, Solženjicin, Grosman, Brodski i drugi), do knjige *Gatanja po pepelu: O izgnanstvima i logorima tragom pisanja*, posvećenoj patnjama i užasima logora XX veka.

Zašto je, međutim, Aćinu važno da u ovom romanu govori o slučaju Valtera Benjamina koji čak i nije stradao u logoru i da gotovo detektivskim postupkom osvetli okolnosti pod kojima Benjamin napušta ovaj svet? Pre svega zato što je Aćinova prava namera da se u romaneskni okvir, poštujući zakonomernosti romanesknog postupka, pretoči imaginarni esej o vezi između filozofskog promišljanja usuda istorije Valtera Benjamina i njegove tragične sudbine. Kao predložak, Aćin koristi poznati Benjaminov esej iz njegovih *Teza o filozofiji istorije*, pisanih

pred sam kraj života, gde on svoj doživljaj istorijskih procesa slikovito opisuje analizirajući sliku Pola Klea, *Angelus Novus*. U Benjaminovom viđenju, *Angelus Novus* postaje Anđeo uništenja: okrenut licem ka prošlosti, on užasnut gleda u ruševine koje olujni vetar napretka ostavlja za sobom, neumitno noseći i samog anđela stalno napred ka budućnosti koja će već u sledećem trenu postati ruševina prošlosti i istorije. Istorija je dakle večna propast, napredak je zapravo uništavanje postojećeg, a odmora ni preokreta na tom rušilačkom putu zapravo nema. Sa iskustvom logora i progonstva, stalne opasnosti i nemoći da se dosegne bezbedna pozicija iz koje bi se sagledavao istorijski trenutak sveopšte propasti Drugog svetskog rata, Benjaminove teze u Aćinovom romanu imaju snagu istinskog svedočanstva. Uparene sa tragičnim momentima sudbina različitih ljudi, ove teze kao da se same potvrđuju dajući alibi tekstu Aćinovih svedočanstava. Dvadeseti vek je ispunjen strahotama: Prvi svetski rat – Aćin uzima paradigmatične sudbine – srpskog momka koji bežeći pred ratom svedoči bici kod Galipolja, potom prati i čuva srpskog dečaka kome umire otac nakon mukotrpnog prelaska preko Albanije i Plave grobnice na Krfu stiže do Francuske, a potom i tamo biva stavljen pred još strašnija iskušenja Drugog svetskog rata, smrt žene u logoru, mučenje prijateljeve sestričine i sestre, smrt i užasi patnje poput amblema zločinjenju u proteklom veku. Ova svedočanstva bezuslovno potvrđuju Benjaminove teze o tragičnosti istorije koja za sobom ostavlja samo ruševine, jad i katastrofu.

Aćin će čak u jednom eseju pisanom za *Sarajevske sveske* svojevremeno napisati jedno moguće razmišljanje o tome kako je Benjamin predvideo užase onoga što su nacisti zvali „konačnim rešenjem“:

„Problematizujući čuveni tekst Valtera Benjamina, *Uz kritiku sile*, Žak Derida će u njemu otkriti implicitno mišljenje, slućenje nacističkog *Endlösung*. Time smo ponovo kod svedočenja.

Zloglasna konferencija na Wanseeu, gde je prvi put, koliko mi je poznato, javno nešto rečeno i priznato o 'konačnom rešenju', održana je 1942. godine. Tada je nacistički plan već uveliko bio ostvarivan. 'Konačno rešenje'? Ukratko: masovno istrebljivanje. Način: logori smrti, *Konzentrationslager*. Da li je toga Benjamin mogao biti svestan kada je, 1921. godine, pisao svoj prilog *kritici sile*, *nasilja*? *Samoubistvo* će izvršiti 1940. godine. Uoči smrti, ne samo da je bio svestan, nego je nepobitno znao. Ubio se, rekao bih, baš od tog znanja.”

U romanu Jovica Aćin neće pokušati da Valteru Benjamini pripíše mističke moći predikcije, ali će ostati pri temi večite zagonetke odakle dolazi zlo koje u sebi sadrži metafizičke pa i ezoterijske elemente nikada do kraja objašnjivog. Aćinov roman ipak nije isključivo zasnovan na pesimizmu i beznađu i on će u samoj završnici učiniti pravi kopernikanski obrt i vešto povezati različite junake i vremenske periode u jedinstvenu smisaonu celinu sa odgonetkom, koristeći se, u svom poetičkom maniru i neophodnim natruhama začudnog i fantastičkog, efektima postojanja slučajnosti i u najtvrdim realističkim dokumentima i svedočanstvima, koja na koncu uvek funkcionišu (kao božja promisao) poput neke više istine.



žensko pisanje o ljubavi i seksualnosti

Sali Runi: *Normalni ljudi*; prevod sa engleskog Vuk Šećerović, Geopetika: Beograd, 2019.

Normalni ljudi, drugi roman autorke Sali Runi, u originalu objavljen 2018, nešto više od godinu dana nakon njenog prvencu, *Razgovori sa prijateljima* (2017, a kod nas je, u izdanju Geopoetike, publikovan 2018), utvrdio je njen status jedne od najpoznatijih irskih i, još šire, anglo-američkih književnica mlađe generacije. Književna kritika, isto kao i široka, naročito mlađa čitalačka publika, entuzijastično je prihvatila prozu Sali Runi – među brojnim nominacijama i osvojenim nagradama, *Normalni ljudi* našli su se i na široj listi za Men Bukera 2018. godine. Najavljenim ekranizacijama oba njena romana, štaviše, ova popularnost prelazi okvire književnog polja. Najočiglednija objašnjenja datog fenomena jesu čitljivost romana i teme koje obrađuju. Na nivou forme, romane Sali Runi odlikuje i stilaska i žanrovska jednostavnost. Reč je, najkraće rečeno, o realističkim tekstovima koji se mogu okarakterisati kao obrazovni romani (*Bildungsroman*, roman o odrastanju), a istovremeno i kao ljubavni romani. U vezi sa tim su i teme romana – u oba narativa tematizuje se odrastanje mladih ljudi u ranim dvadesetim u savremenoj Irskoj, njihov prolazak kroz studije i ljubavna iskustva.

Vrednost ovih tekstova i značaj Sali Runi, međutim, nalazi se u specifičnom pristupu datim temama. Ljubavni odnosi između likova, kao i odnosi likova prema sebi i sopstvenom telu, prikazani su na fonu društvene stvarnosti druge decenije 21. veka: koliko su određeni njome, toliko joj se i odupiru. Pritom, ova određenost nije jednoznačna, nije uprošćena; naprotiv, rod, klasa, društveni kapital, geografsko poreklo, porodični odnosi, a na kraju i individualni izbori, smeštaju likove u kompleksne položaje i odnose moći. Sami likovi, inteligentni i obrazovani, imaju razumevanje za sopstvenu situiranost u dati kontekst i svoj položaj u njemu. Ono što romani iznova pokazuju, međutim,

jeste da se ne može biti iznad situacije, sagledati stvari potpuno „objektivno“ – neravnomerne pozicije moći u kojima se likovi nalaze pre ili kasnije dovedu do nesporazuma, do nerazumevanja. Ovakva dinamika odnosa karakteristična je za oba romana; u *Normalnim ljudima* ona donekle predstavlja i dinamiku same radnje.

Normalni ljudi prate razvoj ljubavnog odnosa Merijen i Konel od njihove završne godine srednje škole u provincijskom gradu zapadne Irske do kraja studija na prestižnom Trinitij koledžu u Dublinu. S jedne strane, Konel se od početka njihovog odnosa nalazi u sigurnijoj poziciji: za vreme srednje škole, dok je on na vrhu društvene hijerarhije, a Merijen na dnu, njihova veza odvija se pod njegovim uslovima. Iako će u novom društvenom okviru Trinitija njihove pozicije u hijerarhiji biti izokrenute, ista nejednakost, tj. Konelova (emotivna) dominantnost koju će on sebi eksplicitno priznati tek na samom kraju romana, ostaje. Naracija ni u jednom trenutku ne daje psihološku dijagnozu Merijeninog karaktera, ali njena potčinjenost i mazohizam u odnosu sa muškarcima, kao i snažna potreba za ljubavlju, uverljivo su motivisani nasiljem u porodici i potpunim izostankom ljubavi i sigurnosti uz koje Merijen odrasta.

Ipak, dati odnos nije do kraja određen Konelovom nadmoćnom pozicijom. Iako njemu ne nedostaje samopoštovanje kao Merijen, depresija od koje boluje čini ga jednako ranjivim kao što je ona, iako na druge načine. Osim toga, Konel se na Trinitiju, gde se Merijen savršeno uklapa, suočava sa snažnim osećanjem nepripadanja usled nedostatka ne samo materijalnog, nego i svakog nematerijalnog kapitala. Iako će preispitivanje sopstvenih intelektualnih kapaciteta prevazići kada uvidi da udobnost i samopouzdanje s kojima njegove kolege prolaze kroz život nisu potvrda njihove intelektualne, nego klasne nadmoćnosti, Konel ne može da se otrese izvesne anksioznosti u vezi sa novcem dok god tog novca nema. Isto tako, Merijen nije svesna sopstvenog slepila za značaj novca, dok god ga ima više nego dovoljno. Iz ovog razilaženja perspektiva proističe jedan od najvećih nesporazuma u romanu, koji bitno određuje dalji razvoj priče i samih likova. Obeležen osećanjima nesigurnosti i poniženja, Konelov nespretni pokušaj da pita Merijen za ostanak u njenom stanu tokom letnjeg raspusta, kada ne može da priušti stanarinu, Merijen interpretira kao hladnokrvno obaveštavanje o njegovom napuštanju Dablina.

Konelova nadmoćnost u odnosu sa Merijen, pored toga što nije apsolutna, još manje podrazumeva eksploatatorski odnos,



što je naročito bitno za seksualne politike romana. Ovo je najočitije na temi mazohizma, pogotovo kroz kontrastnost odnosa koji Konel, sa jedne strane, i drugi Merijenini partneri, sa druge strane, imaju prema njenom mazohizmu. Za Lukasa i Džejmija, Merijenin mazohizam predstavlja, vrlo jednostavno, otvoren prostor za udovoljavanje sopstvenim sadističkim fantazijama pod izgovorom da udovoljavaju njenim. Konel, koji istih fantazija nema, nalazi način da odgovori na Merijenine želje bez nasilja i bez povređivanja, stvarajući siguran prostor u kom ne postoji bolna kontradiktornost između Merijenine potrebe za ljubavlju i njene želje da bude seksualno potčinjena. Seks u romanu, uostalom, uvek je prikazan kao emotivno i psihološko iskustvo, ključno u sazrevanju likova i razvoju njihovih intimnih odnosa. Time je, svakako, uspešno izbegnuto objektivizovanje likova i nemotivisano, pomografsko predstavljanje seksa.

Tema Merijeninog mazohizma jednako uspešno funkcioniše i kao prizma kroz koju se predstavlja ljubavni i seksualni odnos između protagonista i kao prizma kroz koju se predstavlja Merijenin individualni razvoj. Reč je o procesu koji počinje Merijeninim mišljenjem da želi nasilje, da bi potom osvestila da je moguće imati potrebu za nečim što ne želi. Kraj radnje romana jeste Merijenino postajanje „normalnom osobom”, što između ostalog podrazumeva posedovanje bazičnog osećanja vrednosti i samopoštovanja i sposobnost da se razlikuje nasilje od ljubavi, i zadovoljstvo od bola.

Individualni razvojni procesi dvoje protagonista, mada ne identični i jednaki, umnogome su u odnosu međuzavisnosti sa razvojem njihovog prijateljskog i romantičnog odnosa. Drugim rečima, svet romana počiva koliko na razumevanju savremenih društvenih okvira u kojima takozvana generacija milenijalaca odrasta, toliko i na uverenju, koje na kraju romana deli Merijen, da ljudi mogu promeniti druge ljude. Kako je reč o promenama koje izrastaju iz ljubavi, i kako kraj radnje ne insistira na fantaziji doživotnog, ekskluzivnog partnerstva lišenog konflikta, kraj romana suštinski je, i to uverljivo – srećan, bez „hepienda”.



155

DOMPETI

маријана јовелић

игра поленових зрна, или одвраћање урокљивих очију са жаоке у мети

Небојша Лапчевић: *Берачи полена*; Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево, 2019.



156

ДПМЕТИ

„Разумети, значи почети волети.” Да, или не? У ком од судном моменту је *ratio* реална запрека пуноћи једног јунговски екстравертираног доживљаја света, и стварности која почива на суштаственој, непатвореној, изворној, исконски-чистој емоционалности? Фројдовским маниром филигранисано, свест збиља јесте врх леденог брега чији део највећма, у виду утонулих, преплављено-препокривених громада распојасано језди испод површине мора, недоступан испитивачко-знатижељном оку не само другог бића, него и друготног опонента властитом првотном „Ја”. Реч је о лицу, *Primus Egi*, загледаном у ту мирну површ којом лутају санте. Није ли поезија својеврсни вид свеколике реактивне формације, како би званични психолози рекли, одбрамбеног механизма при коме се рационализација, попут повратног бумеранга, нељубазно и недобросуседски судара са осећајношћу, као оправданом сврховитошћу живота јединке? Тај реактивно-формацијски прелазак у супротност, сувисао је једино ако нам омогући да племенитијим, прозорљивијим, очима кроз које, по речима једног песника „никада није прошла нити једна сумња”, необременени сувишним предрасудама о људима и објективно стварности, приступимо животу виталистички, конструктивно, с оптимистичким жаром и изгледом у могући добитак.

Лапчевићев храбри приступ гносеолошком испитивању света набујалом у њему и око њега, није базиран једино на себеслушљивој интроспективној, готово догматској докси

спекулације, него на интерсубјективној контекстуализацији у доношењу крајњих судова и закључака. Та живодарна кривуља спољних, и никад до краја дохватљивих и досежљивих асимптота, управо представља онај непрестани надражај који чувеном Виктору Иго-у безмало тресе тело узвикујући, да „лепота без изазова наликује мамцу без удице.“ Тако, и у ауторовом афективно-аксиолошком констелацијском систему царује мотивациони фактор, као главни замајац његовог надахнутог поетског нагнућа. Сита мачка зацело никада не лови мишеве, те тако и за песника мотив представља онај динамичко-директивни предуслов његове поетске акционности која доводи до коначног циља. У проблематизацији преимућства емоционалне и интелегибилне претпоставке ваљане и сувисле спознаје света, Лапчевић, ипак, истиче примат осета, док је критичко мишљење у његовој, само на око софистичкој, *sic ac non* методологији испитивања света која не наликује на испразну еристику, очито врста лакмуса, тј. референтног тела које му помаже да у властитим очима провери исправност сопствених решења и евентуално поткрадених субјективизама, који никако нису деконструктивистички индивидуализми. Дакле, разум овде није врховни судија, него само коректив који му помаже да не склизне у негативистички солипсизам, под којим подразумевамо себиично центрирање варљиво објективног сопства у средиште властитог и космичког просторног епицентра.

У сагласју са наведеним песник, у песми „Поправљамо кишобране“ упитно каже: „Одакле долази та глад, ако је у мени киша? Дакле, Лапчевићева лирска афекција, извесно, у себи носи одређену дозу аперцепције, као облика активно освешћене перцепције, не регредирајући и недевалвирајући, при том, у самосврховити и самозаљубљени интелектуализам, нити у антиципаторски страх за сопствени живот, или егзистентност реалитета око њега. Без сумње, не уочавамо недостатност аутореклексивности и контемплативности, али се она не своди на дедуктивистичко-дискурзивне стерилитете, не обезбљујући примарни и иницијално утемељен виталистички и антипесимистички животни став и *life-style*. Ауторов антимеланхолизам и антихерметизам у целисти је проткан хилозоизмом као једном врстом филозофеме, односно, филозофичног схватања живота а то је, да је свака ствар на овоме свету прожета, управо, животом.

У песми: „Ко хоће да узбере грозд“, песник горљиво кличе: „Чупам се из земље и камена и устремљујем џигљавим ко-



рењем својим, да бих говорио о рођењу и времену". У песми „Поље", он живахно узвикује: „Пођимо да саберемо светлост". Његов непресакли оптимизам ганутљиво шикља и исијава из песме „Наочари Џона Ленона", у којој он сугестивно поставља питање: „Да ли је све Велики прасак, или вечна музика"? Још једна филозофема која дели трон са витализмом и хилозоизмом, јесте и Лапчевићев особит еудајмонизам у схватању реалитета. Појмовно, овај термин означава учење, да су срећа и блаженство главна мотивацијска основица људског деловања. Та увереност у моћ поезије лежи и у стиху: „Наш запис, набрекао, шири крила." У песми „Орнаменти спрам светлости", песник гласно шапуће: „О, када би имала осмех милоснице, себе бих се сетио". Ово је један самосвојни експеримент песника, у коме је лик жене једна врста „Alter ego", понут Да Винчијеве „Аниме" из Мона Лизе, која топлим дахом наговештава: „На истом прозору, руке моје руке, твоје руке ушушкане у рогоз". Надаље, Лапчевић тихо, жуборљивим гласом понорнице које не најављује очекивано и одвећ олако искрснуће у надземни део песничког тла по којем гази, назначавача читаоцу: „Залутало тражим своју душу, а она је негде иза мене, држи виљушку и набада вечерњи комад меса." У „Ноћи песника", аутор се пита: „Да ли то Ева још чека рајски обнажена, док лист не пожути?" Да ли ће она, тада, можда, поново бити свесна принципа маскулизованог талога који тиња, као вид амбиваленције, у свакоме од нас, као што то Библија и вели, те је живот само беспштедно и напорно трагање за тим волшебним, а тако једноставним спајањем душа које не доводи до осећаја егоцентричног самопопства, него припадности као вида властите довршености, оцеловљавања и комплементарног саобразја.

Принцип властите одговорности не „виси" над главом као нереална, ирационална стрепња песничкова. Он подвлачи сопствену савест, као еквивалент простом фројдовски дефинисаном тројству „основних" инстинката, у креирању властитог пута бољитка на микро и макро-терену. Лапчевић се, готово скрушен у молитви, раздире: „Није за то крива судбина светова, већ пећински човек који отровном стрелом убија мамута и тражи извор подно леденог врха, што се таласа." Дакле, постулат минимизираних редунданција, односно смањење општег фактора као „главног кривца" и наглашавање личног чиниоца у персоналистичком смислу трагања, јесте оно за шта се аутор здушно залаже.

Опсесија женским ликом не може се, дакле, свести само на песничков инитимистички метанаратив, него и на јоште

древни, библијски дуализам људског тоталног персоналитета у моме је трагање за одсеченом, другом половином, као суштином властитог самооткривања онај неизоставно значајни услов без кога се не може добрано сазнати било шта о себи и о свету. Дакле, мотив драге, јесте супортативни механизам пројекције у процесу когнитивног трагања за властитим идентитетом и ту потрагу аутор реализује како кроз врсне симболизме и имагинативне метафоре, тако и кроз сваковрсна, занимљива језичка решења.

Постоје, рекло би се, каткад бојажљивије, а понекад богме и сувереније, назнаке особеног племенско-атавистичког, архаично-архетипског инстинктивизма и интуиционизма у ауторовој посматрачкој визури света и ослобођено-запретаној властитости. Неретко се сусрећу и преплићу, али не и саплићу онирички-орфичко и реалистички-емпиријско, онострано и овострано, но никако једино и ауторитативно нагонско, јер Лапчевићева емоција није непромишљена и рађа осмишљено и оциљено поетско гигање. У песми под називом: „Надолази нека вода“, аутор вели: „Између овог и оног света, кажу, неће више бити времена. Надолази нека вода.“ Ми се, надаље, питамо: Да ли је то та иста вода која његове лирске очи „обневићује небовидом“, инспирисани његовим надахнућем где уметност, зацело, није само уметност ради уметности, него и ради очовечавања, на ваљан начин, зналачко-вештим потезима скулпторског длета личног и самоисцељујућег откривења. Следствено изреченом, једнострано и нетачно било би Лапчевићев извесни прекогнитивни импулс сводити на било какав вид предестинације и погубног детерминизма у схватању света и свог положаја у његовом координантном систему. Он је само неспутан и неинхибиран у жестини лиричког динамизма, али његов маневар је дубоко осмишљен и хуманизован, служећи сврси општег добра, те не манифестујући пркос једино ради пркоса, што може обесмислити било који напор да се калокагатијски целисходно лиризује Васиона почев од самог читаоца када Бераче полена једнодахо узме у руке.

Уз напред наведено предочавамо, да изнети одбрамбени механизам не значи нужно облик неадекватности песничког поетског понашања, као вид својеврсне „неприлагођености“ сложеним стратумима збиље која аутора снажно обујмљује и окружава. Наиме, пројекција нипошто не корелира са појмовношћу категорије идентификације, било да је реч чак и о типу позитивне идентификације. Она





160

ИМПРЕТИ

би, недвојбено, имплицирала вид деперсонализације која, извесно, није карактеристично својство нити песникове личности, нити стратешко-идејног хабитуса његовог лиричког прегнућа. За њега је поистовећивање посве покушај, да се кроз метод одраза у огледалу сучели са самим собом у оној пуноћи тоталитета која би у крајњем исходу дала што валиднију, смислено-благоглагољивију, али не одвећ херметички-лаконизирану, него веродостојну слику о себи. Рефракцијом зракова, исти се уредно враћају под идентичним углом упада на поједину тачку његовог поетског структуралитета, те се апсорпција врши само у домену оправдане истинитости.

Процес „опрашивања“, из дискурса симболичко-метафоричког проматрања и проблематизације ширења добре енергије свету око себе и мултипликације Добра, као спасоносног ентитета самерљивог с појмом напретка, уистину, круто биологистички гледано може имати форму аутофертилности, тј. аутогамије, самоопрашивања, као бесплодног начина једне лирске реалистичко-теогоничке акције. Насупрот поменутом, ова трансцендентална „полинација“ може бити и унакрсна, тзв. алополинација, онда, кад се поленово зрно једне биљке преноси на жиг тучка друге биљке. Строго нативистички узев, она носи карактер абиотичког, или биотичког својства, зависно од тога да ли је вектор „полинације“ ветар, или, пак, други неки инсект.

Читање Берача полена Небојше Лапчевић каткад заличи на реанимацију несвесних, малаксалих груди наоко обесвешћеног читаоца. Методом „гледај-слушај-осећај“, чувеном методом искусних видара људских тела и душа наш поета, након „отварања дисајног пута“ читаоца, вешто и зналачки, убедљиво и сугестивно приступа његовом срцу, ради спасоносног оживотворавања.

Дакле, код Лапчевића не постоје тзв. леталне дозе након којих „златни меци“ узимају читаоца у натапајући и живоблатно-халапљиви, погубни антиреалитет самоуништења сумњивом зависношћу. Наиме, када у процесу симболичког „опрашивања“, поленово зрно његовог стиха падне на лепљиви жиг тучка, и увек када је вектор разношења праха један емоционални и удубљени конзумент-читалац, наш аутор и сопствено и његово биће протресе неумитним и непобитним питањем које искричаво наговештава светлוצаво-мистификовану тајну рађања и нестајања. Ова, пак, неретко, уме да буде само тек натукнута и, самим тим, најблиставија сричући вечи-

то питање: „Какав је био укус оног сировог полена у песнику пре него су га брижљиво и марљиво надоградиле вредне пчеле у пчелињем царству досегнутих истина?“

ода постмодерним стиховима

Александра Батинић: *Мало присуство*;
Библиотека „Милутин Бојић”, Београд, 2019.

Мало присуство је збирка песама на какву се чека дуго. Међу многобројним истакнутим песницима и песмама не постоји оваква зрелост размишљања, богатство речника, снага симболике, уплив природних наука у токове књижевних потока речи. Песникињу, а тиме и њену поезију, јер се она без субјективности творца не отелотворава, одликује ерудитивност и сцијентизам. Мотиви који се провлаче кроз свих пет сегмената збирке јесу смрт, пролазност, трајање, борба са временом, запитаност над судбином човечанства. Постмодернизам у свету лирског.

Колико је заправо тешко бреме освешћеног човека, оног који је почео да размишља о прошлости, будућности, те и садашњости човека уопште? Тежину доноси и чињеница да, када једном почнете да се предајте таквим мислима, оне више никада не нестану, барем не дугорочно. „Данас, само хрпу ствари шетаћемо, / носимо нас, на невидљивом, све тежем ланцу” (10). Јер та хрпа коју представљамо никада ни не делује као терет, то је подразумеваност. Потом, тврди песникиња: „Погинућемо од преосталог времена”. Иако је стих извучен из контекста специфичног описа љубавних проблема, он свакако говори о тој тежини које време спушта на леђа не савременог, већ било ког човека.

Уколико први део, насловљен „Inter nos”, сагледамо као целину, увиђамо да се песникиња бави и емоцијама између два бића, те опет борбом са временом, трајањем. Овде се трајање преиспитује са тачке гледишта љубавника. Љубавник из песме „Међу руковатима сећања” усељава се у кожу свог објекта љубави, страхујући да ће ту остати изгубљен и заборављен међу другима. Он моли за трајање, незаборав:

„само, не пуштај ме из чељусти / твојих маштарија. / Изгубим ли се негде међу пртљагом / знам да ме нећеш тражити“ (17). Али, и сваки наговештај, помисао на љубав, враћа на идеју смрти, нестајања, заорава, вечности: „Мелодија таласања тела је очаравајућа. / После мале смрти, шетам ти, шетам по кожи.“ (18) и „[п]ређемо из сећања у заборав, / али остављамо кости. / Да се смрт задави“ (20). Вечност, ништавило је оно што нас неизоставно чека на сваком путу: „Имамо ли где да одемо, разасут, / разасута, осим ваздуху, јефтином / за плућа. / Ширином беспућа? Дубином лудила?“ (23).

Уочавамо и то да песникиња изузетно добро влада латинским изразима, користећи их као поднасловe, наслове, а потом и да поседује изузетно опште образовање, а свим тим елементима даје својој поезији поменути ерудитивни карактер. Латински поднаслови красе први и последњи, односно пети, сегмент збирке. Назив последњег својим насловом „*Post tergum*“, а потом и стиховима, говори о ономе шта остаје после нас, шта се дешава након наше смрти. Музика као пратња смрти јавља се вероватно као утицај модернистичке српске поезије. Јавља се звук као мелодија, звук као тишина („ћутаћу ноћи, записујем смрт, и мук“), звук као откуцаји сата, односно звук протичања времена.

Песма „У пукотини рођења“, лаконски, језгровито даје преглед ковитлаца мисли и онтолошких упитаности песникиње. Она садржи неколико кључних појмова: реч, сумња, смисао, бол, тишина, гордост, први човек и смрт. Песникиња поручује да нема места лажним представама, лажној слици стварности („Нема ту ватре“), човек се болно копрца у потрази за смислом, налазећи да је и први човек бесповратно отишао у смрт, заборав, ништавило. Много речи и објашњења ваља заменити тишином, јер, једном пробуђен, немир свакако остаје: „Звук бујице потапа / непрекидне низове речи – / неповезано, повезано, напокон се свеже / немиром. И остане, / стоји, сталактит, у пећини“ (79). А шта се десило са првим човеком и шта ће се десити са нама? Песникиња даје одговор: „Памти нас само искра свемирског кремена“. Тишина, чекање краја сопствене егзистенције, које се манифестује и у физичком болу, болу страха од непознатог, болу спознаје колико је наше мало присуство заиста мало: „чекам, / да ми егзистенција прође кроз прсте, / и постанем неприметна саблан / у простој игри пермутације судбина“ (78).

У сегменту који је песникиња насловила „Превазилажења“ описује се покушај човека да некако савлада сва та



163

ДОМЕТИ

мучна питања која га прате без обзира на осмехе, на срећне тренутке, без обзира, како и она каже, на „маскирање живота“. Човек себи обећава да ће следећи пут, у следећем животу или кроз своје потомке, запамтити претходне путовања, отргнути прошлост од заборава, понети жива сећања, успомене, не оне записе историјске које индивидуе заборављају, гурају под тепих на великом балу историјских знаменика, али узалуд: „Овај пут, / ко сваки други пут, / одвешће ме на починак некуд / одакле нећу знати да се пробудим, и вратим, / и, ко сваки пут, / на одредиште ћу стићи касно, или никад, / осакаћеног сећања зашто туда идем“ (59).

Збирка завршава песмом „Отпет“ или назнаком будућности, својеврсном понудом разрешења вечне упитаности о ономе што следи након нас. Развија се нова јединка, поново све почиње од раскошћавања језичне кости, односно њеним одвајањем од свих осталих – развија се говор, поново реч, сумња, немири, али, ипак „[т]ребало би поћи том присуству, / у коме би нас бар телом имало“ (88).



pozorišna čitanja: novosadske pozorišne priče

ISTINA U PLAMENU, STVARNOST U POZORIŠTU
ili Tamo gde smo ostali

Pozorišno ostvarenje doživljava se, prihvata i tumači na različite načine. Predstava „Požar. Laundž / Kontrast ili Tamo gde smo ostali“ (Srpsko narodno pozorište Novi Sad) pre svega se pokazuje kao čin ljudskog nastojanja da se podseti na tragične događaje u novosadskom kafeu i diskoteci, da se u dobu brzog zaboravljanja ne odustane od stalnog pominjanja olako izgubljenih mladih života, potrebe da se skrene pažnja na uzroke i posledice onoga što se zbilo kao paradigmatične slike stanja stvari u neredu zapuštene stvarnosti savremenog ljudskog okruženja. „Požar“ je „priča i o nama i našem društvu“ a u njoj je snažan izraz saosećanja i bunta i beznadežnog osećanja ostavljenog pojedinca, i nepristajanja na površna objašnjenja i želje za razjašnjenjem, i žaljenja, razočarenja, upozorenja, i pogled-kroz-prošlost u budućnost bez izgleda i poziv na odgovornost. U osnovi postavljenog, zahtevnog teatarskog – ljudskog poduhvata stoji dokumentarna drama koju autori (Mia Knežević i Momčilo Miljković) sklapaju od obimne građe sudskih spisa, rešenja, veštačenja, žalbi i dopuna, svedočenja preživelih, prijatelja, roditelja žrtava, da bi se ono što se desilo sagledalo iz različitih uglova, pod promenljivim, varljivim prosvetljenjima istina i zabluda, približile izjave, ispovesti, lični uvidi ljudi i zvanične verzije. Uz zalaganje da se ne pišu replike i ne izmišljaju scene („Trudili smo se... da kreativno uklopimo obiman materijal koji nam je bio na raspolaganju... – a da ga opet, koliko god je to moguće, ostavimo netaknutim“ veli Miljković), nastaje opsežan, uzoran predložak stvarnosti koji se predaje pozorištu. Obično se smatra da tekst namenjen scenskom izvođenju a potom postavljen, predstavljen igrom teatra, pripada autonomnoj zbilji, prostoru pozorišne fikcije





kroz koju se u ovom slučaju interpretiraju sakupljene priče, činjenice, kazivanja, dočarava i ono što je moglo da se dešava sa / u ljudima, što su bila njihova intimna preživljavanja, strahovi, munjevite misli u njihovim glavama kojima se traži izlaz. Predstava „Požar“ koja pobuđuje požar osećanja, stavova, ubeđenja, sumnji i otpora, inspirativno sugerije naročito složeno pokazanje stvarnog u uzbudljivom činu pozorišta.

U čitanju dela vredi uvek početi od naslova: slike reči, njihov raspored, znaci interpunkcije – pauze koji stoje na početku posmatraju se kao gust, koncizan dramski predložak. Požar se već dogodio, tačka. Prvo „Laundž“ pa onda posle izvesnog vremena ili kao da je to isto samo na drugom mestu / „Kontrast“. Sve je to tek hladan telegrafski izveštaj-iz-stvarnosti ali ništa do kraja nije završeno, ostaje jedno ili (ali?); nastavak je *Tamo gde smo ostali* i gde traje užareno stanje stvarnosti, njene (pozorišne) priče (*Tamo gde smo ostali* mesto je *Požara* što se ne prekida i zapravo ime događaja stvarnosti o kome je reč, njegovog pozorišnog predstavljanja). Naziv koji se odnosi na nešto što se stvarno zbilo izvan i mimo izmišljenih, napisanih, dramski uobičajenih i ne-stvarnošću teatra pokrenutih igara, već je sam po sebi drama(tičan), stvarnost ljudskog života je drama, život piše romane i u njima strašne priče. Tekst stvarnosti, diskretno priređen sa željom da ostane što više autentičan, preuzet kao pozorišno štivo, prostire se u scenskom okruženju i potpuno ga ispunjava, pokazujući se kao strašna pripovest sveta ljudi, apartno dramsko delo neznanog autora, spretno izvedena dramaturška zavrzlama sasvim apsurdna i opet uverljiva, bez ishoda i katarze. U njenom pozorišnom predstavljanju očekivani su rediteljski koncept i pristup (Mia Knežević), nadahnuta igra posvećenih učesnika. Ovoga puta, stiče se utisak da tako moćan, samosvojan predložak stvarnosti (kao deo ovdašnjeg svakodnevnog pozorišta) sam određuje stil igranja, žanr u kome on postoji i traje. U tom smislu, rediteljski i glumački napor sastoji se u pre-poznavanju, osećanju, prisnom usvajanju onoga što izvedbeni-tekst-stvarnosti određuje, pa predstava sledi principe klasične tragedije.

Ono što je moralo već se zbilo, ostalo je da se kao u kakvoj mitskoj skaski o tome pripoveda, razmatra koji su razlozi, kako i zašto je do svega došlo i da li je to moglo da se izbegne, kazuje povest-jedne-nesreće. Na praznoj sceni (sa strane su gomile uvezanih dokumenata, predmeta, beleški, prigovora, zapisnika, arhiva u kojoj su ljudski životi, učinjena dela, nemar, ne-odgovornost svedeni na slova koja ništa ne govore i ne rešavaju, neupotrebljiva istorija-od-papira), u mračnom dnu nala-

zi se hor; različite pojavnosti i uzrast članova izraz su mnoštva, zajedništva, raznolikih lica i glasova javnosti. Na pozornicu iz gledališta dolaze (i istim putem se vraćaju) akteri (Miodrag Petrović, Zoran Bogdanov, Dragan Kojić, Dušan Jakišić, Lidija Stevanović), oni koji obrazlažu, pripovedači, tumači što zastupaju određeni stav, viđenje, govore-u-ime-nekoga (ko je izgubio drago biće, preživio užas, odgovornog za učinjeno za šta se traže opravdanja), između njihovih mučnih, oporih kazivanja hladno se raščitavaju sudske odluke koje stavljaju tačku na ono što je bilo. Hor je u neprekidnom pokretu i akciji, pokušava da do detalja re-konstruiše slučaj, prostor se razmerava i prati vremenski tok, tela i glasovi grade prizore dešavanja; pojavljuju se, govore i oni kojih više nema (u času kada su prepušteni tragičkom usudu, bez krivice i smisla žrtvovani), i oni spašeni, i svedoci i krivci, predočava ono što su (verovatno) rekli, pokušavali, činili, i njihovi pokreti u hitnji i traženju puta, izbavljenja; pri tome su svi u ulogama koje se razmenjuju, i učesnici događanja i posmatrači sa strane koji posle svega pokušavaju da sklope priču, i oni koji tu priču pričaju i u isto vreme čine njenu materijalnost. Mi želimo samo istinu, čuće se, ali istina kao da je neuhvatljiva, nedostižna odgonetka nestala u požaru ili se i dalje traži u plamenu ljudskih upornih nastojanja. U precizno iscrtnom predlošku stvarnosti koji se odvija kao antička tragička pripovest zaokružuje se šire shvaćen prostor čovekovog postojanja i traženja. I to je baš ono mesto u kome smo se našli. *Tamo gde smo ostali. I gde smo i sada.*

SVE BILO JE MUZIKA
Rodoljupci pevaju na kiši

(Jovan Sterija Popović: „Rodoljupci“; režija: Radoje Čupić;
Srpsko narodno pozorište Novi Sad)

Gde bi sada mogli da budu oni znani Rodoljupci iz Sterijnog veselog pozorja i oni iz sterijanskog manje veselog pozorja stvarnosti i zašto ih ponovo pesmom dozivamo, šta bi hteli / mogli pesmom da nam kažu? Uvek i svuda prisutni, oni su i dalje na prepoznatljivom mestu gde borave, žive, postoje, obnavljaju snagu za nove važne poduvate. Uokolo su konture kućica, povremena staništa gde svrate da se na kratko skriju od opasnosti ili preodenu (pod drugačijim haljinama biva se neko drugi), a kako pesma pametno upućuje *na sred sela je čađava mehana* (možda se sada zove restoran, klub, kafić) iz koje vire glave *nečešljane* od



167

DOMETI



silnoga pića i zanosa dežurnih rodoljubaca. Stolovi su spojeni, na njima kraj flaše naseckani vojvođanski slasni mezeluci, malo kulena, sira da se nađe uz piće i vatren razgovor i pesmu koja bodri (dok ih sa osmehom priprema neka Malčika ili sosa ili ćerka za udaju ona peva s vrcavim devojačkim maštarijama i aluzijama – neka od ranije ostavljena kobasica već se uzima i podiže uvis kao mač il' barjak) a tu su i neki važni papiri sa planovima i odlukama koji se mrse i maste. I naravno obavezan kutak za mali orkestar čiji zvuci daju moćan naglasak i pratnju grupnim ili solo nastupima. Sa strane je vrtuljak zaostao valjda od nekog putujućeg vašara ili možda tu stalno prisutan za dečije radosti ili kao mesto za odraslu decu gde mogu da obrnu koji krug i naprave predah, rashlade od svih vrućih misli i kaža (iako je to sprava đavolska koja se samo okreće i uvek vraća na isto mesto, zavodljiva varka da na njoj može da se poleti i nekamo pobegne). Svuda uokolo iz mehane se šire bućni glasovi, uvek iste govorancije i nadgovaranja (a Sterija ih je majstorski zapisao) traju unedogled i u njima se ništa ne pomera niti je novo, zauzima se stav i hitro pretičava na drugu stranu; rasprave, agitacije, zaklinjanja, dogovaranja i zagovaranja i poznate istine-i-laži kazuju se kao da se čita važna prva-poslednja knjiga zapisa kojima nema šta ni da se doda niti oduzme, gde sve to može da zvuči kao mantra, bajalica kojom treba da se prizove ono vekovima traženo i gubljeno. Promena načina na koji se, uz muziku i pesmu sinovi roda svog razgovaraju, prepiru i obraćaju onima oko sebe (i u pozorištu, gledateljima bez brkova ili s bradom koji kao da ne pripadaju nacionu) vrlo je važna (bilo kakva političnost u viđenju radoljubija i „Rodoljubaca“ dobija drugačije utemeljenje), muziku treba uvek prihvatiti ozbiljno, ne samo kao povod za raspoloženje i razbibrigu.

Odluka da rodoljupci zapevaju, da svoje prevrtljive povesti i muke kažu pesmom a da pri tome koriste sve one znane i rado, često pevljive refrene, brani uverenje u moć i značenje muzike kao jezika. Ni reč, fraza nije tek skup naređanih slovnih znakova – glasova, pa ni muzička rečenica nije raspored nota koje će se glasovima otpevati: u napevima i naročito onim popularnim nije bitna samo melodija koja se lako nauči i prihvata, pevuši, koja je već deo zajedničkog pamćenja, oni sobom nose prostor, vreme, istoriju, doživljaj nepatvoreme stvarnosti u / spram koje onaj što peva oseća blisku pripadnost; u lokalnim vojvođanskim-narodnjačkim-starogradskim ostaje evergrin zapis bića pa tako i promenom pevanog teksta ono u njima vrlo određeno stvarno ostaje očuvano. Kada se susretnu i jedno drugo pronađu kao pripadajuće, izgovoreno, monolog, replika i „Na sred sela...“,

Sojčice devojčice...”, „Sedela sam za mašinom, šila sam...” stvara se nov, ne samo formalno promenjen iskaz kao operetska arija već drugačije intonacije, dubine, značenja, odnosa prema kazanom kroz pesmu, sterijanska moćna fraza ne gubi prodornost, stiče unapređen identitet. Dramaturški spretno vođeno zbivanje kroz odnos zajednice – grupe i pojedinca koji uvek raspršuje maglovi-te govorne zanose i kvari udružena zalaganja, ubacuje (ne)ume-sne premedbe, u svemu traži razjašnjenja i puteve izvodljivosti kao što to čini Gavrilović (Marko Marković), u žanrovski re-defi-nisanom nastupu pretvara se u natpevanje hora i soliste koji nasuprot višeglasnog pevanja uvek prati samo svoju melodijsku liniju. A kada se konačno oslobodi nezgodnog oponenta, septet rodoljubaca (Žutilov Milan Kovačević, Šerbulić Aleksandar Gajin, Lepršić Dušan Vukašinović / Ivan Đurić, Smrdić Milovan Filipović, Zelenička Jovana Balašević, Milčika Danica Grubački, Nančika Gor-dana Kamenarović) zapevaće novim zamahom, proširiti repertoar nekim savremenijim aranžmanima. I kao što se stavljaju i hitro zamenjuju kokarde (ili se one mrske mađarske nose na odelu a srpske ispod, do srca) i lako u izbeglištvu usvaja srbijanski nagla-sak, tako narodnjački zbor od svog ljupkog kafanskog repertoara stvara operetski ali u duhu zahteva doba uneta ozbiljna muzika vodi formalnim menama prema mjuziklu. A mjuzikl čije bi ime moglo da bude *Rodoljupci pevaju na kiši* (sada bar naslovom svetski, bliži otmenijem *Singing in the rain*) traži probranu završ-nu kompoziciju što treba da se gromoglasno izvodi; poslednja scena kao veselo okupljanje povodom udaje ćerke ili (navodno) tužni skup (sa crnim kokardama) kao opraštanje od dragog (ne) prijatelja Gavrilovića zaključiće glasno i od srca otpavana „Oda radosti” poete Šilera (pisana u slavu jedinstva svih ljudi) i kom-pozitora Betovena. Rodoljubive izjave što se i u proznom izdanju uzimaju kao refreni šlagera dobijaju ovako u ishodu reprezenta-tivnu šlager dopunu. Samo jedna muzička numera govori više i prodornije od opsežnog i rečitog monologa. Ne treba smetnuti s uma: sve bilo je muzika. I ostalo.

UDALJENI GLASOVI, ZAMRLI ŽIVOTI Ogledi iz pozorišne gramatike

Novosadski omnibus – Slobodan Tišma: „Pojačalo i gita-ra”; dramaturgija i režija: Ivana Janošev; Franja Petrinović: „Gra-matika poremećaja”; dramaturgija i režija: David Alić; Srpsko narodno pozorište Novi Sad



169

DOMPETI

I sam naslov „Urvidek“ zbirke Slobodana Tišme (spoj mađarskog imena Novog Sada *Ujvidek* i jednog od najstarijih poznatih gradova *Ur* – što bi po autoru moglo da znači „da je u pitanju arhetip grada“ ili da se radi „o nečemu neuhvatljivom“ ili je to „nešto što je duboko unutra“ ili...) a i priča „Pojačalo i gitara“ iz koje je uzeta kao prva epizoda u zamišljenom pozorišnom Novosadskom omnibusu, nagoveštavaju da izbor literarnih dela autora jednog prostora donosi pripovesti osobenih pogleda, duha i vremešnosti, istorija života tamnih boja, udaljenih biografija u kojima je upisana sudbina izdvojenog pojedinca i gde se kroz proteklo traga za odnosom prema svetu i bivanju u njemu, a različitim jezičkim, stilskim, muzičkim izrazom zasniva mesto književnosti grada u savremenosti njegovog pozorišta. Jednoga dana „sam kupio električnu gitaru i pojačalo“, saopštava Slobodan Tišma kao polazište svoje (delom autobiografske) pank-rok-kafkijanske storije (autor ukazuje da je to rimejk priče „Presuda“ Franca Kafke iz 1912. godine). Uvid u dramatizaciju u dvanaest slika Ivane Janošev posebno je instruktivan. U osnovi narativnog plana prati se put Bezimenog, tridesetšestogodišnjaka koji sam upućuje u svoj životopis – još uvek živi „sa matorcima“ i ima „jako puno slobodnog vremena“, od prijatelja je dobio gitaru i želi da svira i da ima svoj bend (mogao bi da se nazove „Ubogi starci“), stanuje „u Neradnog fronta 52“ ali nije „potpuni neradnik“, kada je bio dvadesetih godina bavio se umetnošću koja „je imala izvesne političke konotacije“ pa je zbog provokativnog dela i „uznemiravanja javnosti“ bio „osuđen na šest meseci zatvora“, nekada možda buntovnik postao je izganik kome su „sva vrata ... bila zatvorena“ i koji više nije pripadao nigde. Ovu savim ne-običnu priču obeležava odnos sina sa bolesnim ocem sa kojim je u stalnom sukobu, koji ga ne razume, sputava u njegovim izborima i odlukama, „ne voli zbog nečeg nedokučivog“ i kao da postoji nešto što ne želi da mu oprost, dok je između njih dvojice kao senka uvek prisutna figura majke na čija se leđa na kraju sve svali. Bezimeni ne pristaje na nametnutu očekivanu poziciju prema ocu čije mesto treba da zauzme da bi se tako „smatrao ostvarenim“, odbija da se uklopi u društvene norme i da bude uveden u svet *odraslih* već pristaje da ostane sa strane, na ivici važnih dešavanja. „Našao sam devojkicu sa kojom uvežbavam svoje pesmice“, želeo bi da saopšti svom prijatelju gitaristi (koji radi kao kuvar u hladnoj Rusiji), i imao koncert sa svojom grupom „u Studiju M“ i to se kratko nastavilo, a onda se izgubila harizma, „Magija je nestala“. U ispraznosti svakidašnjice stvarnog sveta u kome se ne snalazi, otkriće gitare, muziciranja je kao pokretanje zamlog



života, pogled u neku drugu stranu, ali sve brzo prolazi. „Nisam imao hrabrosti ni za kukavičluk“ zaključuje čovek bez imena i hrabrosti i bez gitare (kao junak anti-junaka) ali dodaje: „Dragi roditelji, ja sam vas ipak, uvek voleo“.

U čitanju ponuđene dramatizacije pada u oči pre svega njena atraktivna forma koja bi mogla da se uzme kao autorsko (svedenije) viđenje Tišmine opore po-etike, njegovog odnosa prema sopstvenom pripovedanju, sebi, svetu, želja da delo naslovljeno „Gitara i pojačalo“ najpre (ili više) zazvuči, zasvira, zapeva pa da i na taj način progovori. Uz kratke, reske replike, pozdrave, usputne opaske, izjave od malo reči (kao da i nema mnogo toga da se kaže), poneki duži monolog (čitanje pisma), upisani su kao skup komplementarnih znakova najrazličitiji zvukovi – okidanje upaljača od samog početka pa više puta, kucanje, škripanje, vrisak, pištanje (gitare) i zvonjava telefona, zviždanje, otežano disanje u mikrofona, ozvučeno otvaranje ili zatvaranje prozora, isprobavanje gitare i pojačala i sviranje između ili preko replika, udarci bubnjeva kao energična, stroga opomena; naznačeno je da se „pušta Joy Division“ i da „Devojka svira Amazon“ i da se menja muzika, da sledi „kratka pank pesma *Odakle ti pare za gitaru i pojačalo*“ pa potom pesme „On“ i „Mlad i radostan“. Zabeleženo je i gde su mesta pauze, uzajmih pogleda prisutnih, i položaj, kretanje, raspored figura, da „Majka polako prilazi Ocu, seda na trosed“ i da „se uhvate za ruke“ ili „Otac ide napred na stoličicu“ ili „stoji naspram Bezmenog“... Posmatran ovako, izvedbeni tekst čini se kao akustičko – dramsko štivo (burnih *dogadjanja u jeziku*) koje je već i samo zbivanje i kome još scena treba da donese puno svetlo, kao moćna partitura glasova (za priču o čoveku koji-traži-svoj-glas), rasutih, udaljenih (poput projekcije, eha nečega što je minulo, života koji je prošao i raspršio i nastojanja i nadanja) i zvukova što još uvek mogu sa se uhvate, uz to i kao koreografski zapis i rediteljska beležnica. Možda autorka dramatizacije na način Tišminog Bezimenog u duhu takvog životnog nauma ne pristaje na očekivani, konvencionalniji pristup; njena dramaturška skica, više *orkestracija* nego *dramatizacija* čini sa da teži egzaktnom, minimalističkom iskazu u kome će spisateljska emocionalna i stilska osobenost biti preneti, artikulisana ne toliko rečima, književnim pismom već jezikom, moćima pozorišta pa se otuda ne unose dominantna, određujuća značenja, sugestivna zapažanja, ne verbalizuju odnosi ili unutarnja stanja glavnog junaka i njemu bliskih u zajedničkom prohodu kroz okrajke setne pripovesti o čoveku koji je jednom imao pojačalo i gitaru i svirajući na njoj rekao ponešto, ne mnogo o sebi.





Upravo o tome, važnom ne samo izdvojenom Tišminom pojedincu, osetljivom što tek delimično može da se kaže rečima, o onome što zvučanjem znači i glasom i pesmom i muzikom prenosi govori predstava rediteljke Ivane Janošev. Mesto događanja (rad Andreje Rondović), dom Bezimenog i roditelja, prostrana je oskudno osvetljena soba u kojoj se bolje čuje nego vidi, ne-uobičajenog rasporeda stvari – uz trosed, stolicu, kućne biljke, oborenu lampu na podu tu su mikrofoni, instrumenti, gitara je u prvom planu; još više, to je mesto postojanja u mračnom kutku sveta puno zvukova i glasova koji postaju čujni, čitljivi. Umnoženom frazom u kojoj su i reč i šum i uzdah i udar i muzički pasaž ostvaruje se kazivanje u predstavi koje se ne prati lako i traži vrlo pažljivog gledaoca. U tom smislu pronalaze se manje ili više uspešna rešenja, ponešto biva nedovoljno razumljivo i nedorečeno. Inspirativni su delovi u kojima se prepliću glasovi, preklapaju reč i zvuk, preuzimaju replike i radnje – poruku koju sin prima od prijatelja „Otac kuca na bubnjevima” ili svira i peva sinovljeve tekstove „Mama, tata kaže da sam lud” (čime se verno odražava njihov odnos), kada se Ocu predaje šlagvort „70 km daleko, Išao je unutraške / Ništa nije čuo, kad je natrapao na njega, koji je bio isti on”, Otac krene unazad pa stane naspram Bezimenog i pogledaju se isti – daleki. Upravo ovakvim stilizovanim, muzičkim intonacijama prizora (kao elementima pripovedanja i začenja), u mreži zvukova koji se prostiru, osluškuju, nadjačavaju, prekidaju, gradi se atmosfera koja osvetljava i one tananije niti priče, stanja njenih nosilaca. Zahtevan umnoženi govor predstave umešno prate njeni akteri – Miroslav Fabri kao nepomirljiv, naprasit Otac, Sanja Mikitišin kao izgubljena, pometena Majka što leluja uokolo, nastoji da popravi stvar i Jovan Živanović, Bezimeni sin-sa-gitarom. Prijatelj kao neko ko se odaziva, šalje poruke sa neke druge strane (Fedor Đorović) i Devojka jedino-za-sviranje (Sonja Isailović) samo su prolaznici, lepi glasovi u već zagušenom, pretrpanom, ne – razrešivom svetu Bezimenog; u njemu, u kakofoniji zvukova, odjeka, dozivanja kroz priču-o-gitari, muzika dobija poseban glas, unosi snagu, novi život, pa je priča tog sveta u isto vreme koncert (pri čemu muzički pasaži posebno boje dramaturšku skicu, obogaćuju tokove pripovedanja). Veoma je uzbudljivo izvođenje pesme „Mlad i radostan” grupe „La Strada” koju je Tišma osnovao, njen tekst, melodija, ritam setno zaokružuju povest jednog traganja. „Prošao taj je dan” kaže na početku pesma, „Tako dosadan / Proveden na ulici... / Tako sličan drugim danima”... / I ništa se događalo nije / I niko

nije došao / Ali beše to dan nad danima... / Bio sam tako rado-
stan / Bez ikakvog razloga". „U gradu u zimsko doba, biti sasvim
sam / Biti sasvim mlad / Biti sasvim sam i radostan... / Na ulici /
Mlad i uspešan", to je san Bezimenog kome on teži. I u tome je
cela njegova priča. Priča o Čoveku i gitari.

Kako označiti knjigu „Gramatika poremećaja" Franje Petri-
novića, umesno bi se pitao posvećeni čitalac. Pisac sam u podna-
slovu sugerije da su između korica ispisane „balade s početka
veka" a uz to kao moto uzeti su stihovi Bertolda Brehta iz nje-
gove socijalne balade „Radnik koji čita". Bez obzira što je središ-
nji deo i formalno složen od stihova, prozno delo proznog pisca
osobnog stila i osećajnosti može da se s pravom posmatra i kao
poetsko; možda neku petrinovićevsku baladičnost nagoveštava
detaljnija analiza jezika kojom se zapaža ritmičnost reči u tekstu
ostvarena ponavljanjima reči, priloga (i čitavih rečenica kao re-
frena), probranim počecima fraza što nešto potvrđuju ili odriču
ili su to naročito upitne, kratke, brze, uporne koje se nižu. U tom
smislu, primereno je tumačenje Vladimira Gvozdena po kome je
Petrinovićeva „Gramatika" pre svega „knjiga pitanja koja se bavi
uslovima, okolnostima i mogućnostima sveta koji je naš svet"
ili „knjiga pitanja, slika poraza". Sastavljena od pesama i priča,
„Gramatika" može da se odredi i „kao roman prevashodno zato
što prati sudbinu dvoje likova (Anđe i Sergeja) kroz njihove mno-
gobrojne metamorfoze u proteklih dvadesetak godina", dolazeći
do one tačke kada oni „prestaju da budu likovi u tradicionalnom
smislu". Delo može da se posmatra i kao pripovedni tekst i u
njemu najpre uočen dnevnik svakidašnjih jada, poraza i uvreda,
izveštaj iz konfuzne, traumatične stvarnosti o raspadu društv-
nog ustrojstva bez perspektive, o mučnom razdoblju tranzicije
(reč koja „još uvek dobro opisuje pevanje zabluda" kako veli V.
Gvogden). Tek u raščitavanju počinje da se razaznaje „narativni
sistem", uočavaju nivoi priče, fabule, događanja. A priču ne samo
da žele da ispričaju Anđelka i Serjoža, oni već jesu i mogu da
budu priča i jesu događaj.

Ako je pitanje literarnog dela „Kako prozno kontekstuali-
zovati dinamiku krize" ili dalje „Kako pripovedati tišinu koja se
spušta nad nama?", pitanje predstave je na koji način dramatur-
ški / teatarski postvariti dinamiku piščevog poigravanja rečni-
kom i gramatikom gde stanje jezika predočava poremećaj, nered
sveta i nas u njemu, ako u naslovu dela postoji protivurečnost
(gramatika pretpostavlja uređenost i pravilnost do kojih se drži,
poremećaj je nered, kvarenje, odstupanje), koji su to onda prin-
cipi pozorišne gramatike (pravila) kojima će se scenski ispisati





/ zaigrati neuređenost, nesklad, poremećaj gramatike bivanja? U susretu sa ovakvim pitanjima koja otvara „knjiga pitanja“, u pristupu ostvarenju literarnih i formalnih posebnosti i nastojanju da scenski artikuliše priču i događaj (poremećaja), autor dramatisacije i reditelj David Alić ističe da pisac Petrinović uvodi u „neskladan, hirovit, mrzovoljan, uplašen, agresivan, letargičan, bezdušan i nadasve poremećen svet“. Mogući predložak za teatarsku igru autorove proze „novog gorkog stila“ traži se u sklapanju isečaka velike „Gramatike“ u mali „pozorišni roman“ o sudbini dvoje ljudi u zajedničkom životu (takav je roman obično o ljubavi sred svih nedaća zbilje), ili u izvedbeni pripovedni tekst o stvarnim događajima i junacima našeg doba koji se u različitim situacijama borbi i nesporazuma „odupiru nadolazećem svetu“, ili se sve to možda jasnije ukazuje kao uzbudljiva dramska poema o Anđi i Serjoži, partitura za igru srca i dva glasa i još jednim, muzičkim. Ili je pre – posle svega to duodrama za dva aktera i ne samo dva lika, uz to i privlačan „praktikum“ pozorišne gramatike za istraživanje teatarskih moći i dometa. I na kraju što se čini jednostavno ali ne manje izazovno, materijal scenskog predstavljanja knjige-pitanja biva onaj koji zasniva igru-pitanja od kojih su „kako doživljavamo život i šta smo u stanju da kažemo o njemu“ pre nego što začutimo i „Gde je događaj egzistencije?“ ona prva-prva. U čitanju Alićeve dramatisacije zapaža se spretno uobličena kompozicija mnoštva reči, pitanja, izjava koji zajedno grade gust verbalni crtež sa mnogih boja, u rečenom je sve, iskaz stanja, priča, drama, zbivanje. U prvoj sceni – „uvodu u kvarenje“ zatičemo Anđu i Sergeja u već zapodenutom razgovoru a to su tek počeci pričanja (kako upućuje ona) „O životima kakve smo mogli živeti, a nismo, o propuštenim mogućnostima, uskraćenim prilikama, o časovima ispravnih odluka..., o odlascima i nestancima, o uslovima koji nisu postojali... o zaludnosti i smislu“. Razgovor, pripovedanje, ponavljanje, sve se to meša i brzo postaje rasprava, nadgovaranje, evociranje, podsećanje na ono što je bilo a otkriva razgrtanjem naslaga reči. Jezik koji se koristi odlikuje česta rasprisanost, retoričnost, kazuje se žustro, bujicama reči ne retko istih značenja, suvišnih koje se uporno ponavljaju ili je iskaz kratak, sažet, zgusnut, jezgrovit kao da je već sve iscrpljeno, nekad i metaforičan, priča se i euforično i buntovnički i ironično i sa prekorom i rezignirano, i mudruje i rezonuje i strasno obražlaže i prihvata, i odbacuje jer je uvek nešto nerazjašnjeno i u raznoraznim prilikama stalno se postavljaju pitanja i sve ostaje nepoznato („da li neko nekoga uopšte uspe da upozna?“). Anđa

i Sergej nastupaju kao sagovornici, u neposrednom su dijalogu ili se njihova kazivanja nadovezuju - suprotstavljaju, između su bez prekida i najave monološke partije (kao tokovi unutrašnjih misli) i u njima napomene, komentari, razmatranja, preispitivanja kako je nešto bilo i šta je trebalo da se uradi i kaže a nije učinjeno. Katkad oni dobijaju ispovednu formu, izdvajaju kao izjave koje se upućuju drugom, slušaocu, nekome ko će možda to da čuje ili u prazno. Iako je jasno da „sve je ionako prošlo“, vraća se i deset godina unazad, u sred pričanja sadašnjosti proigrava se, rečima obnavlja scena „Njihova terasa. Noć je“ i u njoj beznadežno osećanje.

Predstava se igra na istom mestu kao i prethodna pripovest Omnibusa „Pojačalo i gitara“. Širok, još više ispražnjen i zamračen prostor čini se kao pravi za „događaj egzistencije“, dovoljno otvoren da se u njemu o životu kaže sve ono što su prisutni u stanju. A to su ovde za priču, energičan razgovor i glasno kazivanje-mnogo-čega uvek raspoloženi Anđa (Mia Simonović) i Sergej (Vukašin Randelović); reditelj ih upućuje u svoj skokoviti predložak za furioznu igru u kojoj je reč osnovni materijal i u kojoj pojavnošću a pre svega glasom treba da ispune prazninu, da uistinu oni sami stasom i glasom budu priča i događaj. Serjoža i Anđelka (kako nekad sami sebi tepaju) su prisutni u svakoj situaciji ali nisu uvek isti, njihovi su identiteti složeni. Anđa je i trezvena i racionalna (analizira sve situacije), odlučna, i besna, nemilosrdna, osvetoljubiva, ali i kada se sve čini „grozno, očajno, razdiruće, nepodnošljivo“ ona nije „neko slabašno, bezvoljno biće“, ne predaje se pred poteškoćama nego gura, povlači, bodri, Sergej je poraženi idealista, „utučen, ugruvan, napukao“, nemoćan da se odupre, izgubljen i odsutan nastoji da nešto kaže, da dođe do reči, „gotovo sudbinski“ uvek u zakašnjenju; zajedno, oni su džangrizavi i ranjivi, mahniti i depresivni, pobunjeni i suvišni ljudi, u sporu ali i nevidljivim nitima vezani jedno za drugo. U nekoliko govornih reminiscencija traumatičnih doživljaja u nasilnom okruženju, samo glasom, gestom preuzimaju uloge i igraju „vrle“ komšije ili lažljivu Baku prevaranta „folirantkinju i namigušu“ ili Rok čičicu. Bučne tirade se prostiru i uglavnom uspeavaju da odjeknu, da zvuče i znače, u brzo izgovaranim rečenicama što praskavo izleću, osobenog ritma, njihovi kratki počeci (zar, zar, čekaj, čekaj, međutim, ne, ajde, neka...) deluju kao ponovljivi zvučni napevi, akordi poezije bunta. Nekad se učini da je sve odavno nestalo, da su od zamrljih života ostali još samo glasovi koji odjekuju; tako u izuzetnoj sceni, kada na vrhuncu gneva one što „će nam doći glave“ proziva i imenuje određenim



rečima, Anđa besno izleće sa scene zalupivši vratima dok se iz okolnih pozorišnih hodnika i dalje čuje njena mahnita grdnja kao eho bića koje se ne smiruje.

Završnica u kojoj se Sergej jetko obznanjuje kao „visokokvalifikovani čitač poezije“, „čitač Zmaja“ (i deklamuje „Al' je lep ovaj svet“) protiče kao njegovo pripovedanje (i sa Anđom doigravanje sekvence) o odlasku u maglovitu Kikindu gde neizbežno kasni i ne uspeva da stigne na književno veče a potom kao kratak susret-dijalog s Plavom koja je (uz pesmu „Kao da ne postojiš“) pre snovito priviđenje no stvarna. Plava (Sonja Isailović, pevačica izuzetnog glasa) zaključuje da nema više ničega o čemu bi se razgovaralo, „Sve je tako poznato“ a Sergej, vrativši se kod Anđe koja gleda u zvezde, kazuje poslednje rečenice: „Nije bitno kako je sve nastalo i kako će sve nestati. Bitno je da ti postojiš“. I bitno je da više nema sumnje: čitava golema kaža bila je baš to. Priča srca. Ljubavna priča.



„á la daberto” podaci o životu i delu feliksa daberta (1829 – posle 1908), autora nadbiskupskih portreta nekadašnje županije

I. UVOD

Tokom naše posete Gradskom muzeju Sombor, na stalnoj postavci smo imali prilike da vidimo portrete nadbiskupa, koje je dao izraditi kalački (kaločki) nadbiskup Đerđ Časka (Császka György). Autor ciklusa bio je njegov slikar Feliks Daberto.¹ Kustos muzeja, Čedomir Janičić me je kao saradnika Kalačkog nadbiskupijskog arhiva zamolio da istražim poreklo spomenutog ciklusa portreta. Tokom istraživanja smo puno informacija pronašli u vezi slikara nadbiskupa Časke, koje želimo ovom pilikom u sažetoj formi objaviti. Život i delo Feliksa Daberta donosi dragocene podatke u vezi nastanka somborskih nadbiskupskih portreta i u vezi istorije i metode nadbiskupke mecenature u 19. veku, koja je nedovoljno istražena.

II. POREKLO I PORODICA FELIKSA DABERTA

Feliks Daberto, prema podacima u Gradskom arhivu u Augsburgu, rođen je oko 1829. godine u selu Pieve di Livinalongo u dolini Buhentštejn u Južnom Tirolu.² Prema ličnoj karti, 1866.

1 U ličnoj karti (Carta d’Iscrizione), koja je izdata 8. aprila 1866. godine u Pieve di Livinalongu njegovo ime je „Felice Daberto di Antonio”, ali pošto ga u mađarskoj literaturi spominju, kao Feliksa Daberta i mi smo se odlučili za ovau drugu varijantu.

2 U dolini Buhentštejn se nalazi oko 30 takvih naselja kao Pieve di Livinalongo, koja su bila u sklopu jedne uprave do 1918. godine pod imenom Buhentštejn, danas se naziva Livinallongo del Col di Lana, u Italiji. Zahvaljujem se Tamašu Totu za pomoć u vezi sa istraživanjem u temi crkvene uprave u Italiji. U vezi sa datumom rođenja Feliksa Daberta samo smo go-



godine Daberto je imao 36 (trideset i šest) godina, prema tom podatku, rođen je 1830. godine. U nedostatku matične knjige rođenih, datum rođenja nije moguće tačnije odrediti. U ličnoj karti zabeleženo je nekoliko informacija i o njegovom izgledu: bio je visok, plave kose i smeđih očiju. Daberto je odrastao u Južnom Tirolu, u zaostalom, siromašnom delu Habzburške monarhije, odakle su se mnogi preselili u bogatije austrijske provincije ili u južne delove Bavarske, radi ekonomskog prosperiteta. Verovatno je i Feliks Daberto u potrazi za boljim (unosnijim) zaposlenjem napustio svoj rodni kraj, naselio se u Augsburgu.

Feliks Daberto se 10. februara 1864. godine oženio u Augsburgu sa ćerkom kujundžije Mihaela Faklera, Anom.³ Prema podacima u arhivu adresa, Daberto je bio moler, a njegova žena švelja.⁴ Njihova prva ćerka, Barbara je rođena u Hohenemsu, u austrijskoj pokrajini Vorarlberg 1864. godine. Porodica Daberto se nastanila u Augsburgu u septembru 1864. godine.⁵ Podaci o krštenju njihove ostale dece su zabeleženi u matične knjige župe Sv. Mora u Augsburgu. Godine 1865. je rođena Franciska Ana Johana, 1867. Ana Elizabeta, 1868. Ludvig, 1870. Ana Elizabeta i 1872. Maria Elizabeta. Od njih su troje odrasli: Barbara, Franciska Ana Johana i Maria Elizabeta.⁶ Supruga Daberta je preminula 29. maja 1876. godine u Augsburgu. Ostali podaci o deci se nalaze takođe u Gradskom arhivu u Augsburgu, ali ona nisu deo ovog istraživanja. U vezi sa Dabertom je zabeleženo da je više puta putovao u svoj rodni kraj i u Austriju, i da od 1872. godine nije živio u Augsburgu.⁷

dinu našli u arhivu adresa (Stadstarchiv von Augsburg). Na istom mestu se čuva gore spomenuta lična karta iz 1866. godine, u kojoj je navedeno da je star 36 godina. Zahvaljujem se Tomasu Šrajneru iz Gradskog arhiva u Augsburgu. U vezi sa Feliksom Dabertom i Anom Fakler ima više podataka u Gradskom arhivu u Augsburgu. Nažalost, tokom bombardovanja deo crkvenih matičnih knjiga je stradao, zato se tačan datum krštenja ne može potvrditi.

3 Arhiv adresa. Stadstarchiv von Augsburg. Ana Fakler je rođena u Augsburgu 30. marta 1838. godine. Izvod iz matične knjige venčanih Feliksa Daberta i Ane Fakler se nalazi u Gradskom arhivu u Augsburgu.

4 Arhiv adresa. Stadstarchiv von Augsburg.

5 „Fremdenbogen“ (Podaci o novonaseljenim osobama) Stadstarchiv von Augsburg.

6 Zahvaljujem se Gabrieli Čongradi i Evi Spenglermek (Archiv des Bistums, Augsburg).

7 Katalog doseljenika (Fremdenbogen). Stadstarchiv von Augsburg.

III. PRVE NARUDŽBINE

Mladi moler Daberto se verovatno prvo zaposlio u Augsburgu u radionici svog svekra, kujundžije Mihaela Faklera. Verovatno je radio takve poslove, gde je mogao koristiti svoje molersko znanje, npr. iscrtavanje određenih ukrasa.

Daberto je u nadi novih mogućnosti kasnije pošao u Beč, gde se upoznao sa braćom Jobst, Francom (1840–1890) i Karlom (1835–1907). Oni su obavljali dekoraterske poslove tokom obnove Stefansdoma u Beču između 1860–1864. godine.⁸

Tokom obnove Stefansdoma se pored braće Jobst upoznao i sa arhitektom Jozefom Lipertom, koji je takođe učestvovalao u „stilskoj restauraciji” spomenute crkve.⁹ Lipert je tada već saradivao sa jurskim biskupom Janošem Šimorem, koji je postao nezaobilazni saradnik kasnijeg ostrogonskog nadbiskupa i izvođač njegovih obnavljanja.¹⁰

IV. DABERTOVA SUDBONOSNA NARUDŽBINA: ZAPOSLENJE U OSTROGONU

Jozef Lipert je 1873. godine zaposlio braću Jobst na izradi dekorativnih i figuralnih zidnih slika u kapeli Sv. Stefana, koja je izgrađena u ostrogonskoj tvrđi. Feliks Daberto je zajedno sa njima stigao u Ostrogon.

Kapela Sv. Stefana je izgrađena u jednoj prostoriji ostrogonske kraljevske tvrđave.¹¹ Feliks Daberto je zajedno sa Cirilom Hinerom slikao ornamentalne ukrase. Franc i Karl Jobst su slikali kompozicije iz života kralja Sv. Stefana i mađarske svece.¹² Ta kapela danas više ne postoji. Zbog arheoloških istraživanja, tokom 1930. godina ona je devastirana.¹³

Daberto je tokom radova na kapeli Sv. Stefana upoznao Đerđa Časku, koji je tada bio ostrogonski kanonik, a 1874. godine je izabran za sepeškog biskupa. Biskup Časka, kasnije kalački

8 Religio, 1878, br. 38, str. 302.

9 Magyar Életrajzi Lexikon: „Lippert”.

10 Blümelhuber, str. 650–651.

11 Marosi Ernő-Bardoly István – Markója Csilla: Lepold Antal levelezése az esztergomi vár feltárásáról. 1934–1938, str. 8, fusnota 12. IN: Enigma. Művészettelméleti folyóirat. XXV. 2018. 96. u daljnjem vidi pisma Antala Lepolda.

12 Blümelhuber, str. 650–651. Religio. 1878, br. 38, str. 302. Gyórfy, Lajos: Az esztergomi bazilika története és leírása. A régi vár és főszékesegyházak története, Esztergom egyéb nevezetességeinek leírásával. Esztergom, 1886, str. 40.

13 Pisma Antala Lepolda, str. 8, fusnota 12.



nadbiskup je postao glavni mecena Daberta, on ga je tokom celog njegovog života podupirao. Biskup Časka je Daberta poveo sa sobom u županiju Sepeš (Szepes vármegye, danas deo Slovačke), gde mu je obezbedio konstantan rad.

V. SLIKAR BISKUPA ĐERĐA ČASKE: DELA FELIKSA DABERTA U ŽUPANIJI SEPEŠ

Biskup Đerđ Časka se zalagao za obnovu i spasavanje srednjovekovnog pokretnog i nepokretnog nasleđa u županiji Sepeš. U tom planu je Feliks Daberto imao značajnu ulogu, koga je štampa spominjala kao talijanskog zidnog slikara.¹⁴

Prvi posao Feliksa Daberta je bila restauracija zidnih slika crkve Sv. Egidija u Popradu.¹⁵ U drugoj polovini 1870. i u 1880. u više crkava je obnovio zidne slike ili naslikao nove. On je restaurirao u crkvi Svih Svetih u Bijacovcima fragmentisane freske o životu Sv. Ladislava kralja,¹⁶ kao i u crkvi Sedam Marijinih Žalosti u Partizánskoj Lupči, i u Spišské Podhradie. Radio je i na konzervaciji srednjovekovnih oltara.¹⁷

Daberto je najviše radio u sedištu biskupije, u Spišskoj Kapituli, gde je na zahtev biskupa Časka obnovio oltare katedrale Sv. Martina i izradio zidne slike. U tim radovima je učestvovao i Jozef Hanula, koga je biskup o svom računu dao školovati u Budimpešti i Minhenu. Obnovu katedrale je započeo raniji biskup Jožef Šamaša oko 1871. godine, a završio ga je njegov naslednik, kada je Časka proglašen kalačkim nabiskupom. Daberto je u periodu od 1889. do 1890. godine radio u crkvi u Spišské Podhradie.¹⁸ Nadbiskup Đerđ Časka je svog slikara 1891. godine poveo sa sobom u Kalaču.

14 Fővárosi Lapok, 1890. 6. 5, br. 153, str. 1130. Terdik, Szilveszter: Egy XIX. századi ikonográfiai kísérlet I. Szent István „emlékszerű” portréja, str. 173. U: István, a szent király. Tanulmánykötet és kiállítási katalógus Szent István tiszteletéről halálának 975. évfordulóján. Székesfehérvár, 2013, str.171–177.

15 Velics, László: Az egyházi művészetek tanulmányozásáról. Ötödik, befejező közlemény, str. 807. U: Katolikus Szemle. 8/1894, sveska 5, str. 799–812. U daljnjem: Velics. Doleneecz, József: Császka György kalocsai érsek, str. 734. U: Vasárnapi Újság. XXXVIII/1891, br. 45, str. 733–735. U daljnjem: Doleneecz. Szontagh, str. 79. Fővárosi Lapok, 1891, str. 1496.

16 Velics 807. o.

17 Myskovszky, Viktor: Liptómegeye középkori építészeti műemlékei. Archeologiai Közlemények, (1877), XI/II. füzet, str. 55. Velics 807.

18 Marta Herucová, str.117–118. Str. 248, fusnota 549.



180

DOLNÉ

VI. DELA FELIKSA DABERTA U KALAČKO-BAČKOJ NADBISKUPIJI

Život Feliksa Daberta se nastavio u rezidenciji nadbiskupa Đerđa Časke. U nadbiskupskoj palati mu je odvojen stan, koji je označen kao slikareva soba.¹⁹ Nadbiskup Časka je veći deo godine proveo u njegovoj rezidenciji u Budimpešti,²⁰ odakle je Dabertu pisao svoje zahteve. Iz tih pisama se može saznati gde i kada je Daberto delovao na teritoriji nadbiskupije i u Kalači. Dekorisao je crkve i kopirao originalne portrete.

Nadbiskup Časka je imao obavezu da se stara o potreba sve većeg katoličkog stanovništva, i o župnicima na teritoriji nadbiskupije. Osnovao je nove župe i osamostalio ranije filijale, u toku tog rada je izgradio nove crkve i stare proširivao. Unutrašnju dekoraciju tih crkava je izveo Feliks Daberto, npr. u Novom Sadu, Kiškerešu i Nemešnadudvaru, i crkve Svetog Stefana u Somboru.²¹

Delovanje Feliksa Daberta na teritoriji kalačke nadbiskupije se može rekonstruisati pomoću zapisa u Kalačkom nadbiskupskom arhivu, u dokumentima pojedinih županija i tadašnje štampe. Njegove zidne slike i ornamentalne dekoracije više ne postoje, jedino su u crkvi Sv. Stefana u Somboru sačuvane. Uzrok toga je verovatno kvalitet njegovog slikarstva. Župnici, koji su nasledili njegov rad, svoje nezadovoljstvo su izražavali i u pismima upućenim nadbiskupskom dvoru. Nakon smrti nadbiskupa Časke su se odlučili o uklanjanju tih radova. Rečenica „á la Daberto“ je na teritoriji nadbiskupije postala slogan. U izveštaju o radovima iz 1905. godine na kapeli Sv. Antuna u Baču – gde je obnavljanje „u stilu“ obavila firma „Réтай & Benedek“, a majstor Modler je naslikao prizore iz života Sv. Antuna pustinjaka – stoji: „Tačan i čist slikarski rad, ali ne može se nazvati umetničko delo“. Neko je na margini plavom olovkom dopisao „á la Daberto“.²² Modler je ranije restaurirao dekoraciju kapucinske crkve u Osijeku.

Možemo zaključiti da je kao slikar imao svoja ograničenja. Uzrok toga je verovatno nedovoljno obrazovanje, figuralno slikarstvo i kompozicije sa više figura, kao i proporcije koje mu nisu bile jaka strana. To je uočljivo i na portretima koje je naslikao. Ali u slikanju ornamentalne dekoracije je bio uspešan. Nekoliko od tih radova opisaćemo u daljnjem tekstu.

19 Inventar ostavštine Časka.

20 KFL. I. 1. a. Cultus Sanctorum. Akta 120/1941: Pismo Tibora Revaija 1. 2. 1938.

21 Kalocsa. Császka érsek jótékonyasága. IN: Religio, 1894/12, str. 95.

22 KFL. I. 1. b. Bács, br. 4738. Izveštaj župnika J. Fuksa, 28. 9. 1905.

VI. 1. RADOVI U SOMBORU: OSLIKAVANJE CRKVE SV. STEFANA (KARMELIĆANSKA) I KAPELE KALOČKIH ŠKOLSKIH SESTARA NAŠE GOSPE

Nadbiskup Đerđ Časka je tokom svog puta povodom krizmanja u Somboru primio delegaciju, koja je molila nastavak izgradnje druge katoličke crkve. Radovi su započeti još 1860. godine, a u vreme nadbiskupa Lajoša Hajnalda su bili obustavljeni. Nije bilo sporazuma o mestu nove crkve i radovi su započeti bez ozbiljnog finansijskog plana.²³ Nadbiskup Časka je još 1894. godine poslao na lice mesta svog inspektora Endrea Kolečanjija, koji je proverio već izgrađene delove objekta. U izveštaju stoji da su ti detalji kvalitetno izvedeni i da se objekat može završiti za 5 godina. Crkvu su želeli posvetiti kralju Sv. Stefanu.²⁴

Feliks Daberto je 1895. godine stigao u Sombor, da nadgleda radove, da pripremi zidove i svod crkve za dekorativno slikarstvo. O tim radovima posredno možemo čitati u pismu Marije Terezije Franc, poglavarke samostana Kaločkih školskih sestara Naše Gospe, koje je uputila nadbiskupu 19. jula 1895. godine. Ona moli nadbiskupa da odobri, da njegov slikar Daberto, koji trenutno radi na dekoraciji nove somborske crkve, oslika i njihovu kapelu, koja je po njenom mišljenju bila u oronulom stanju. U skici pisma za odgovor (27. jul 1895) stoji: „Mom slikaru Dabertu sam odobrio da oslika i kapelu, ako taj rad ne usporava njegove radove na crkvi.²⁵ Marija Terezija Franc se u pismu 26. septembra 1895. zahvalila za oslikavanje.²⁶

Daberto u jednom pismu bez datiranja obaveštava nadbiskupa, da je završio dekoraciju crkve Sv. Stefana. Sebe spominje tada, kao majstora od 68. godina. Od nadbiskupa Časke je tražio penziju, jer mu je snaga bila na izmaku i nije mogao više takve velike radove prihvatati. Ako mu je godina rođenja bila 1829, onda je radove na dekoraciji crkve Sv. Stefana završio 1897. godine.²⁷ Ornamentalna dekoracija u crkvi Sv. Stefana u Somboru i danas postoji.

23 KFL. I. 1. b. Zombor, br. 824. Pismo nadbiskupa Lajoša Hajnalda iz godine 1878.

24 KFL. I. 1. b. Zombor, br. 3072. Izveštaj E. Kolečanjija iz 1894. g.

25 KFL. I. 1. b. Zombor, br. 3175. Pismo M. T. Franz, 19.7. 1895. g.

26 KFL. I. 1. b. Zombor, br. 3970. Pismo M. T. Franz Mária, 26. 9. 1895.

27 KFL. I. 1. c. Personalía. Császka György. Pismo F. Daberta (1897?)



VI. 2. FELIKS DABERTO U BAČU

Karolj Garai župnik bački je 1899. godine molio finansijsku potporu nadbiskupa Časka za spoljnu obnovu kapele na Kalvariji i slika stacija, jer blagajna kalvarije se ispraznila. Podsetio je nadbiskupa Časku, da je 1892. godine takođe potpomogao u obnovi kapele: „Potrebno bi bilo zameniti 14 slika stacije, pošto je sa starih slika boja otpala i same kalajne ploče su korodirale. Feliks Daberto, kome smo poslali dva komada na uviđenje je potvrdio, da se ne može slikati na njih.”²⁸ Slike stacija su završene na leto 1900. godine. Zahvalno pismo župe je datirano 15. jula 1900. godine.²⁹

VI. 3. PLANIRANI RADOVI FELIKSA DABERTA U NOVOM SADU I KALAČI

Nadbiskup Đerđ Časka povodom svog proglašenja nadbiskupom je obećao značajnu potporu za izgradnju dugo planirane crkve Ime Marijino u Novom Sadu. Crkva je izgrađena između 1891–1895. godine. Nadbiskup ju je iste godine i osvetio.³⁰

Nadbiskup Časka je želeo i dekorisati crkvu, kako to stoji u skici pisma, koje je napisano Jožefu Hanuli slikaru, koji je poslao nadbiskupu čestitku povodom njegovog rođendana. Hanula se u oktobru 1896. godine u pismu zahvalio na poverenju, koje mu je biskup ukazao u vezi sa dekoracijom novosadske crkve. Obećao mu je da će ga čim bude završio radove u crkvi (Liptovské Sliače) – gde se i nastanio – posetiti u Budimpešti.³¹ Plan dekoracije crkve je zbog nepoznatih razloga stao. Župnik-opat Georg Koper je 28. juna 1897. godine podsetio nadbiskupa na njegovo obećanje dato 1896.: „Tokom vaše preuzvišene posete prošlog septembra u Novom Sadu radi krizmanja, na radost crkvene opštine ste dali obećanje da ćete dekorisati unutrašnjost nove crkve iz svojih sredstava i da ćete upotpuniti nedostojajući mobilijar.”³² Iz pisma Jožefa Hanule upućenog nadbiskupu Đerđu Časki iz 1898. godine saznajemo da radovi u Novom Sadu još nisu započeti. Hanula piše da je uzeo kredit radi obnavljanja svoje kuće u Harastu, blizu Spišske Nove Vesi. Posed je kupio od kredita koji je dobio od sepeškog crkvenog ureda i planirao je vratiti sredstva od zarade na dekoraciji novosadske crkve, čiji

28 KFL. I. 1. b. Bács, br. 4134. Pismo župnika K. Garaija, 22. 8. 1899.

29 KFL. I. 1. b. Bács, br. 4134. Pismo županije, 15. 7. 1900.

30 Religio, 1894, br. 12, str. 95. Pesti Napló, 46/1895. 10. 22, br. 290, str. 3.

31 KFL. I. 1. a. Diversa, br. 4097.

32 KFL. I. 1. b. Újvidék, br. 2835. Pismo župnika Đ. Kopera, 28. 7. 1897.

radovi su njemu i Dabertu obećani. Iz skice nadbiskupovog odgovora saznajemo da su se poslovi na novosadskoj crkvi odložili zbog materijalnih razloga.³³ Dekoracija nove crkve u Novom Sadu nije se ni kasnije ostvarila.

VII. AUTOR SLIKA I PORTRETA

Pored crkvenih dekoraterskih poslova Feliks Daberto je dobio više narudžbina za izradu oltarnih slika i kopija. Ranije smo spomenuli njegovu sliku Bezgrešnog začeća u Valaskadubovi i oltarnu sliku Gospe u Čengedu (Csengöd). Na njegovim portretima su prikazani isključivo crkveni ljudi, prvenstveno kalački nadbiskupi. Nadbiskupu Đerđu Časki je pristiglo bezbroj molbi o izradi i darovanju njegovih portreta i portreta ranijih kalačkih nadbiskupa. Tom zadatku je najčešće pristupao Daberto. Od tih portreta je samo nekoliko sačuvano. Veći deo tih dela je uništen kada su crkvene institucije oduzete. U vezi sa dokumentacijom oltarne slike u Čengedu se nalazi i Dabertov račun izdat 27. marta 1902. godine o portretu nadbiskupa Časke, koji je izradio za učiteljsku kuću.³⁴ Nije poznata istorija tog dela nakon kolektivizacije. Nije poznato ni šta se desilo sa ostalim portretima nadbiskupa Časke, koje je Daberto izradio posredstvom Endrea Kolečanjija, tehničkog inspektora na molbu Časke 1902. godine. One su naručene za Mačaša Martona, župnika Kanjiže, za Momačko društvo i za kasinu u Kalači. Endre Kolečanji u svom pismu iz 1903. godine obaveštava nadbiskupa Časku da je Daberto završio kopiju portreta nadbiskupa Ferenca Nadašdija i Lajoša Hajnalda, koje je naručio direktor Institucije gluvonemih u Vacu, Šandor Borbelj, povodom 100. godišnjice postojanja.³⁵ I ovim portretima se izgubio trag.

Sačuvan je portret nadbiskupa Časke, koji je Daberto 1897. izradio verovatno za školu u Miški, čiju izgradnju 1893. je značajno potpomogao nadbiskup. Vernici su želeli iskazati svoju veliku zahvalnost izradom portreta pomoću sponzora. Kopija je izrađena verovatno prema signiranom portretu koji je naslikao Jožef Hanula 1888. godine. Dabertova slika se čuva u crkvi Sv. Mihovila u Miški.³⁶ Portret pape Piusa X, sa signaturom „Daberto F. 1904.“ se nalazi u nadbiskupskoj palati u Kalači.

33 KFL. I. 1. a. Diversa, br. 2328.

34 KFL. I. 1. b. Csengöd, br. 1823. Račun F. Daberta, 27. 3. 1902.

35 KFL. I. 1. a. Diversa, br. 1382.

36 Religio, 1893, br. 42, str. 344.



Nadbiskup Časka je 1902. godine prosledio molbu rektora Pazmaneuma u Beču, Augusta Fišera-Kolbija, svom slikaru: „Molim vas da prema priloženim dimenzijama naslikate portret nadbiskupa Jožefa Kunsta za rektora Pazmaneuma i da me obavestite o završetku radova.“³⁷ Prema dokumentima portret je naslikan, nadbiskup je darovao i ukrasni ram. U bečkoj instituciji su kasnije potvrdili, da Dabertova slika ne zadovoljava kriterijume umetničkog rada, i naručili su nov portret po fotografiji.³⁸

VII. 1. AKVAREL – KOPIJA FELIKSA DABERTA O SLICI:
SUPRUGA GROFA LADISLAVA RAKOCIJA, ROĐ. ERŽEBET
NAĐMIHALJI BANFI NA ODRU

U zbirci Mađarskog nacionalnog muzeja (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka) se čuva akvarel – kopija Feliksa Daberta prema slici Supruga grofa Ladislava Rakocija, rođ. Eržebet Nađmihalji Banfi na odru, koja je jedinstvena po tematici među njegovim delima.³⁹ Moguće da je na želju nadbiskupa Časke izradio i druge svetovne teme, ali o tome do sada nismo našli nikakav podatak.

Među ličnim dokumentima nadbiskupa Časke je sačuvano pismo pomoćnika ministra Imrea Salajia, kasnije direktora nacionalnog muzeja, datirano 14. jula 1888. godine, u kome se nalaze podaci o nastanku kopije. Salaji je sa slikarom Lazarom Nađem (1861–1923) dao izraditi kopiju slike Eržebet Banfi na odru koja se veoma svidela nadbiskupu. Nađovu kopiju je Salaji zadržao, a original je poslao biskupu u Spišsku Kapitulju. Salaji je naveo da je original dela, slika ulje na platnu i da se nalazi u zbirci kaštela grofa Ištvana Kegleviča u Topolčanu.⁴⁰

Dabertova akvarel – kopija je prema tome nastala nakon 1888. godine.⁴¹ Ne može se tačno uotvrditi kako je Dabertova akvarel – kopija stigla u nacionalni muzej. Moguće je pretpo-

37 KFL. I. 1. a. Diversa, br. 1382.

38 Beke Margit: Fejezetek az új és legújabbkori elitképzéshez. A katolikus egyház szerepe a modern magyar értelmiségi elit nevelésében a bécsi Pázmáneumban (Disertacija). Budapest, 2010, str. 117.

39 Zahvaljujem se dr Eniki Buzaši u vezi sa informacijama.

40 KFL. I. 1. c. Personalia. Császka György. Pismo I. Salajia, 14. 7. 1888.

41 Dabertova kopija je publikovana: Nagymihályi Bánffy Erzsébet gróf Rákóczi Lászlóné a ravatalon. Countess László Rákóczi, by a Hungarian Painter, from 1663. Formerly at Kistapolcsány House. Copy by F. Daberto. U: A. Pigler: Portraying the Dead. Painting-Graphic Art. U: Acta Historiae Artium. Tomus IV. Fasciculi 1–2. MTA, Budapest, 1956. Monok, István: A női könyvtulajdonos, a női olvasó a 16–17. században, str. 87. u boji publikovana: Papp, Júlia (ur.): A zsoltártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női művelődés történetéből. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2014.



185

DOMETTI

staviti da je prodana nakon smrti nadbiskupa Časke na licitaciji održanoj od 5. do 7. juna 1905. godine.⁴² Dabertova kopija je prikazana na izložbi Muzeja primenjene umetnosti 1938. godine.⁴³

U trećem tomu Istorije mađarske kulture (Magyar művelődéstörténet, 1940), gde je objavljena Dabertova kopija stoji: „Supruga grofa Ladislava Rakocija rođ. Eržebet Nađmihalji Banfi na odru (originalna uljana slika iz 1663. godine se nalazi u kaštelu u Topolčanu).”⁴⁴ Originalna slika se i sada nalazi u kapeli kaštela.

VII. 2. NASTANAK SERIJE NADBISKUPSKIH PORTRETA U SOMBORU

Portreti kalačkih nadbiskupa (Pal Sečenji, Imre Čaki, Mikloš Čaki, Gabor Patačić, Ferenc Klobušicki i Jožef Baćanji), koji su bili ujedno i veliki župani Bačko-bodroške županije, originalno su se nalazili u čekaonici velikog župana u županijskom dvoru. Oni su pripadali seriji portreta bačko-bodroških velikih župana.

Ideja o izradi serije portreta velikih župana je proistekla od velikog župana Bele Šandora, koji je potpomagao istorijska istraživanja i sakupljanje predmeta na teritoriji županije. Sa podžupanom Endreom Šmausem (Schamusz, 1841–1904), publicistom Ferencem Cifrusom (Czirfusz, 1827–1901) i istoričarem Ištvanom Ivanjijem (1845–1917) bio je inicijator osnivanja istorijskog društva 1882. godine. Istorijsko društvo Bačko-bodroške županije osnovano je 1883. godine.⁴⁵ Cilj izrade serije portreta velikih župana prvenstveno je bio čin reprezentacije. Isti razlozi su podsticali i veće gradove u županiji, npr. Suboticu, Novi Sad, Sentu, Stari Bečej i županije Bekeš i Temeš. U godinama nakon Austro-ugarske nagodbe (1867), na tim predelima je bilo veoma važno istraživanje i sakupljanje nacionalno značajnog nasleđa radi podsticanja nacionalne svesti. Ta dela i eksponati su potvrdili vekovnu prisutnost mađarske nacije na tim teritorijama.⁴⁶ Naručivanje serije portreta velikih župana je posledica tih okolnosti. Nov podsticaj je tim strujanjima dalo

42 Hazánk, br. 125, 1905, május 27, str. 6.

43 Zbirka cedulja Đ. Sentivanjija (Szentiványi Gyula cédula- és aprónyomtatvány gyűjteménye). Daberto Félix. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézete, Lexikongyűjtemény.

44 Bárányné Oberschall, Magda: Magyar iparművészet a hódoltság korában, III, str. 604. U: Domanovszky, Sándor: Magyar művelődéstörténet, I–V, 1940.

45 Mák, Ferenc: A megyében a hazát szeretni. A Bács-Bodrog megyei Történelmi Társulat története és működése, str. 88. U: Századok, 2017/1, str. 75–118.

46 Varga, Bálint: Vármegyék és történettudományi reprezentáció a dualizmus kori Magyarországon, str. 180. U: Történelmi Szemle, 2014/2, str. 179–202.



približavanje svečane proslave Milenijuma (1000-godišnjice postojanja Mađarske države) planirane za 1896. godinu.

Veliki župan Bela Šandor se u pismu obratio kalačkom nadbiskupu Đerđu Časki (1891–1904) februara 1892. godine. Tada je već nabavio ostale portrete od ranijih župana koji su još bili u životu ili od njihovih porodica. Nedostajali su samo portreti crkvenih osoba, koji su bili na toj dužnosti. „Županija koju vodim je najduže ostala pod vlastima Osmanlija. Predeo, koji i inače veoma siromašan istorijskim spomenicima, još više je opustošen za vreme revolucije 1848/49. godine. Duži niz godina radim na prikupljanju eksponata u vezi istorije županije, među njima i portreta velikih župana... Ta serija bi bila veoma nepotpuna bez portreta crkvenih verodostojnika koji su prvi nakon vlasti Osmanlija u periodu od sto godina vodili županiju: portreta kalačkih nadbiskupa.“⁴⁷ Nadbiskup Đerđ Časka je u svom odgovoru obećao da će u poručenoj dimenziji dati izraditi kopije njegovih prethodnika nadbiskupa, prema seriji portreta koje se nalaze u njegovoj rezidenciji u Kalači.⁴⁸ Bela Šandor je putem pisma prosledio dimenzije ranijih portreta, da bi cela serija imala jedinstveni izgled.

Nadbiskup Časka je 27. jula 1894. godine obavestio velikog župana, da je njegov slikar Feliks Daberto završio naručene uljane slike i da su one brižno upakovane i poslate poštom.⁴⁹ O nastanku i smeštaju serije portreta u prijemnoj kancelariji velikog župana u somborskoj županiji se moglo čitati i u izdanju „Bács-Bodrog Vármegyey Történelmi Társulat Évkönyve“, gde su spomenuti i donatori pojedinih portreta, među njima i nadbiskup Časka.⁵⁰ Seriju portreta velikih župana je publikovala monografija Bačko-bodroške županije u uredništvu Šamua Borovskog 1909. godine. Serija od 18 komada je do 1918. godine ukrašavala prijemnu kancelariju velikog župana.⁵¹ Od ovih je 16 komada stiglo do Gradskog muzeja Sombor upotpunivši se još sa nekim drugim portretima. Na nekima od njih se može čitati signatura Feliksa Daberta: „Másolta: Daberto F. 1894.“⁵²

47 KFL. I. 1. c. Personalia. Császka György. Pismo br. 331.

48 KFL. I. 1. c. Personalia. Császka György. Pismo br. 331.

49 KFL. I. 1. c. Personalia. Császka György. Pismo br. 2530.

50 Dudás, Gyula: Főispáni arcképsorozat. Bács-Bodrog Vármegyey Történelmi Társulatának Évkönyve, 1894, str. 93.

51 Zahvaljujem se Čedomiru Janičiću za podatke. Korhecz Papp, Zsuzsanna: Erzsébet királyné zombori portréja. Bácsorszá, 2014/3, br. 70, str. 33–39.

52 Zahvaljujem se Borbali Fabijan za podatak iz novina da je Kraljevina SHS 1929. godine predala Mađarskoj državi 39 komada slika od ukupno 43 komada među njima i portrete nadbiskupa. Ove slike su postavljene u novom županijskom dvorcu u Baji. Pitanje je, ako je ta vest ispravna, kako



187

DOMETI

Izuzev portreta nadbiskupa Pala Sečenjija (1645–1710), portreti kalačkih nadbiskupa su izrađeni prema portretima kasnobaroknog putujućeg slikara Matijasa Haniša (oko 1754–1806)⁵³ koji se čuvaju u Kalači.⁵⁴ Naručilac nadbiskupskih portreta je bio kanonik i historičar Ištvan Katona (1732–1811) 1800. godine. On je Haniševim portretima dekorisao svoju kuću, koja je podignuta između 1795–1796. godine pored katedrale u Kalači.⁵⁵ Serija počinje sa portretima ugarskih kraljeva Sv. Stefana i Sv. Ladislava i Astrika, prvog kalačkog nadbiskupa, kao što dolikuje pristupu historičara. Slede portreti Imrea Čakija (1672–1732), Gabora Patačića (1699–1745), Mikloša Čakija (1698–1757), dvojni portret Ferenc Klobušickog (1707–1760) i Jožefa Bačanjija (1727–1799) i Adama Patačića (1716–784). Zadnji u redu je bio portret Ladislava Kolonića (1736–1817) tadašnjeg nadbiskupa. Naručilac je dao izraditi i svoj portret koji je uradio slikar češkog porekla. Signatura na latinskom jeziku se nalazi jedino na poledini te slike: „*Mathias Hanisch pinxit Colocae Ao 1800.*”⁵⁶

Predložak kopije portreta o nadbiskupu Palu Sečenjiju u toj seriji nema, moguće je da je ranije, 1894. godine, kada je Daberto pravio kopije, još postojala, ali o tome nema podataka, a trenutno u likovnom materijalu, koji se čuva u Kaloči, nema portreta nadbiskupa Sečenjija.

VIII. NA KRAJU ŽIVOTNOG PUTA

Daberto se već tokom radova na crkvi Sv. Stefana u Somboru žalio na svoje zdravlje, to je i razumljivo, kada uzmemo u obzir da je imao tada 68 godina. Dekoraterski poslovi na zidovima crkava su zahtevali veliku fizičku snagu. Daberto je u svom pismu tražio neku vrstu penzije koja bi se kasnije isporučivala.⁵⁷ Tada je još zadovoljavao narudžbinama i, zahvaljujući svom smeštaju u Kalači, verovatno nije oskudevao.

Smrcu nadbiskupa Časke 11. avgusta 1904. godine Daberto je izgubio svog velikodušnog mecenu. Septembra 1904. go-

i kada su se portreti vratili u Sombor, i dospeli u Gradski muzej, gde se i trenutno čuvaju.

53 Korhec Pap, Žužana: Matijas Haniš češki kasnobarokni slikar. Godišnjak Gradskog muzeja Sombor, br. 5, 2011, str. 101–116.

54 Korhec Papp, Zsuzsanna: Mathias Hanisch kalocsai portréi. Bácsország 59, 2011, srt. 12–19.

55 KFL. I. 1. a. Residentia. Műtárgyak. Akta br. 352/61. Gyetvai, Péter (oconomus generalis) „Pro memoria”, Rukopis, 2. 12. 1959.

56 Korhec Papp, Zsuzsanna: Mathias Hanisch pictor Imperio. Gradski muzej Subotica, 2013.

57 KFL. I. 1. c. Personalía. Császka György. Pismo F. Daberta.

dine je tražio isplatu penzije iz blagajne nadbiskupskog vlastelinstva pozivajući se na svoje pozne godine. Kalački kaptol je prema odluci donetoj na sednici održanoj 30. septembra 1904. godine dodelio Dabertu svotu od 1.000 kruna, koja će se isporučiti u mesečnim ratama.⁵⁸ Daberto je 1908. godine tražio povišicu od 400 kruna zbog nesposobnosti za rad i zbog skupoće, što je nadbiskup Đula Varoši odobrio.⁵⁹ To je poslednji podatak o životu Faliksa Daberta. O daljim okolnostima njegovog života, o mestu i vremenu njegove smrti nemamo podataka.

IZVORI

Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár (KFL) (Kalački nadbiskupski arhiv)

KFL. I. 1. a. Egyházkormányzati iratok:

Cultus Sanctorum

Diversa

Residentia

Uradalmi

KFL. I. 1. b. Plébániai iratok:

Bács

Bajaszentistván

Csengőd

Nemesnádudvar

Újvidék

KFL. I. 1. c. Perszonális iratok különféle címszavai

Császka György

Stadtsarchiv von Augsburg

Katalog adresa

Fremdenbogen – Katalog doseljenika

58 KFL. I. 1. a. Uradalmi, br. 1676.

59 KFL. I. 1. a. Uradalmi, br. 1676.

